

The background of the poster features several dancers in motion, their forms blurred to convey a sense of dynamic movement. The lighting is dramatic, with warm golden and blue tones. The dancers are wearing light-colored leotards and tights. The overall composition is artistic and emphasizes the fluidity of dance.

épreuves de danse 2018

Fin du 1^{er} cycle

Fin du 2^{ème} cycle

Examen d'entrée en C.E.P.I.

Fin du 3^{ème} cycle

Baccalauréat TMD'

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

DVD (films des variations)

CD (musiques des variations)

Ministère de la Culture
Direction Générale de la Création Artistique



Sommaire

Présentation : pages 3 à 6

Auteurs, commentaires et partitions : pages 7 à 9

- Danse Classique : pages 10 à 45
- Danse Contemporaine : pages 46 à 83
- Danse Jazz : pages 84 à 108

Ministère de la Culture
Direction générale de la création artistique

Avertissement

La promulgation de la loi n° 2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine a apporté des modifications à l'article L.216-2 du code l'éducation qui encadre l'enseignement public de la musique, de la danse et de l'art dramatique relevant de la responsabilité des collectivités territoriales. Toutefois, dans l'attente de la parution des nouveaux textes, l'application que ces modifications appellent, ce document continue de se référer au schéma d'orientation pédagogique de 2004.

Le DVD des épreuves de danse 2018, sa notice d'accompagnement et le CD sont conçus comme un outil pédagogique qui doit permettre à chaque professeur de transmettre les danses dans le contexte d'une culture chorégraphique.

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

Par ailleurs, il est particulièrement recommandé de prendre connaissance des commentaires relatifs à chacune des danses.

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

Les variations de fin de cycle 1 et 2 peuvent faire l'objet d'une adaptation technique de la part des professeurs qui ont une connaissance approfondie de leurs élèves et recherchent pour eux, l'engagement corporel le plus juste. Les variations de fin de cycle 3, DNOP danseur, Bac TMD option danse, EAT, sont des extraits de répertoire et doivent, à ce titre, en respecter l'écriture artistique.

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

L'inspection de la création artistique
collège danse

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

Ministère de la culture
Direction générale de la création artistique
Service de l'inspection de la création artistique – collège danse
3, rue de Valois 75001 PARIS

ÉVALUATION

EXAMEN D'ENTRÉE préparant à l'entrée dans les établissements d'enseignement supérieur de la création artistique dans le domaine du spectacle vivant

L'examen d'entrée comporte :

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

EXAMENS DE FIN DE CYCLE

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

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

Pour l'année 2018, la DGCA propose les variations imposées dans les disciplines danse classique, danse contemporaine et danse jazz pour :

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

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

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

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

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

JURYS

Pour la fin du 1^{er} cycle et la fin du 2^{ème} cycle : le jury est présidé par le (la) directeur(trice) ou par le (la) coordinateur(trice) ou directeur(trice) des études chorégraphiques, si celui (celle)-ci n'assume pas en outre les

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

Pour l'entrée dans le CEPI (enseignement préparant à l'entrée dans les établissements supérieurs de la création dans le domaine du spectacle vivant) : le jury de l'examen d'entrée est composé de la manière suivante :

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- 2) L'UV technique du CEC et le CEC lui-même (sanction des études chorégraphiques de fin de troisième cycle à vocation de pratique en amateur), ne doivent être confondus ni avec l'UV technique du DEC, ni avec le DEC lui-même (sanction des études chorégraphiques de fin de 3^{ème} cycle d'orientation professionnelle)
- 3) L'arrêté du 20 juillet 2015, relatif aux différentes voies d'accès à la profession de professeur de danse précise que c'est la totalité des UV du DEC qui donne accès à une équivalence de l'EAT.
- 4) Les candidats au DEC ou DNOP, au baccalauréat TMD option danse et à l'examen d'aptitude technique (E.A.T.) pour le diplôme d'État de professeur de danse choisissent leur variation imposée parmi deux (1^{ère} ou 2^{ème} option), proposées pour chaque sexe dans chacune des trois disciplines : danse classique, danse contemporaine, danse jazz).

ÉPREUVES DE DANSE 2018

- Danse classique -

Fin du 1^{er} cycle, garçon et fille :		variation n° 1
Chorégraphe – transmetteur :	Françoise BEGHIN	
Compositeur :	André MESSAGER, <i>Pavane</i> du ballet <i>Isoline</i>	
Interprète musical :	musique enregistrée, Orchestre de Paris dirigé par Jean-Pierre JACQUILLAT	
Danseuse :	Laudeline SCHOR	
Danseur :	Raphaël KATZ	
Fin du 2^{ème} cycle, examen d'entrée en CEPI, garçon (reprise 2017) :		variation n° 2
Chorégraphe – transmetteur :	Benoît CAUSSE	
Compositeur :	Enrique GRANADOS	
Interprète musical :	Martin JONES	
Danseur :	Baptiste LENOIR	
Fin du 2^{ème} cycle, examen d'entrée en CEPI, fille :		variation n° 3
Chorégraphe – transmetteur :	Patrick SARRAZIN	
Compositeur :	Dimitri CHOSTAKOVICH	
Interprète musical :	enregistrement, <i>Polka Jazz suite n° 1</i> (référence CD : DECCA Digital)	
Danseuse :	Anna BONANNO	
Fin de 3^{ème} cycle, DNOP danseur, Bac TMD option danse, EAT, garçon – 1^{ère} option :		variation n° 4
Chorégraphe :	Julien FICELY	
Transmetteur :	Gaëlle COMMUNAL VAN SLEEN	
Compositeur – interprète musical :	Anthony ROUCHIER AKA APPART	
Danseur :	Pierre THEOLEYRE	
Fin du 3^{ème} cycle, DNOP danseur, Bac TMD option danse, EAT, garçon – 2^{ème} option (reprise 2017) :		variation n° 5
Chorégraphe :	Marius PETIPA	
Version transmise :	Omar TAÏEBI	
Compositeur :	Piotr TCHAIÛKOVSKI	
Interprète musical :	Hiroshi IWAMOTO	
Danseur :	Hippolyte VASSILACOS	
Fin du 3^{ème} cycle, DNOP danseur, Bac TMD option danse, EAT, fille – 1^{ère} option :		variation n° 6
Chorégraphe – transmetteur :	Julien FICELY	
Répétitrice :	Jennifer BLASEK	
Compositeur – interprète musical :	Anthony ROUCHIER AKA APPART	
Danseuse :	Clara CHARBONNEL	
Fin du 3^{ème} cycle, DNOP danseur, Bac TMD option danse, EAT, fille – 2^{ème} option (reprise 2017) :		variation n° 7
Chorégraphe :	Marius PETIPA	
Transmetteur :	Omar TAÏEBI	
Compositeur :	Piotr TCHAIÛKOVSKI	
Interprète musical :	Hiroshi IWAMOTO	
Danseuse :	Laurie CHOMEL	

ÉPREUVES DE DANSE 2018

- Danse contemporaine -

Fin du 1^{er} cycle, garçon et fille (reprise 2017) : **variation n° 8**

Chorégraphe – transmetteur : Pierre-Yves AUBIN
 Compositeur : Noémie SPRENGER, *Variation concrète pour un crabe*
 Danseuse : Lola ROGER

Fin du 2^{ème} cycle, examen d'entrée en CEPI, garçon : **variation n° 9**

Chorégraphe – transmetteur : Sébastien THIERRY
 Compositeurs – interprètes musicaux : Gaëlle BUSSON / Laurie DEROUF
 Danseur : François MALBRANQUE

Fin du 2^{ème} cycle, examen d'entrée en CEPI, fille : **variation n° 10**

Chorégraphe – transmetteur : Jean-Christophe BLETON
 Compositeur : György LIGETI
 Interprète musical : musique enregistrée
 Danseuse : Lou LENORMAND

Fin du 3^{ème} cycle, DNOP danseur, Bac TMD option danse, EAT, garçon – 1^{ère} option : **variation n° 11**

Chorégraphe – transmetteur : Josiane RIVOIRE
 Compositeur – interprète musical : Jacques BALLUE
 Danseur : Anthony MICHELET

Fin du 3^{ème} cycle, DNOP danseur, Bac TMD option danse, EAT, garçon – 2^{ème} option (reprise 2017) : **variation n° 12**

Chorégraphes – transmetteurs : Héla FATTOUMI et Eric LAMOUREUX
 Compositeur – interprète musical : Eric LAMOUREUX
 Danseur : Jim COUTURIER

Fin du 3^{ème} cycle, DNOP danseur, Bac TMD option danse, EAT, fille – 1^{ère} option : **variation n° 13**

Chorégraphe : Yuval PICK
 Transmetteur : Madoka KOBAYASHI
 Compositeur : Jean-Sébastien BACH
 Interprète musical : musique enregistrée, Cantata, BWV 147 – dixième mouvement *Jesus bleibet meine Freude*
 Danseuse : Lily BRIEU

Fin du 3^{ème} cycle, DNOP danseur, Bac TMD option danse, EAT, fille – 2^{ème} option (reprise 2017) : **variation n° 14**

Chorégraphe – transmetteur : Marcia BARCELLOS
 Compositeur – interprète musical : Karl BISCUIT
 Danseuse : Louise CURIEN

ÉPREUVES DE DANSE 2018

- Danse jazz -

Fin du 1^{er} cycle, garçon et fille (reprise 2017) : **variation n° 15**

Chorégraphe – transmetteur : Véronique JUHEL DE LA FUENTE
 Compositeur – interprète musical : Nina Ho VERSTRAETE
 Danseuse : Duna ROJAS-PAGES

Fin du 2^{ème} cycle, examen d'entrée en CEPI, garçon : **variation n° 16**

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

Fin du 2^{ème} cycle, examen d'entrée en CEPI, fille (reprise 2017) : **variation n° 17**

Chorégraphe – transmetteur : Lhacen HAMED BEN BELLA
 Compositeur : Sonia WIEDER-ATHERTON
 Interprètes musicaux : Sonia WIEDER-ATHERTON, Bruno FONTAINE, Laurent KRAIF
 Danseuse : Jade SARETTE

Fin du 3^{ème} cycle, DNOP danseur, Bac TMD option danse, EAT, garçon – 1^{ère} option : **variation n° 18**

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

Fin du 3^{ème} cycle, DNOP danseur, Bac TMD option danse, EAT, garçon – 2^{ème} option (reprise 2017) : **variation n° 19**

Chorégraphe – transmetteur : Bruce TAYLOR
 Compositeur – interprète musical : montage musical
 Danseur : Gabriel NABO

Fin du 3^{ème} cycle, DNOP danseur, Bac TMD option danse, EAT, fille – 1^{ère} option : **variation n° 20**

Chorégraphe – transmetteur : Géraldine ARMSTRONG
 Compositeur – interprète musical : Jean-Luc PACAUD
 Danseuse : Malaury VORAVONGSA

Fin du 3^{ème} cycle, DNOP danseur, Bac TMD option danse, EAT, fille – 2^{ème} option (reprise 2017) : **variation n° 21**

Chorégraphe – transmetteur : Bruce TAYLOR
 Compositeur – interprète musical : montage musical
 Danseuse : Chloé SCHWARTZ

Danse classique

DANSE CLASSIQUE

Variation n° 1

Fin du 1^{er} cycle, garçon et fille

Chorégraphe – transmetteur :	Françoise BEGHIN
Compositeur :	André MESSAGER, <i>Pavane</i> du ballet <i>Isoline</i>
Interprète musical :	musique enregistrée, Orchestre de Paris dirigé par Jean-Pierre JACQUILLAT
Danseuse :	Laudeline SCHOR
Danseur :	Raphaël KATZ

Françoise BEGHIN

Après des études musicales, puis chorégraphiques au conservatoire national de Montreuil auprès de Maria Dalba et Georges Skibine, Françoise Beghin obtient une médaille d'or en danse classique à l'unanimité en 1974. Titulaire du CA en 1982, elle enseigne depuis lors au CRD de Montreuil.

Parallèlement, elle est formatrice et tutrice pour le DE (diplôme d'État) et le CA (certificat d'aptitude) :

- À l'IFEDM puis au CND entre 1994 et 2016
- Au Capitole de Toulouse
- Au Ballet du Rhin
- À l'Opéra national de Paris

Elle dispense son enseignement pédagogique au sein du Junior Ballet classique et contemporain du CNSMD de Paris et fait partie du groupe de travail dédié à l'élaboration du schéma d'orientation pédagogique de 2004. Elle est régulièrement membre du jury des EAT, DE, CA et entrée du CNSMDP.

Elle a également participé à la création de variations filles et garçons pour les épreuves de danse validées par le ministère de la Culture en 1992.

André MESSAGER (1853-1929)

Il se forme à l'école Niedermeyer auprès d'Eugène Gigout, de Gabriel Fauré et de Camille Saint-Saëns pour la composition, Adam Laussel pour le piano, et Clément Loret pour l'orgue, puis il travaille avec Saint-Saëns. Fauré lui proposa un poste d'organiste du chœur de Saint-Sulpice, puis il devint organiste à Saint-Paul-et-Saint-Louis et à Sainte-Marie des Batignolles. En 1882, il voyage à Bayreuth en compagnie de Fauré. En 1898, lorsqu'Albert Carré devient directeur de l'Opéra Comique, Messenger est nommé chef d'orchestre. En 1900, il y crée *Louise* de Gustave Charpentier et en 1902, *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy. Du 1^{er} janvier 1908 au 30 juillet 1914, il est codirecteur de l'Opéra de Paris avec Leimistin Broussan. Il est élu en 1926 à la Ve section (composition musicale) de l'Académie des Beaux-Arts, où il succède à Émile Paladilhe.

Il compose principalement pour le théâtre en écrivant des musiques de ballets (*Les Deux Pigeons*, 1886, donné à l'Opéra Garnier), des opérettes et des opéras. Outre ses nombreuses œuvres lyriques, il a composé, avec Gabriel Fauré, la *Messe des pêcheurs de Villerville*, ainsi que *Souvenirs de Bayreuth* sur des thèmes de Richard Wagner.

Jean-Pierre JACQUILLAT (1935-1986)

Il a été nommé assistant de Charles Munch pour la direction de l'Orchestre de Paris en 1967. Il a été chef titulaire de l'Orchestre symphonique d'Islande de 1980 à 1986. Il a effectué de nombreux enregistrements, avec cet orchestre, l'Orchestre de Paris, et d'autres formations.

Laudeline SCHOR

Elle a 10 ans, elle a commencé la danse classique dans une école privée à Paris. En janvier 2016, elle est stagiaire 6 mois à l'école de danse de l'Opéra national de Paris. Elle est admise élève en 6^{ème} division en juin 2016 et en septembre 2017, elle intégrera le 5^{ème} division.

Raphaël KATZ

Il a commencé la danse au conservatoire de Montreuil avec Françoise Beghin. Puis, il est entré à l'école de danse de l'Opéra national de Paris en janvier 2015 et il est actuellement en 4^{ème} division avec monsieur Saiz.

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 1

Chers professeurs, chers collègues,

Ce rendez-vous de fin de 1er cycle marque un instant « T » qui est souvent ressenti comme un défi ou une épreuve stressante par nos élèves.

Je vous propose une variation fille et une variation garçon modulable qui reposent sur une adéquation entre l'esprit de la musique et les fondamentaux dont on parle tant en pédagogie.

Des temps de repos lisibles et déplaçables vous permettent de simplifier ou de complexifier cette variation selon le niveau de votre classe.

Sur le temps de promenade, il est possible de faire composer vos élèves, d'y mettre votre « patte chorégraphique » ou tout simplement de garder cette idée de promenade ou encore de la changer si vous le souhaitez. L'idée est de vous approprier cette variation.

Pour la musique, il s'agit d'une « pavane » extraite du ballet *Isoline* d'André Messager. Son écriture et sa structure sont proches des grandes variations du répertoire et accessible musicalement pour des élèves de fin de 1^{er} cycle. Je joins toutes les références musicales pour travailler la variation à la fois en musique vivante et en version enregistrée selon vos dispositions matérielles.

Enfin, je vous encourage à lire l'argument du ballet et l'ensemble de la partition pour que vous puissiez, si vous le souhaitez, compléter les variations avec une présentation de classe.

Bon travail à toutes et à tous.

Françoise BEGHIN

Partition téléchargeable à :

<http://imslp.org/wiki/Isoline%28Messager%2CAndr%C3%A9%29> (rubrique arrangement et transcription)

ANDRÉ MESSAGER



BALLET
D'ISOLINE

Piano à 2 mains - Prix imposé : 20 Frs.
Piano à 4 mains - Prix imposé : 25 Frs.

PARIS, ENOCH & C^{ie}, ÉDITEURS
LONDON, ENOCH & SONS

BALLET

Moderato PAVANE

PIANO

ff *p*

tr

tr

dim.

First system of piano accompaniment, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble.

Second system of piano accompaniment. The bass line continues with eighth notes. The treble line has chords with a *cresc.* (crescendo) marking and a *dim.* (diminuendo) marking.

Sop. et Altos
p Bouches fermées

Ténors
p Bouches fermées

Basses
p Bouches fermées

Four vocal staves for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Each staff contains a long, sustained note with a fermata, indicating a breath mark. The instruction *p* Bouches fermées (piano, closed mouth) is written below each staff.

Third system of piano accompaniment. The bass line continues with eighth notes. The treble line has chords with a *pp* (pianissimo) marking.

Fourth system of piano accompaniment. The bass line continues with eighth notes. The treble line has chords with a *pp* (pianissimo) marking.

Fifth system of piano accompaniment. The bass line continues with eighth notes. The treble line has chords with a *pp* (pianissimo) marking.

a Tempo *sempre dolcissimo*

poco rit. *pp* *poco rit.* *pp*

a Tempo *sempre staccato*

poco rit. *pp*

a Tempo *sempre staccato*

a Tempo *sempre staccato*

First system of musical notation, consisting of three staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The bottom staff is in bass clef with the same key signature. The music features a melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staff.

Second system of musical notation, consisting of three staves. The notation continues from the first system, showing melodic development in the upper staves and accompaniment in the lower staff.

Third system of musical notation, consisting of three staves. The music concludes with a *p* (piano) dynamic marking at the end of the system.

APPARITION DE TITANIA

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The top staff contains a vocal line with lyrics "cre - scen -" and a *p* dynamic marking. The bottom staff provides the accompaniment.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The top staff contains a vocal line with lyrics "- do" and a *p* dynamic marking. The bottom staff provides the accompaniment.

DANSE CLASSIQUE

Variation n° 2

Fin du 2^{ème} cycle, examen d'entrée en CEPI, garçon (reprise 2017)

Chorégraphe – transmetteur :	Benoît CAUSSE
Compositeur :	Enrique GRANADOS
Interprète musical :	Martin JONES
Danseur :	Baptiste LENOIR

Benoît CAUSSE

Benoît Caussé, débute la danse au CNR de Grenoble, puis se perfectionne au CNSMD de Paris en danse classique.

En 1999, fraîchement diplômé, il participe à la création d'une jeune compagnie madrilène, la Compania Nacional de danza II, dirigé par Nacho Duato.

Désireux d'élargir ses connaissances, il intègre en 2001 le Ballet de l'Opéra national de Lyon au sein duquel il aborde le travail de nombreux chorégraphes, Mats Ek, William Forsythe, Jiri Kylian, Maguy Marin, ou encore Anne-Teresa de Keersmaeker, Boris Charmatz et Jérôme Bel. Il participe aux créations de Mathilde Monnier, Ralph Lemon, Odile Duboc, et traverse le répertoire de la compagnie en abordant plusieurs techniques comme celle de Trisha Brown ou encore Merce Cunningham.

Depuis, la transmission de ses connaissances s'est imposée comme une évidence, une nécessité.

Proposant un travail ouvert autour de la technique classique, il questionne le lien entre l'académisme et la danse contemporaine au travers de cours, mais aussi sous forme d'ateliers autour d'œuvres de répertoire. Après plusieurs années d'enseignement, il obtient le diplôme d'État ainsi que le certificat d'aptitude de professeur de danse classique. Il occupe actuellement le poste de coordinateur pédagogique au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon.

Enrique GRANADOS (1867-1916)

Contemporain de Debussy et de Ravel, Enrique Granados a établie avec Isaac Albeniz et Manuel de Falla le prestige international de l'école espagnole en s'inspirant des thèmes populaires issus du patrimoine national.

Au cours de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, l'Espagne retrouve un patrimoine musical très riche, délaissé depuis longtemps par la musique italienne.

Le principal artisan de ce renouveau est le musicien compositeur Felipe Pedrell. Selon Pedrell, chaque pays se doit de développer une école nationale, fondée sur les caractères d'un folklore authentique et sur les traditions. Ces idées sont résumées dans un manifeste intitulé *Por nuestra musica* (1891).

Formé par Pedrell, Granados débute ces études musicales à Barcelone et les finira à Paris, où il éblouira les artistes de la Belle Époque par sa virtuosité, son raffinement et par la subtilité de ces compositions.

Entre 1892 et 1911, Granados compose : *Les Danses espagnoles*, *Capricho*, *Valses sentimentales*, *Arabesca*, *Azulejos*, *Valses poeticos*, et les *Goyescas*. D'un point de vue stylistique, ces musiques figurent parmi les compositions les plus représentatives de son œuvre. C'est durant cette période, en 1895, qu'il compose *Piezas sobre cantos populares españoles*.

Granados compose aussi des œuvres dramatiques, son opéra *Maria del Carmen* obtient un triomphe en 1896 à Madrid.

En 1916, Granados dit : « ...je commence à peine mon œuvre mais je travaille avec enthousiasme. Toute ma joie actuelle, je la ressens plus pour ce qui doit venir que pour ce que j'ai fait jusqu'ici ... » Le 24 mars de cette même année, il embarque avec son épouse à bord d'un bateau transatlantique qui sera torpillé par l'armée allemande, tous deux disparaîtront dans un tragique naufrage.

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 2

Musique : *Marcha oriental* extrait des *Piezas sobre cantos populares españoles*

Interprète : Martin Jones

Compositeur : Enrique Granados

Cette variation s'articule autour de deux parties :

En première partie, une marche de présentation ouvre l'espace et propose à sa suite une série progressive de sauts : petit, moyen et grand, rapides, sur place ou en changeant de direction. Les nuances musicales se traduisent dans les mouvements par de simples variations de dynamisme et de tonicité.

À partir des deux pirouettes en dehors, la deuxième partie débute. La musique varie, les mesures s'étirent, les mouvements s'ancrent un peu plus dans le sol. Après une première partie axée sur les sauts et les déplacements dans l'espace, un adage propose une recherche de prises d'appuis profonds afin de favoriser l'équilibre et le contrôle.

Un certain nombre de points techniques orientent cette variation, à titre d'exemple :

- le jeu avec les nuances musicales,
- la clarté et la précision des directions du corps dans l'espace et la manière dont le corps dessine l'espace,
- la qualité de la fluidité dans les enchaînements rapides, la tonicité du rebond,
- la qualité du lié dans les mouvements lents, la recherche de l'allongement dans les équilibres,
- l'engagement du dos, du haut du corps, proposant au bras un maintien plus naturel, plus élégant,
- l'évocation de la spirale comme source initiatrice d'énergie.

Je vous laisse juger de la nécessité de changer certains éléments techniques et vous souhaite un bon travail.

Benoît CAUSSE



E. GRANADOS

SEIS PIEZAS SOBRE CANTOS
POPULARES ESPAÑOLES

IV - MARCHA ORIENTAL

Piano seul

PRINTED IN FRANCE

ÉDITIONS SALABERT

22, Rue Chaucat - PARIS

(CATALOGUE UNION MUSICAL ESPAÑOLA)

Vente exclusive pour tous pays d'Europe et leurs colonies, ainsi que pour l'Empire Britannique
à l'exception de l'Espagne, Gibraltar, Portugal et Canada.



IV

MARCHA ORIENTAL

E. GRANADOS.

Allegro moderato.

Piano. *f*

Copyright 1911 by Union Musical Española
Copyright 1929 by U. M. F. E.
International copyright secured all rights reserved

This musical score consists of five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs) and an orchestral staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first system shows the beginning of a phrase. The second system features a *ff marc.* marking. The third system has a *ff* marking. The fourth system has a *ff* marking. The fifth system concludes the phrase with a fermata over the final notes.

E.A.S. 16290 (1080)

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf* and *f*.

Poco meno.

Second system of musical notation, continuing the piece with a grand staff. It includes dynamic markings like *f* and *mf*.

Third system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as *f* and *mf*.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as *f* and *mf*.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as *f* and *mf*.

The image displays five systems of musical notation, each consisting of two staves. The notation is written in black ink on aged, yellowish paper. Each system begins with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is organized into measures, with some measures containing complex chords or arpeggiated figures. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The systems are arranged vertically, with the first system at the top and the fifth at the bottom. The overall style is characteristic of early 20th-century manuscript notation.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of several measures of chords and melodic lines.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar chordal and melodic structures.

Third system of musical notation, marked with *sf marc.* (sforzando marcato). It features more complex chordal textures and dynamic markings.

Fourth system of musical notation, also marked with *sf marc.*, showing further development of the musical themes.

Fifth system of musical notation, marked with *sf*, concluding the page with a final chordal structure.

DANSE CLASSIQUE

Variation n° 3

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

Chorégraphe – transmetteur : Patrick SARRAZIN
Compositeur : Dimitri CHOSTAKOVICH
Interprète musical : enregistrement, *Polka Jazz suite n° 1* (référence CD : DECCA Digital)
Danseuse : Anna BONANNO

Patrick SARRAZIN

Patrick Sarrazin découvre la danse très tôt grâce à la profession de ses parents et aux spectacles de l'Opéra national de Paris auxquels il assiste. Dès l'âge de treize ans, il se lance dans la pratique de cet art et est admis au conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris.

A quinze ans, dans la classe de Roger Ritz avec en cours d'adage Pierre Lacotte. Il travaille aussi avec Serge Peretti et Roberto Bestonso.

Patrick fréquente ensuite plusieurs établissements prestigieux, le Théâtre national de Paris où il danse dans *Coppélia*, *Petrouchka* et *le Lac des cygnes*.

Après l'Opéra national de Paris, il dansera dans *la Dame de pique* chez Roland Petit. Il sera alors remarqué par Maurice Béjart qui lui propose d'intégrer les Ballets du XX^{ème} siècle à Bruxelles en qualité de soliste. Il danse dans *le Sacre du printemps*, *le Boléro*, *Thalassa Mare Nostrum*, *La flûte enchantée*, *Eros Thanatos*, *Wien Wien*, *L'histoire du Soldat* etc...

Il danse alors en des lieux aussi mythiques que la Scala de Milan, la Fenice de Venise avant de partir pour l'Amérique du Nord, le Mexique, la Chine, la Grèce et le Japon. À son retour en France, il reprend les études et obtient le Certificat d'aptitude aux fonctions de professeur de danse classique et est nommé directeur des études au Ballet du Rhin.

Originaire du Poitou-Charentes, il décide de revenir dans sa région et se fait engager à l'ENMD d'Angoulême en tant que professeur. Il travaille également comme formateur au CESMD de Poitiers où il enseigne la pédagogie et la technique classique. Il va créer plusieurs chorégraphies notamment, pour le Théâtre des Arts de Rouen (*Menousis*), qu'il redonnera plus tard pour l'École nationale supérieure de danse de Marseille, ainsi que *Puccinella* de Stravinsky avec l'orchestre Opus 16 de Jacques Pési.

Il fondera à Angoulême le Jeune Ballet d'Angoulême en 2003 pour lequel il créera divers ballets avec la complicité de Roberto Bestonso ainsi que le festival de danse « La nuit de l'Étang » en Poitou.

En 2012, Patrick Sarrazin est nommé Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres par la ministre de la Culture.

Dimitri CHOSTAKOVICH (1906-1975)

Compositeur russe de la période soviétique. Il est l'auteur de quinze symphonies, de plusieurs concertos, d'une musique de chambre abondante, et de plusieurs opéras. Sa musique, accusée de formalisme par le pouvoir soviétique, contribue par sa force et son dramatisme souvent exacerbé à faire de Chostakovitch une figure majeure de la musique du XX^{ème} siècle.

Les premières œuvres de Chostakovitch, notamment sa *Première Symphonie*, qui, créée en 1926, le révéla au public et lui apporta une reconnaissance internationale, possèdent déjà un style personnel bien que révélant l'influence des compositeurs russes tels que Prokofiev ou Stravinski. Ses recherches modernistes aboutirent à la composition d'un de ses chefs-d'œuvre : son opéra *le Nez*, créé en 1930. Mais le style de cette œuvre déconcerta nombre de critiques, ainsi que l'Association russe des musiciens prolétariens qui déclara l'opéra inutile pour les travailleurs.

En 1927, Chostakovitch accepte pour la première fois la commande d'une œuvre de propagande et compose sa *Deuxième Symphonie* dédiée à la révolution d'Octobre. Le compositeur, désireux de se faire connaître et encore sous l'influence d'un idéal communiste « esthète et éclairé », rend en toute candeur ce premier service à la patrie en ignorant totalement les menaces planant sur sa liberté.

Convaincu après *le Nez* de la nécessité de réviser ses ambitions stylistiques, Chostakovitch expérimente les sources du comique et du satirique en musique. Il aborde ainsi avec enthousiasme la composition de musique pour le théâtre et le cinéma, confirmant son engagement aux côtés du pouvoir. Il écrit la musique de *La Punaise* d'après Maïakovski, le « poète de la Révolution », sur une mise en scène de Meyerhold ; il côtoie les fondateurs du cinéma soviétique à travers l'écriture de sa première musique de film, celle de *La Nouvelle Babylone* ; il écrit deux ballets propagandistes, *L'Âge d'or* et *Le Boulon*. Si la composition de la musique de scène et de films lui permet de développer son goût pour le grotesque et le sarcasme, les échecs des deux ballets *L'Âge d'or* et *le Boulon* lui font finalement prendre conscience de l'impasse dans laquelle l'a conduit la musique utilitaire. Il rédige en 1931 un manifeste qui paraît dans la revue *Rabotchi i teatr* dans lequel il proclame son désir d'indépendance. Chostakovitch est aussitôt accusé de s'éloigner des masses.

À compter de ce moment, ses compositions apparaissent comme sombres, voire très noires, et résolument pessimistes. Sarcastique, grinçant, ou au contraire d'une limpidité et d'un classicisme tout ironique (ses œuvres de « réalisme soviétique » semblent être écrites d'une autre main), il se démarque nettement de ses contemporains par un ton qui ne pouvait que déplaire à la toute puissante propagande stalinienne. Enfin, la musique de Chostakovitch ne peut évidemment se réduire, chez lui comme chez tous ses contemporains, à une analyse purement politique.

Il aura composé 15 symphonies, 15 quatuors à cordes, 2 concertos pour violon, 2 pour violoncelle, et 2 pour piano. Il s'intéressa également à la musique scénique et à la musique de film.

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 3

Les jetés peuvent se faire battus ou simples, bien se déplacer à l'assemblé-collé.

Pour le demi-manège, faire le grand jeté et le piqué arabesque de profil.

L'assemblé failli piqué tour en dedans au genou peut se faire simple ou double ainsi que les tours en dehors au genou.

Bien remonter fond-cour pour attaquer la diagonale de la fin.

Cette variation est tonique et joyeuse, en tenir compte pour l'artistique tout en utilisant l'espace.

Patrick SARRAZIN

DANSE CLASSIQUE

Variation n° 4

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

Chorégraphe : Julien FICELY
Transmetteur : Gaëlle COMMUNAL VAN SLEEN
Compositeur – interprète musical : Anthony ROUCHIER AKA APPART
Danseur : Pierre THEOLEYRE

Julien FICELY

Il fait ses études à l'École nationale de musique et de danse de La Rochelle, puis intègre le Jeune Ballet international Rosella Hightower de 1998 à 2000. Jusqu'en 2002, il danse pour le Ballet de l'Opéra de Nice et de l'Opéra national du Rhin avant d'intégrer le CCN-Ballet de Lorraine, qu'il quitte en juillet 2012. Pendant cette période, ses différentes rencontres chorégraphiques et interprétations nourrissent sa gestuelle et sa vision de la danse.

Il chorégraphie depuis ses débuts d'interprète. Traversé d'influences multiples, il s'est d'abord appuyé sur le bonheur de l'improvisation, avant de voir naître en lui l'envie de laisser des traces et de capturer ces instants éphémères. La création s'est alors imposée. Ses pièces sont un chemin, un voyage partagé dans lequel les danseurs impriment leurs énergies. Il transmet une gestuelle fine, organique et animale, faite de précision. Une écriture, ou plutôt une inscription qui invente des limites pour mieux les déconstruire. Des corps émergent des émotions, effleurant la beauté et la complexité des rapports humains.

Dès 2002, il fait ses premières chorégraphies avec *Peurseul* à l'Opéra national du Rhin, puis il inscrit ses œuvres au répertoire du CCN-Ballet de Lorraine : *Le Jardin...* en 2004, *RH 99* en 2007, le quatuor *Ô* en 2010. Avec la création de la compagnie Filament en 2009, il constitue son propre répertoire en créant *Rhizome* en 2011, *Encl'Homme* en 2013 et *Souvenir d'un faune* en 2016.

Parallèlement, il intervient régulièrement dans les conservatoires et les écoles supérieures de danse : l'ESDC Cannes et l'ENSD Marseille, ENSMD de Lyon. Il s'investit également dans des projets d'éducation artistique en milieu scolaire et auprès des jeunes amateurs depuis de nombreuses années.

Gaëlle COMMUNAL VAN SLEEN

Gaëlle Communal Van Sleen apprend la danse à l'école de l'Opéra national de Paris.

En 1988, à l'âge de seize ans, elle est engagée dans le Ballet de l'Opéra sous la direction de Rudolf Noureév. Elle y restera dix ans et dansera dans toutes les grandes œuvres du répertoire de Serge Lifar à Jean-Claude Gallotta en passant par Jérôme Robbins, Roland Petit, Maurice Béjart, Angelin Preljocaj, Dominique Bagouet...

En 1997, Pina Bausch la choisit pour interpréter son *Sacre du printemps* et l'année suivante elle rejoint le Ballet national de Marseille en tant que soliste et danse alors des pièces de Paul Taylor, Claude Brumachon, Maryse Delente... De 2000 à 2004, elle intègre le Ballet de l'Opéra de Lyon, se confrontant à des œuvres de chorégraphes actuels tels Mats Ek, Maguy Marin, William Forsythe, Jiri Kylian, Natcho Duato, Philippe Découflé, John Jasper, Dominique Boivin, Trisha Brown, Meryl Tankard ou Tero Saarinen. Durant sa carrière, Gaëlle Communal Van Sleen a travaillé avec des chorégraphes de différentes générations et d'univers très divers à travers le monde.

En 2004, elle met fin à sa carrière de danseuse-interprète et se consacre à la pédagogie tout en suivant des cours d'arts appliqués à l'école Émile Cohl, ainsi que des ateliers d'écriture au Théâtre de la Platte de Lyon.

En 2006, elle est nommée au poste de maître de ballet au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon. Elle est aussi professeur de danse classique pour les sections classiques et contemporaines du « Jeune Ballet ».

Anthony ROUCHIER AKA APPART

Il collabore avec Julien Ficely depuis 2006 sur les pièces : *RH 99*, *Ô*, *Rizhome* et *Encl'homme*. Anthony Rouchier « aka A.P.P.A.R.T » commence ses études musicales en autodidacte puis au Conservatoire national de région de Nice. Après un DEUG de musicologie, il entre en 1995 au C.I.R.M où il se familiarise avec la musique électronique et les développements. En 1996, il entame une carrière solo et compose pour la danse et le cinéma, collaborant avec les chorégraphes Gilles Baron, Eric Oberdoff et avec José Martinez, directeur du Ballet national de Madrid.

Ce lien avec la danse et le théâtre perdure depuis lors : des projets avec le metteur en scène suisse Paolo Dos Stantos, le Ballet junior de Genève ainsi que trois projets pour Kader Belarbi, danseur étoile de l'Opéra national de Paris.

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 4

RH99

Duo créé en 2007, *RH 99* de Julien Ficely est un hommage du chorégraphe à Rosella Hightower, ancienne danseuse étoile et maîtresse de ballet à l'Opéra de Paris. Une pièce de style néoclassique mais qui s'inscrit dans une actualité de la création. Ce duo a été interprété par le Ballet de Lorraine.

« 1999 : Rosella et moi, Rosella et la Danse, la Danse et moi. Que reste-t-il de cette rencontre fascinante et décisive avec Rosella Hightower et les personnes qui l'entouraient ? C'est cette question qui a guidé ma recherche et la volonté de monter une chorégraphie subtile, nourrie des multiples rencontres faites au Centre de Danse de Cannes. Montrer que tout en isolant les corps et en questionnant la notion de technique, cette grande dame de la danse a su me transmettre une énergie créatrice essentielle et me faire prendre conscience de mon devenir artistique ».

* * *

RH99 (Extrait variation garçon)

Le ton donné à cette variation est calme.

Les éléments techniques sont au service d'une danse musculaire et animale, tout en restant dans une technicité et une propreté classique.

Il n'y a pas vraiment de repères musicaux, sauf au début, la note de piano fait démarrer le solo.

La musique est comme un support sur lequel le danseur doit évoluer, jouant entre une énergie calme et parfois soutenue, impliquant des jeux de rythmes.

Le danseur doit trouver une fluidité dans le mouvement, un déploiement du corps.

Les équilibres ne sont pas arrêtés mais étirés.

Les sauts doivent être abordés de manière élastique, respirée et féline.

L'élève doit prendre conscience de son dos, de ses bras, de la mobilité du haut du corps et laisser une empreinte dans l'espace.

En vous souhaitant un bon travail.

Julien FICELY

Certains éléments académiques constitutifs de la danse classique et absents de cette variation de répertoire, devront être présents dans la proposition personnelle.

DANSE CLASSIQUE

Variation n° 5

Fin du 3^{ème} cycle, DNOP danseur, Bac TMD option danse, EAT garçon – 2^{ème} option (reprise 2017)

Chorégraphe :	Marius PETIPA
Version transmise :	Omar TAIEBI
Compositeur :	Piotr TCHAIKOVSKI
Interprète musical :	Hiroshi IWAMOTO
Danseur :	Hippolyte VASSILACOS

Marius PETIPA (1818-1910)

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

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

Omar TAIEBI

Omar TAIEBI a reçu sa formation de danseur classique à Paris, de Pascal Vincent, Raymond Franchetti, Attilio Labis, Gilbert Mayer et maître Serge Peretti de l'Opéra de Paris.

Il commence sa carrière dans Washington Square, création de Rudolf Noureev, avant d'être engagé par Maurice Béjart au Ballet du XXe siècle pour la création de « Malraux » au Théâtre du Châtelet. Il rejoint ensuite la compagnie Victor Ullate, à Madrid, puis intègre « The Ballet Stars Dancers Company » à Tokyo sous la direction artistique de Melissa Hayden, étoile au New York City Ballet.

En 1991, il est engagé au Grand Théâtre national de Bordeaux où il participe jusqu'en 2005 comme danseur ou soliste à toutes les productions du grand répertoire classique, des chorégraphes d'aujourd'hui et des tournées internationales des directeurs successifs, Paolo Bortoluzzi, Eric Vu An et Charles Jude. Avec ce dernier, il participe également aux tournées internationales privées des étoiles de l'Opéra de Paris aux États-Unis et au Japon.

Titulaire du diplôme d'État (DE) en 2001 et du certificat d'aptitude à l'enseignement de la danse (CA) en 2008, il enseigne la danse classique à l'École nationale de musique et de danse de Bobigny/Paris, dont il est également directeur du département « Voix et mouvement ». Il intervient au Centre national de la danse (CND de Paris Pantin) dans les formations au DE et CA, ainsi que pour la formation technique du DE à l'Opéra de Paris. Il est régulièrement invité comme professeur dans plusieurs compagnies nationales et participe comme jury aux auditions d'écoles supérieures.

Depuis septembre 2012, il occupe la fonction de directeur pédagogique et artistique du cycle initial de l'École nationale supérieure de danse de Marseille.

Piotr TCHAIKOVSKI (1840-1893)

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

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

Hiroshi IWAMOTO

Hiroshi Iwamoto est né en 1970 à Osaka au Japon. À l'âge de 5 ans, il commence à étudier l'orgue, puis le piano à partir de 10 ans, avec Shimodu Yamada.

À 21 ans, il quitte le Japon pour la France et entre au conservatoire national de région de Rouen dans la classe de Frédéric Aguessy et François Chaplin.

Pendant ses études, il est engagé comme répétiteur pianiste accompagnateur au Théâtre des Arts à l'Opéra de Normandie. Hiroshi Iwamoto obtient au conservatoire en 1994 la médaille d'or à l'unanimité de musique de chambre, et en 1996 la médaille d'or à l'unanimité de piano.

Il a participé au festival d'Octobre Normandie avec l'orchestre de chambre de Moscou et l'ensemble contemporain Ictus de la compagnie Rosas de Belgique. Ensuite il a donné de nombreux concerts de musique de chambre en Normandie.

Depuis 1998, il est installé en Provence. Il est pianiste accompagnateur à l'École nationale supérieure de danse de Marseille.

Parallèlement, il enseigne le piano et se produit dans des concerts de musique de chambre et des récitals. Sa virtuosité s'exprime particulièrement par une riche sonorité d'une beauté exceptionnelle accompagnée d'une grande sensibilité.

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 5

Présentation du Ballet *La Belle au Bois Dormant*

Le 25 mai 1888, le directeur des théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg, Ivan Vsevolovski, qui voulait évoquer les fastes de la cour du roi de France Louis XIV, commande à Tchaïkovski la partition d'un ballet tiré du conte de *La Belle au Bois Dormant* de Charles Perrault. Le chorégraphe Marius Petipa écrit une liste d'instructions détaillées concernant les morceaux dont il a besoin et Tchaïkovski termine l'orchestration de l'œuvre le 30 mai 1889.

Le ballet met en scène le conflit entre le Bien (la fée des Lilas) et le Mal (la fée Carabosse), représentés chacun par un leitmotiv repris plusieurs fois au cours du ballet, servant de fil conducteur à l'intrigue sous-jacente. Ces deux leitmotivs ne réapparaissent plus dans le troisième acte, pour laisser la place aux danses des nombreux personnages. Le ballet fut présenté pour la première fois le 15 janvier 1890 au Théâtre Mariinsky à Saint-Pétersbourg, où il reçut un accueil bien plus favorable que celui que la presse avait réservé à son *Lac des cygnes*. Mais Tchaïkovski, qui meurt en 1893, n'eut pas la satisfaction de voir le succès immédiat de son œuvre dans les théâtres hors de Russie. C'est seulement en 1921 que les spectateurs européens découvrent *La Belle au Bois Dormant* : c'est à l'Alhambra Theater de Londres que les « Ballets Russes » de Serge Diaghilev présentent « The Sleeping Princess » dans sa version intégrale, pour la première fois hors de Russie depuis sa création.

La Belle au Bois Dormant est le ballet le plus long de Tchaïkovski : composé d'un prologue et de trois actes, il dure presque quatre heures et est donc souvent abrégé lors des représentations. L'histoire du ballet n'est pas exactement la même que celle du conte *La Belle au Bois Dormant* :

Prologue

Le roi Florestan XIV ouvre la fête en l'honneur de la naissance de sa fille Aurore. Toutes les fées du royaume sont conviées et apportent chacune leur don pour la princesse. Alors que les fées lui offrent la beauté, la générosité et la grâce, elles sont interrompues par l'arrivée inattendue de l'horrible fée Carabosse, furieuse de ne pas avoir été invitée au baptême. Avec malveillance et rage, elle jette une malédiction sur la princesse Aurore : le jour de ses 16 ans, elle se piquera au doigt et en mourra. Heureusement, la Fée Lilas n'avait pas encore offert son don à la princesse. Le pouvoir de la fée Carabosse est trop grand pour qu'elle puisse annuler la malédiction. Néanmoins, elle annonce que la princesse se piquera le doigt, certes, mais qu'elle ne mourra pas : elle sera plongée dans un profond sommeil de cent ans et sera réveillée par le baiser d'un prince.

Acte I

C'est le seizième anniversaire de la princesse Aurore. Elle reçoit des cadeaux et des roses. Mais accidentellement, elle se pique en tenant un bouquet que Carabosse a ensorcelé. La maudite fée apparaît un court instant puis disparaît à nouveau devant les yeux ébahis et horrifiés des invités. Au même moment, la Fée Lilas apparaît comme promis. Aurore est transportée dans un brancard. La princesse et la cour dormiront pendant cent ans jusqu'à l'arrivée d'un prince. Le château se couvre de ronces, la forêt l'entourant devient impénétrable, tout ceci sous les yeux de la Reine, du Roi et de la Fée Lilas.

Acte II

Cent ans plus tard, le Prince Désiré, allant chasser en forêt avec ses compagnons, a soudain une vision d'Aurore et, charmé par sa beauté, il supplie la Fée Lilas de l'emmener voir la princesse Aurore : elle y consent. Le prince découvre le château, envahi par les ronces et les vignes. Il réveille la princesse Aurore d'un baiser, lui déclare son amour et la demande en mariage.

Acte III

On fête le mariage. Les fées sont invitées. D'autres personnages (comme le Chat botté, ou Cendrillon) sont présents. Le prince et la princesse sont mariés, bénis par la Fée Lilas. Le ballet se termine avec une apothéose.

Rudolf Noureev s'est particulièrement attaché à ce ballet, dont il réalise 4 versions, dont celle de l'Opéra de Paris, qui sera son chef-d'œuvre.

Dans une première version présentée en 1966 à la Scala de Milan, dansée par Carla Fracci et Noureev lui-même, le royaume de Florestan n'est pas une fantaisie bon enfant, mais une Cour avec son étiquette, ses rituels où l'on sent la lourdeur du pouvoir. La féerie gentille du conte cède la place à une fable réaliste, où des forces antagonistes (Carabosse et la Fée Lilas) se disputent le sort de deux jeunes gens. Carabosse apparaît même sous les traits d'une femme sophistiquée (qui tire son arme - l'aiguille fatale pour Aurore - du chignon de sa perruque), tandis que la Fée Lilas joue les jeunes aristocrates libérales. Cette version sera ensuite remontée au Ballet National du Canada en 1972 (avec Véronica Tennant), toujours dans des décors et costumes de Nicholas Georgiadis. Noureev y donne notamment un rôle plus élaboré au Prince, mais garde la chorégraphie de Petipa pour les variations dévolues aux danseuses. Rudolf Noureev remontera encore *La Belle* au London Festival Ballet en 1975 (avec Eva Evdokimova et Patricia Ruanne, en alternance), puis pour l'Opéra de Vienne en 1980 et enfin pour l'Opéra de Paris en 1989.

Quand il met en scène sa première *Belle au bois dormant* (dès 1966, à la Scala de Milan) Rudolf Noureev, tout en respectant l'original de Petipa, y introduit des notations personnelles. « *Quand je faisais mes premiers pas à Oufa, mon maître à danser - qui avait appartenu au Kirov - me disait toujours que « La Belle au Bois Dormant » était le ballet des ballets* ». *Et j'en étais gourmand à l'avance. Le Kirov, plus tard, m'a fait découvrir la splendeur du festin. « La Belle au Bois Dormant » de Tchaïkovski et de Marius Petipa représente en effet l'apogée du ballet classique : la danse s'affirme alors comme art majeur. Et cela constitue un événement historique : après « La Belle », le ballet a pu attirer à lui les plus grands compositeurs qui n'ont pas hésité à travailler avec les chorégraphes. Je crois que chaque danseur devrait prier le matin devant trois icônes : Tchaïkovski – Dieu le Père, Prokofiev – le Fils, et Stravinski – le Saint-Esprit. Ce sont les trois musiciens qui ont donné naissance aux œuvres les plus importantes et les plus audacieuses du répertoire du ballet. Aujourd'hui, « La Belle » demeure pour moi l'accomplissement parfait de la danse symphonique. Elle exige du chorégraphe de trouver l'harmonie avec la partition de Tchaïkovski. Avec « La Belle », il ne s'agit pas de créer un événement sans lendemain, mais de produire un spectacle durable, qui maintienne l'excellence d'une compagnie.* » Rudolf Noureev (propos recueillis en 1989).

C'est cette version de Noureev réactualisée par Charles Jude, danseur étoile de l'Opéra de Paris et interprète favori du grand danseur chorégraphe, que j'ai eu le plaisir de danser sous la direction du même Charles Jude, actuel directeur du Ballet national de Bordeaux. Ce ballet fait partie du répertoire de la compagnie et il est régulièrement présenté au public. À chacune des représentations de *La Belle* dans laquelle j'ai été distribué, dans les cours comme pendant les répétitions, j'ai ressenti l'exigence du travail académique et de la propreté de mon exécution. Il en va de même pour les répétitions d'Aurore auxquelles j'ai assisté, qui permettent aux danseuses de communiquer au public la justesse du style et le niveau technique attendu, toujours au service de l'expression artistique.

J'espère que vous aurez et vous souhaitez d'avoir autant de plaisir et de satisfaction que moi à travailler ces variations.

Omar TAIEBI

* * *

Variation de Désiré au 2^{ème} acte dans le tableau de la chasse, de *La Belle au Bois Dormant*

Dans ce ballet de *La Belle au Bois Dormant* que Noureev considérait comme « le plus classique des ballets classiques », j'ai retenu cette variation qui permet de mettre en avant à la fois l'apprentissage technique et les capacités d'expression artistique d'un élève de fin de 3^{ème} cycle, qui devra exprimer dans son interprétation la noblesse et la force des sentiments amoureux du prince Désiré. Sa danse doit combiner puissance et légèreté.

Cette variation assez peu connue dans ce format court, contient beaucoup d'éléments techniques d'une variation « virtuose » de garçon : doubles ronds de jambe en l'air sautés, pirouettes, grands jetés et tours en l'air. Elle permet à l'élève de faire la preuve qu'il a acquis la maîtrise technique des difficultés du niveau d'une classe de fin de 3^{ème} cycle.

L'adaptation que j'ai faite de cette variation de Petipa est construite en quatre phases : elle commence par une descente en diagonale (1), suivie d'une traversée frontale (2), puis d'une remontée en diagonale (3), avant de finir dans une redescente en diagonale (4).

Dans cette construction, la 1^{ère} phase est toute en puissance, avec des épaulements dans les doubles ronds de jambe et les piqués arabesque. Les 2^{ème} et 3^{ème} phases s'exécutent avec des mouvements amples très « voyagés ». La dernière phase finit avec une série de tours en l'air terminés par des pirouettes.

Pour respecter le style des variations romantiques, le danseur doit apporter de la rondeur dans son travail de coudes et d'épaulements.

Bien qu'évoluant dans des diagonales, le danseur doit positionner son regard à la fois de face comme dans la diagonale, notamment dans la première entrée : doubles ronds de jambe sautés regard en haut et en diagonale vers la main, regard de face dans le piqué arabesque.

Ce rôle exige une interprétation puissante à travers les pas techniques de saut, mais aussi légère et précise dans les piqués arabesque. Le danseur doit exprimer le style romantique, dont la solidité et la force dans les jambes libèrent le haut du corps, buste et bras, tout en souplesse et en rondeur.

La musicalité est claire et de structure carrée, bien appuyée sur les temps forts pour donner de l'élan dans l'expression de la puissance.

Dans la vidéo des épreuves, vous avez pu remarquer que le danseur est gaucher. Naturellement, le candidat peut exécuter les pirouettes à droite et dans la diagonale des tours en l'air, supprimer le retiré pour pouvoir faire les tours en l'air à droite. De même, les doubles ronds de jambe sautés du début peuvent être réduits à un simple rond de jambe.

La préparation de cette variation peut trouver sa place dans l'ensemble des exercices proposés par le professeur dans un cours de fin de 3^{ème} cycle.

Je souhaite à chacun un grand plaisir dans la préparation de cette variation : elle vous le rendra en bonheur d'interprétation

Omar TAIEBI

DANSE CLASSIQUE

Variation n° 6

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

Chorégraphe – transmetteur : Julien FICELY
Répétitrice : Jennifer BLASEK
Compositeur – interprète musical : Anthony ROUCHIER AKA APPART
Danseuse : Clara CHARBONNEL

Julien FICELY

Il fait ses études à l'École nationale de musique et de danse de La Rochelle, puis intègre le Jeune Ballet international Rosella Hightower de 1998 à 2000. Jusqu'en 2002, il danse pour le Ballet de l'Opéra de Nice et de l'Opéra national du Rhin avant d'intégrer le CCN-Ballet de Lorraine, qu'il quitte en juillet 2012. Pendant cette période, ses différentes rencontres chorégraphiques et interprétations nourrissent sa gestuelle et sa vision de la danse.

Il chorégraphie depuis ses débuts d'interprète. Traversé d'influences multiples, il s'est d'abord appuyé sur le bonheur de l'improvisation, avant de voir naître en lui l'envie de laisser des traces et de capturer ces instants éphémères. La création s'est alors imposée. Ses pièces sont un chemin, un voyage partagé dans lequel les danseurs impriment leurs énergies. Il transmet une gestuelle fine, organique et animale, faite de précision. Une écriture, ou plutôt une inscription qui invente des limites pour mieux les déconstruire. Des corps émergent des émotions, effleurant la beauté et la complexité des rapports humains.

Dès 2002, il fait ses premières chorégraphies avec *Peurseul* à l'Opéra national du Rhin, puis il inscrit ses œuvres au répertoire du CCN-Ballet de Lorraine : *Le Jardin...* en 2004, *RH 99* en 2007, le quatuor *Ô* en 2010. Avec la création de la compagnie Filament en 2009, il constitue son propre répertoire en créant *Rhizome* en 2011, *Encl'Homme* en 2013 et *Souvenir d'un faune* en 2016.

Parallèlement, il intervient régulièrement dans les conservatoires et les écoles supérieures de danse : l'ESDC Cannes et l'ENSD Marseille, ENSMD de Lyon. Il s'investit également dans des projets d'éducation artistique en milieu scolaire et auprès des jeunes amateurs depuis de nombreuses années.

Jennifer BLASEK

Née au Canada. Formée à l'école de danse de l'Opéra national de Paris de 1985 à 1991, elle débute sa carrière d'interprète à 17 ans auprès de Germinal Casado au Badisches Staatstheater de Karlsruhe.

Engagée trois ans plus tard au Ballet national de Nancy dirigé par Pierre Lacotte, elle danse très rapidement des rôles de soliste dans les chorégraphies de ce dernier : *Le Lac des Cygnes* (Pas de trois du 1^{er} acte / Les Grands Cygnes / La Napolitaine au 3^{ème} acte), *La Sylphide* (Effie), *Giselle* (Le pas de 2 des vendangeurs / une des deux Willis), *L'Ombre* (la Duchesse Eudoxie), *Chopiniana* (chorégraphie de Michel Fokine), *Soir de fête* (chorégraphie de Léo Staats), *Épisodes* (chorégraphie de George Balanchine), *Fall River Legend* (chorégraphie d'Agnès De Mille), *Les Noces* (chorégraphie de Bronislava Nijinska), *Napoli* et *Le conservatoire* (chorégraphie d'August Bournonville), *Proust ou les intermittences du cœur* (chorégraphie de Roland Petit) ... ainsi que des rôles d'étoile dans deux pièces de George Balanchine : *Tchaïkovski Pas de deux* et *Thème et variations*.

En 2001, sous la direction de Didier Deschamps, le Ballet national de Nancy devient CCN-Ballet de Lorraine. Jennifer est alors nommée soliste principale et interprète, durant plus de dix saisons, les créations ou les œuvres du répertoire néo-classique et contemporain de Karole Armitage, Merce Cunningham, William Forsythe, George Balanchine, Russel Maliphant, Nicolas Leriche, Jean-Claude Gallotta, Claude Brumachon, José Limon, Angelin Preljocaj, Tero Saarinen, Dominique Bagouet, Martha Graham, Jacopo Godani, Lionel Hoche, Emanuel Gat, Gigi Caciuleanu, Twyla Tharp ...

Nommée Chevalier des Arts et des Lettres en 2007, elle obtient cette même saison son diplôme d'État de professeur de danse.

Titulaire du certificat d'aptitude de professeur de danse classique depuis juillet 2013, Jennifer enseigne la danse classique en tant que PEA au conservatoire régional du Grand Nancy depuis novembre 2013. Depuis septembre 2016, elle a également en charge la coordination de la danse classique sur la formation au diplôme d'État de professeur de danse, dispensée par l'ESAL (école supérieure des arts de Lorraine).

Anthony ROUCHIER AKA APPART

Il collabore avec Julien Ficely depuis 2006 sur les pièces : *RH 99*, *Ô*, *Rizhome* et *Encl'homme*. Anthony Rouchier « aka A.P.P.A.R.T » commence ses études musicales en autodidacte puis au Conservatoire national de région de Nice. Après un DEUG de musicologie, il entre en 1995 au C.I.R.M où il se familiarise avec la musique électronique et les développements. En 1996, il entame une carrière solo et compose pour la danse et le cinéma, collaborant avec les chorégraphes Gilles Baron, Eric Oberdoff et avec José Martinez, directeur du Ballet national de Madrid.

Ce lien avec la danse et le théâtre perdure depuis lors : des projets avec le metteur en scène suisse Paolo Dos Santos, le Ballet junior de Genève ainsi que trois projets pour Kader Belarbi, danseur étoile de l'Opéra national de Paris.

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 6

RH99

Duo créé en 2007, *RH 99* de Julien Ficely est un hommage du chorégraphe à Rosella Hightower, ancienne danseuse étoile et maîtresse de ballet à l'Opéra de Paris. Une pièce de style néoclassique mais qui s'inscrit dans une gestuelle contemporaine. Ce duo a été interprété par le Ballet de Lorraine.

« 1999 : Rosella et moi, Rosella et la Danse, la Danse et moi. Que reste-t-il de cette rencontre fascinante et décisive avec Rosella Hightower et les personnes qui l'entouraient ? C'est cette question qui a guidé ma recherche et la volonté de monter une chorégraphie subtile, nourrie des multiples rencontres faites au Centre de Danse de Cannes. Montrer que tout en isolant les corps et en questionnant la notion de technique, cette grande dame de la danse a su me transmettre une énergie créatrice essentielle et me faire prendre conscience de mon devenir artistique ».

* * *

RH99 (Extrait variation fille)

Les éléments techniques de cette variation sont au service d'une danse féminine, animale, tout en restant dans une technicité et une propreté classique.

La danse doit être fluide et nuancée.

J'accorde beaucoup d'importance à l'élasticité et au rebond, ce qui est étroitement lié à la musique du solo.

La variation est pleine de contretemps et de jeu de rythmes.

Cependant la danseuse doit se sentir libre de s'approprier le mouvement.

L'énergie ne doit pas être retenue.

L'élève doit prendre conscience de son dos, de ses bras, de la mobilité du haut du corps et laisser une empreinte dans l'espace.

En vous souhaitant un bon travail.

NB : Au tout début de la variation, le premier mouvement de bras fait envoyer la musique.

Julien FICELY

Certains éléments académique constitutifs de la danse classique et absents de cette variation de répertoire, devront être présents dans la proposition personnelle.

DANSE CLASSIQUE

Variation n° 7

Fin du 3^{ème} cycle, DNOP danseur, Bac TMD option danse, EAT fille – 2^{ème} option (reprise 2017)

Chorégraphe :	Marius PETIPA
Adaptation transmise :	Omar TAIEBI
Compositeur :	Piotr TCHAÏKOVSKI
Interprète musical :	Hiroshi IWAMOTO
Danseuse :	Laurie CHOMEL

Marius PETIPA (1818-1910)

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

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

Omar TAIEBI

Omar TAIEBI a reçu sa formation de danseur classique à Paris, de Pascal Vincent, Raymond Franchetti, Attilio Labis, Gilbert Mayer et maître Serge Peretti de l'Opéra de Paris.

Il commence sa carrière dans Washington Square, création de Rudolf Noureev, avant d'être engagé par Maurice Béjart au Ballet du XXe siècle pour la création de « Malraux » au Théâtre du Châtelet. Il rejoint ensuite la Compagnie Victor Ullate, à Madrid, puis intègre « The Ballet Stars Dancers Company » à Tokyo sous la direction artistique de Melissa Hayden, étoile au New York City Ballet.

En 1991, il est engagé au Grand Théâtre national de Bordeaux où il participe jusqu'en 2005 comme danseur ou soliste à toutes les productions du grand répertoire classique, des chorégraphes d'aujourd'hui et des tournées internationales des directeurs successifs, Paolo Bortoluzzi, Eric Vu An et Charles Jude. Avec ce dernier, il participe également aux tournées internationales privées des étoiles de l'Opéra de Paris aux États-Unis et au Japon.

Titulaire du diplôme d'État (DE) en 2001 et du certificat d'aptitude à l'enseignement de la danse (CA) en 2008, il enseigne la danse classique à l'École nationale de musique et de danse de Bobigny/Paris, dont il est également directeur du département « Voix et mouvement ». Il intervient au Centre national de la danse (CND de Paris Pantin) dans les formations au DE et CA, ainsi que pour la formation technique du DE à l'Opéra de Paris. Il est régulièrement invité comme professeur dans plusieurs compagnies nationales et participe comme jury aux auditions d'écoles supérieures.

Depuis septembre 2012, il occupe la fonction de directeur pédagogique et artistique du cycle initial de l'École nationale supérieure de danse de Marseille.

Piotr TCHAIKOVSKI (1840-1893)

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

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

Hiroshi IWAMOTO

Hiroshi Iwamoto est né en 1970 à Osaka au Japon. À l'âge de 5 ans, il commence à étudier l'orgue, puis le piano à partir de 10 ans, avec Shimodu Yamada.

À 21 ans, il quitte le Japon pour la France et entre au conservatoire national de région de Rouen dans la classe de Frédéric Aguessy et François Chaplin.

Pendant ses études, il est engagé comme répétiteur pianiste accompagnateur au Théâtre des Arts à l'Opéra de Normandie. Hiroshi Iwamoto obtient au conservatoire en 1994 la médaille d'or à l'unanimité de musique de chambre, et en 1996 la médaille d'or à l'unanimité de piano.

Il a participé au festival d'Octobre Normandie avec l'orchestre de chambre de Moscou et l'ensemble contemporain Ictus de la compagnie Rosas de Belgique. Ensuite il a donné de nombreux concerts de musique de chambre en Normandie.

Depuis 1998, il est installé en Provence. Il est pianiste accompagnateur à l'École nationale supérieure de danse de Marseille.

Parallèlement, il enseigne le piano et se produit dans des concerts de musique de chambre et des récitals. Sa virtuosité s'exprime particulièrement par une riche sonorité d'une beauté exceptionnelle accompagnée d'une grande sensibilité.

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 7

Présentation du Ballet *La Belle au Bois Dormant*

Le 25 mai 1888, le directeur des théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg, Ivan Vsevolovski, qui voulait évoquer les fastes de la cour du roi de France Louis XIV, commande à Tchaïkovski la partition d'un ballet tiré du conte de *La Belle au Bois Dormant* de Charles Perrault. Le chorégraphe Marius Petipa écrit une liste d'instructions détaillées concernant les morceaux dont il a besoin et Tchaïkovski termine l'orchestration de l'œuvre le 30 mai 1889.

Le ballet met en scène le conflit entre le Bien (la fée des Lilas) et le Mal (la fée Carabosse), représentés chacun par un leitmotiv repris plusieurs fois au cours du ballet, servant de fil conducteur à l'intrigue sous-jacente. Ces deux leitmotivs ne réapparaissent plus dans le troisième acte, pour laisser la place aux danses des nombreux personnages. Le ballet fut présenté pour la première fois le 15 janvier 1890 au Théâtre Mariinsky à Saint-Pétersbourg, où il reçut un accueil bien plus favorable que celui que la presse avait réservé à son *Lac des cygnes*. Mais Tchaïkovski, qui meurt en 1893, n'eut pas la satisfaction de voir le succès immédiat de son œuvre dans les théâtres hors de Russie. C'est seulement en 1921 que les spectateurs européens découvrent *La Belle au Bois Dormant* : c'est à l'Alhambra Theater de Londres que les « Ballets Russes » de Serge Diaghilev présentent « The Sleeping Princess » dans sa version intégrale, pour la première fois hors de Russie depuis sa création.

La Belle au Bois Dormant est le ballet le plus long de Tchaïkovski : composé d'un prologue et de trois actes, il dure presque quatre heures et est donc souvent abrégé lors des représentations. L'histoire du ballet n'est pas exactement la même que celle du conte *La Belle au Bois Dormant* :

Prologue

Le roi Florestan XIV ouvre la fête en l'honneur de la naissance de sa fille Aurore. Toutes les fées du royaume sont conviées et apportent chacune leur don pour la princesse. Alors que les fées lui offrent la beauté, la générosité et la grâce, elles sont interrompues par l'arrivée inattendue de l'horrible fée Carabosse, furieuse de ne pas avoir été invitée au baptême. Avec malveillance et rage, elle jette une malédiction sur la princesse Aurore : le jour de ses 16 ans, elle se piquera au doigt et en mourra. Heureusement, la Fée Lilas n'avait pas encore offert son don à la princesse. Le pouvoir de la fée Carabosse est trop grand pour qu'elle puisse annuler la malédiction. Néanmoins, elle annonce que la princesse se piquera le doigt, certes, mais qu'elle ne mourra pas : elle sera plongée dans un profond sommeil de cent ans et sera réveillée par le baiser d'un prince.

Acte I

C'est le seizième anniversaire de la princesse Aurore. Elle reçoit des cadeaux et des roses. Mais accidentellement, elle se pique en tenant un bouquet que Carabosse a ensorcelé. La maudite fée apparaît un court instant puis disparaît à nouveau devant les yeux ébahis et horrifiés des invités. Au même moment, la Fée Lilas apparaît comme promis. Aurore est transportée dans un brancard. La princesse et la cour dormiront pendant cent ans jusqu'à l'arrivée d'un prince. Le château se couvre de ronces, la forêt l'entourant devient impénétrable, tout ceci sous les yeux de la Reine, du Roi et de la Fée Lilas.

Acte II

Cent ans plus tard, le Prince Désiré, allant chasser en forêt avec ses compagnons, a soudain une vision d'Aurore et, charmé par sa beauté, il supplie la Fée Lilas de l'emmener voir la princesse Aurore : elle y consent. Le prince découvre le château, envahi par les ronces et les vignes. Il réveille la princesse Aurore d'un baiser, lui déclare son amour et la demande en mariage.

Acte III

On fête le mariage. Les fées sont invitées. D'autres personnages (comme le Chat botté, ou Cendrillon) sont présents. Le prince et la princesse sont mariés, bénis par la Fée Lilas. Le ballet se termine avec une apothéose.

Rudolf Noureev s'est particulièrement attaché à ce ballet, dont il réalise 4 versions, dont celle de l'Opéra de Paris, qui sera son chef-d'œuvre.

Dans une première version présentée en 1966 à la Scala de Milan, dansée par Carla Fracci et Noureev lui-même, le royaume de Florestan n'est pas une fantaisie bon enfant, mais une Cour avec son étiquette, ses rituels où l'on sent la lourdeur du pouvoir. La féerie gentille du conte cède la place à une fable réaliste, où des forces antagonistes (Carabosse et la Fée Lilas) se disputent le sort de deux jeunes gens. Carabosse apparaît même sous les traits d'une femme sophistiquée (qui tire son arme - l'aiguille fatale pour Aurore - du chignon de sa perruque), tandis que la Fée Lilas joue les jeunes aristocrates libérales. Cette version sera ensuite remontée au Ballet National du Canada en 1972 (avec Véronica Tennant), toujours dans des décors et costumes de Nicholas Georgiadis. Noureev y donne notamment un rôle plus élaboré au Prince, mais garde la chorégraphie de Petipa pour les variations dévolues aux danseuses. Rudolf Noureev remontera encore *La Belle* au London Festival Ballet en 1975 (avec Eva Evdokimova et Patricia Ruanne, en alternance), puis pour l'Opéra de Vienne en 1980 et enfin pour l'Opéra de Paris en 1989.

Quand il met en scène sa première *Belle au bois dormant* (dès 1966, à la Scala de Milan) Rudolf Noureev, tout en respectant l'original de Petipa, y introduit des notations personnelles. « *Quand je faisais mes premiers pas à Oufa, mon maître à danser - qui avait appartenu au Kirov - me disait toujours que « La Belle au Bois Dormant » était le ballet des ballets* ». *Et j'en étais gourmand à l'avance. Le Kirov, plus tard, m'a fait découvrir la splendeur du festin. « La Belle au Bois Dormant » de Tchaïkovski et de Marius Petipa représente en effet l'apogée du ballet classique : la danse s'affirme alors comme art majeur. Et cela constitue un événement historique : après « La Belle », le ballet a pu attirer à lui les plus grands compositeurs qui n'ont pas hésité à travailler avec les chorégraphes. Je crois que chaque danseur devrait prier le matin devant trois icônes : Tchaïkovski – Dieu le Père, Prokofiev – le Fils, et Stravinski – le Saint-Esprit. Ce sont les trois musiciens qui ont donné naissance aux œuvres les plus importantes et les plus audacieuses du répertoire du ballet. Aujourd'hui, « La Belle » demeure pour moi l'accomplissement parfait de la danse symphonique. Elle exige du chorégraphe de trouver l'harmonie avec la partition de Tchaïkovski. Avec « La Belle », il ne s'agit pas de créer un événement sans lendemain, mais de produire un spectacle durable, qui maintienne l'excellence d'une compagnie.* » Rudolf Noureev (propos recueillis en 1989).

C'est cette version de Noureev réactualisée par Charles Jude, danseur étoile de l'Opéra de Paris et interprète favori du grand danseur chorégraphe, que j'ai eu le plaisir de danser sous la direction du même Charles Jude, actuel directeur du Ballet national de Bordeaux. Ce ballet fait partie du répertoire de la compagnie et il est régulièrement présenté au public. À chacune des représentations de *La Belle* dans laquelle j'ai été distribué, dans les cours comme pendant les répétitions, j'ai ressenti l'exigence du travail académique et de la propreté de mon exécution. Il en va de même pour les répétitions d'Aurore auxquelles j'ai assisté, qui permettent aux danseuses de communiquer au public la justesse du style et le niveau technique attendu, toujours au service de l'expression artistique.

J'espère que vous aurez et vous souhaitez d'avoir autant de plaisir et de satisfaction que moi à travailler ces variations.

Omar TAIEBI

* * *

Variation d'Aurore au 3^{ème} acte « mariage », de *La Belle au Bois Dormant*

Dans ce ballet de *La Belle au Bois Dormant* que Noureev considérait comme « le plus classique des ballets classiques », j'ai retenu cette variation qui permet de mettre en avant à la fois l'apprentissage technique et les capacités d'expression artistique d'une élève de fin de 3^{ème} cycle, qui devra exprimer dans son interprétation la jeunesse, la fraîcheur et la délicatesse d'Aurore.

Cette variation ne figure pas dans le registre des variations du répertoire dites « virtuose » : pas de saut, pas de grandes pirouettes ni de batterie. Mais en revanche, elle permet à l'élève de montrer son travail de précision musicale, la qualité de sa suspension, notamment dans les montées et descentes de pointes, tout en utilisant la respiration des mouvements.

L'adaptation que j'ai faite de cette variation de Petipa est construite en cinq phases : la variation commence au centre (1), suivie d'un aller-retour en diagonale (2), puis d'une dernière descente (3), avant d'aller se placer pour le demi-manège (4), et finir sur une dernière diagonale (5).

Dans cette construction, j'ai allégé le manège complet original exécuté sans interruption jusqu'à la fin de la variation, en le limitant à un demi-manège suivi d'une diagonale finale. Cette proposition, tout en conservant les éléments techniques du niveau de cette variation, évite aux candidats de devoir la répéter dans les grands studios qu'exige un manège complet.

Comme la plupart des variations romantiques, celle-ci n'est pas frontale, pour mettre en avant le style de l'époque tout en rondeurs.

Ce style romantique doit être signalé tout au long de la variation par la rondeur des bras, notamment dès le début dans le travail des séries de retirés.

Le buste est légèrement en avant et les coudes arrondis. La plupart des directions du regard et des intentions sont dirigées vers la diagonale côté jardin.

Ce rôle exige une interprétation moelleuse, en douceur, empreinte de l'élégance caractéristique de l'école française comme il convient à une cérémonie de mariage princier. Le seul passage frontal est celui de la série de nombreuses sissonnes à la seconde, qui doivent être à peine sautées avec une fermeture 5^{ème} moelleuse.

La danseuse devra être bien claire dans les 3 dimensions d'espace : centre, diagonale et demi-manège. Dans chacune de ces phases, l'exécution de la chorégraphie requiert une préparation et une organisation du corps spécifique :

- Bien ouvrir l'épaule opposée dans la diagonale.
- Soigner les épaulements dans le style romantique tout au long de la variation.
- Le contrôle et la précision du travail de bas de jambe caractérisent cette variation. À l'exception du demi-manège, elle est construite sur l'alternance de deux rythmes, accent en bas et accent en l'air, qui donnent chacun un appui différent.
- Dans la série des retirés, ce dernier doit être autant guidé et contrôlé dans le retiré que dans la fermeture 5^{ème}.
- Dans la descente en diagonale, la direction doit être clairement signalée par le bas de jambe.

La préparation de cette variation peut trouver sa place dans l'ensemble des exercices proposés par le professeur dans un cours de fin de 3^{ème} cycle.

Dans la dernière diagonale, l'élève peut adapter cette variation à son niveau technique en supprimant les piqués doubles et placer les bras en première pour la 2^{ème} série de piqués.

Je souhaite à chacune un grand plaisir dans la préparation de cette variation : elle vous le rendra en bonheur d'interprétation.

Omar TAIEBI

Danse contemporaine

DANSE CONTEMPORAINE

Variation n° 8

Fin du 1^{er} cycle, garçon et fille (reprise 2017)

Chorégraphe – transmetteur : Pierre-Yves AUBIN
Compositeur : Noémie SPRENGER, *Variation concrète pour un crabe*
Danseuse : Lola ROGER

Pierre-Yves AUBIN

Formé au CRR de Rennes auprès de Bernadette Le Guil, Ruxandra Racovitza et Sylvain Richard, puis au Centre National de Danse Contemporaine d'Angers. Il y rencontre entre autre Viola Farber, Dominique Dupuy, Dominique Petit. Il complète sa formation au CEFEDM de Poitiers auprès de Marie-Claude Deudon et Ruth Barnes où il obtient son DE en danse contemporaine en 1998.

Il danse avec la chorégraphe Pat O'Bine et le metteur en scène Jean-Michel Ropers en Corse. Il y découvre l'eutonie et complète son expérience dans la danse en espace urbain. Il danse avec Pieter de Ruyter, *Dansity Amsterdam*, pour le spectacle *Ballast*, puis avec Sibille Planques dans l'espace urbain à Paris et avec Kristen Céré à Quimper.

Il a enseigné au CRD de Laval, à l'AID à Paris, dispensant des cours techniques ainsi que des formations à l'EAT, puis au CRC de Tremblay-en-France.

Parallèlement, il entame une recherche chorégraphique avec la compagnie Karsista, et écrit plusieurs pièces.

Titulaire d'un master 2 en gestion de projet culturel en 2009, il travaille dans plusieurs structures de développement chorégraphique en Finistère.

Il poursuit sa formation en pédagogie au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon pour la formation diplômante au certificat d'aptitude, obtenu en 2015.

Depuis 2013, il enseigne la danse contemporaine au CRR de Brest Métropole et est en charge du Ballet Projet, création annuelle croisant un public amateur et professionnel. Il intervient en Finistère pour l'Entraînement Régulier du Danseur, lors des GIFT de la compagnie Lola Gatt (Gaël Sesboué) au Quartz, scène nationale de Brest et lors de stages.

Noémie SPRENGER

Après des études universitaires en arts sonores et en musicologie (Marne-La-Vallée, Paris-Sorbonne, Lille-3), et un cursus en conservatoire (piano classique et contemporain, improvisation libre), Noémie Sprenger est ingénieur d'étude pour le projet de recherche *MuTeC* (2009-2011) en collaboration avec l'Ircam et l'université de Lille-3 (projet ANR), pour lequel elle a particulièrement étudié les processus de création d'œuvres mixtes (pour instrument et électronique). Actuellement enseignante au Conservatoire à Rayonnement Régional de Brest, Noémie Sprenger est responsable de la classe de composition électroacoustique et assure des cours de formation musicale et des ateliers de musique mixte.

Elle se consacre actuellement à l'enseignement de la musique et à la création musicale. Au sein des projets musicaux auxquels elle travaille, elle s'attache le plus souvent à réunir les musiques instrumentales et électroacoustiques et emploie sous diverses formes les technologies électroacoustiques et audionumériques : créations sonores pour des expositions (*Ode à la pluie*, Musée des Beaux-Arts de Brest...), conception d'installations sonores (acousmonium au festival Longueur d'onde, installation multicanale circulaire aux journées du patrimoine de Brest...), organisation de concerts de pièces mixtes de jeunes compositeurs (festival Electrocutation au centre d'art Passerelles...), improvisation *live-electronics* (*Il n'y a plus de fontaine* de Sylvian Bruchon à la Maison du Théâtre de Brest, scènes du groupe d'improvisation RRR jam...), enregistrement en studio (CD *Lyrae* pour la pianiste Bettina...), entre autres.

* * *

COMMENTAIRE RELATIF DE LA VARIATION N° 8

Cette variation est une recherche sur des matières corporelles et sonores avec une importante relation musique – danse. Les mouvements dansés sont reliés aux qualités induites par la musique : brosser, glisser, chuter, déséquilibres, prises d'espace, élans, continuité, fluidité, balancés, rebonds, chutes et sauts.

La matière sonore s'enrichit de sons concrets de vent, d'eau, de piano qui se transforment en sons percussifs pour se conclure à nouveau par du vent.

La transmission pédagogique pourra être enrichie par la reconnaissance sonore des instruments et par des ateliers portant sur la relation aux objets et sur leur implication sensorielle (sable, eau, balles de ping-pong, plume, vent, élastiques, coquillages, instruments, etc.). Ce caractère ludique renforcera l'apprentissage et la transmission de cette variation.

Instruments et sons concrets utilisés dans l'ordre de leurs apparitions :

Vent, eau, piano, marimba, pizzicato de violoncelle, bongo, coquillages, maracas, oiseaux, orgues, balles de ping-pong, Hang, aspirine.

La variation se décline en **trois parties**, chacune possède ses caractéristiques en termes de qualités corporelles et de relation à la musique. Elles mettent en synergie l'état de danse avec un corps énergique, impliquant mobilité et stabilité, en différence et complémentarité.

La première partie se concentre sur le poids, les équilibres-déséquilibres et la prise d'espace. Des accents et continuum de sons concrets (vent et eau) soulignent les actions de porter, d'apporter, de transporter, de glisser et de jeter.

Détails :

Trois pas de marche avec une qualité de tactilité du pied qui découvre un sol lunaire, un espace nouveau.

Accent sur un son d'eau : regard précis diagonale gauche basse.

Action des mains : creuser et porter, marche, transfert d'une matière liquide et marche, transfert de cette matière et marche à nouveau.

Glisser, étirer lors de l'équilibre.

Le brosse de la main droite de la cuisse jusqu'au genou droit permet de creuser, à l'image d'une vague.

Puis le bout des doigts de la main gauche est en contact avec l'intérieur du coude droit après ce déséquilibre.

Importance du retiré gauche coordonné au volume des bras.

Les avant-bras glissent ensuite pour ouvrir en seconde.

Accent jeté et suspension centrale.

Rotation externe de la jambe gauche sur le talon pour la prise d'appui et l'équilibre-déséquilibre avec un regard sur la main droite.

Ceci provoque la course, avec une intention de projection du sternum.

La deuxième partie commence quand le piano débute la valse, air traditionnel du Berry repris ici dans un arrangement plus personnel. Cette partie se structure en ABA'B' :

A : 2 x 8 temps ternaires

B : 1 x 8 temps ternaires + 6 temps ternaires

A' : 2 x 8 temps ternaires

B' : 1 x 14 temps (binaires et ternaires alternés, avec la relation temps = temps)

Ces sauts donnent l'élan de la course puis des quatre jetés qui ralentissent progressivement.
Le regard accompagne la main droite lors de la course.

La troisième partie est un collage de prises de sons concrets : Hang, aspirine et vent.

L'importance sera donnée aux notions d'écoute et de résonance, de durée et de phrasés (de la musique et du mouvement). La continuité, la douceur et la respiration sont aussi importantes dans cette partie que l'attraction créée par la diagonale.

Détails :

Le balancé des bras initie les mouvements.

Lors du grand plié, ce balancé aide à retrouver la verticale.

Le bout des doigts initie le trajet des mains qui descendent sur la ligne médiane.

Le regard suit les mains.

Lors de la roulade sur le côté, privilégier le dessin des pieds, la projection et l'allongement des jambes.

Remonter avec un déroulé de dos et une suspension des bras.

Le 1^{er} balancé en parallèle est sur place bien relâché, marche droite, puis le 2^{ème} balancé est en déplacement en utilisant bien le rebond et la suspension lors des pas.

Puis lâcher le poids vers le sol : coudes, bras, tête, dos.

Avec le son du vent final :

Les deux pas au ralenti sont une extraction d'un sol sableux humide.

Prendre le temps de flotter lors du dernier déséquilibre initié par la main gauche.

J'ai privilégié l'élan, le rapport au sol et la prise d'espace dans cette variation. La précision des qualités, des détails techniques et des comptes est indissociable de la respiration du mouvement, des directions et des orientations. La poésie du mouvement reliée à la mémoire des gestes, et donc à l'émotion, pourra nourrir le corps de relief, de sensations et d'espace.

Pierre-Yves AUBIN et Noémie SPRENGER

DANSE CONTEMPORAINE

Variation n° 9

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

Chorégraphe – transmetteur : Sébastien THIERRY
Compositeurs – interprètes musicaux : Gaëlle BUSSON / Laurie DEROUF
Danseur : François MALBRANQUE

Sébastien THIERRY

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

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

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

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

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

Gaëlle BUSSON

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

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

Laurie DEROUF

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

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

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 9

Matrices de la composition :

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

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

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

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

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

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

Analyse fonctionnelle de la composition :

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

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

Les élévations de jambes sont généralement initiées par le buste en situation de contrepoids. La plupart des déséquilibres trouvent leur source au niveau de la tête.

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

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

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

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

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

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

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

Relation musique et danse :

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

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

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

➤ Séquençage :

- Au début de la composition, le son naît du silence et le mouvement de l'immobilité ;
8 temps de marche à la noire (80 environ) puis 8 temps de course à la croche et 4 temps de retour au calme (dont deux derniers temps de levée au piano annonçant le « pas de six ») ;
- 4 phrases de 6 temps et une de 10 temps (se terminant en course) ;
- 8 temps en ternaire pour la partie de grands sauts (accents musicaux et danseur sur 1/3/7) ;

- 2 phrases de 8 temps avec chacune un appui sur le 1^{er} temps ;
- 1 phrase de 8 temps avec accents musicaux et danseur sur 7/8 (bras puis tête) ;
- 2 phrases de 8 : la 2^{ème} avec *decelerando* et accents danseur sur 1 (bras) /7 (mains) ;
- 4 phrases de 8 (avec accompagnement voix) ;
- 5 phrases de 8 :
 - 2^{ème} phrase → accent danseur sur 8 (impact au sol)
 - 3^{ème} phrase → silence danseur
 - 4^{ème} phrase → accents musicaux et impulsions danseur sur 1/3/5/8
 - 5^{ème} phrase → accents musicaux et danseur 2/5 (impulsion sur appui main) puis déroulé de la colonne sur 7 et 8 (chimes) ;
- 4 phrases de 8 avec pour la 1^{ère} impacts danseur sur 4/et/5.

Quelques pistes de travail :

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

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

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

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

Sébastien THIERRY

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

DANSE CONTEMPORAINE

Variation n° 10

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

Chorégraphe – transmetteur : Jean-Christophe BLETON
Compositeur : György LIGETI
Interprète musical : musique enregistrée
Danseuse : Lou LENORMAND

Jean-Christophe BLETON

Après un parcours d'élève en danse classique au conservatoire de Versailles, Jean-Christophe Bleton suit une formation contemporaine à la Schola Cantorum avec Karin Waehner, puis avec Carolyn Carlson et les danseurs du GRTOP (Quentin Rouillier, Larrio Ekson, Odile Azagury, Anne-Marie Reynaud). Il complète sa formation avec Jean-Gabriel Nordmann pour le théâtre et Hubert Godard pour la kinésiologie appliquée à la danse.

Il a été interprète, entre autres pour Karin Waehner, Le Four Solaire, Carolyn Carlson... Cofondateur de la compagnie Rue Terrain Vague et danseur-chorégraphe de ses créations de 1981 à 1989. Chorégraphe de la compagnie Les Orpailleurs de 1990 à 2017. Auteur de vingt-cinq créations pour la scène et d'une quinzaine d'événementiels urbains mêlant professionnels et amateurs. Collaboration pour le théâtre, la musique et le cinéma avec Catherine Dasté, Chantal Ackermann, Bertrand et Joële van Effenterre, Pierre Deschamps, la compagnie Didascalie, Odyssée ensemble et Cie. Il mène depuis 2012 en collaboration avec Laurence Bertagnol, chorégraphe, des projets de création intergénérationnelle mêlant amateurs et professionnels.

Depuis 1987, il conçoit, dirige et anime des projets « danse à l'école » en maternelle, primaire, secondaire et université. Jean Christophe Bleton fait partie du groupe national français des « personnes ressources » pour la danse à l'école depuis 1993. Co-responsable pour la mise en œuvre et la direction de stages régionaux danse à l'école à destination de danseurs et d'enseignants en Lorraine en 1995 et en Midi-Pyrénées en 2003/2004 ainsi qu'au plan national en Lituanie en 2006 et 2007, il est directeur de Danse au Cœur, Pôle national de ressources pour la danse à l'école de 2001 à 2002. Formateur et conseiller pour le projet danse à l'école à Vevey (Suisse) depuis 2010, il œuvre pour la formation de danseur intervenant en milieu scolaire.

György LIGETI (1923-2006)

Compositeur hongrois, né en Transylvanie (territoire revendiqué par la Roumanie) le 28 mai 1923 ; juif et persécuté, il passe à l'Ouest en 1956 et finit par obtenir la nationalité autrichienne en 1967 ; il meurt à Vienne le 12 juin 2006. Une vie plutôt agitée donc, dont son œuvre est le reflet. Il tenait des propos ironiques, voire amers, sur ses racines, ce qui explique, en partie, qu'il se soit considéré, toute sa vie, comme un juif errant parmi les courants artistiques de son temps. Laissons-lui la parole :

« Je suis né en Transylvanie et suis ressortissant roumain. Cependant, je ne parlais pas roumain dans mon enfance et mes parents n'étaient pas transylvaniens. [...] Ma langue maternelle est le hongrois mais je ne suis pas un véritable hongrois car je suis juif. Mais n'étant pas membre d'une communauté juive, je suis un juif assimilé. Je ne suis cependant pas tout à fait assimilé non plus car je ne suis pas baptisé ».

György Ligeti en 6 dates :

1950 : professeur de composition, de contrepoint et d'harmonie à l'Académie Franz-Liszt de Budapest

1957 : travaille à la Westdeutscher Rundfunk à Cologne

1967 : obtient la nationalité autrichienne
1973 : enseigne la composition à la Musikhochschule de Hambourg jusqu'en 1989
1985 : Prix Arthur Honegger décerné par la Fondation de France
1991 : fait commandeur de l'Ordre national des arts et lettres à Paris
« Je m'imagine la musique comme quelque chose de très loin dans l'espace, qui existe depuis toujours, et qui existera toujours, et dont nous n'entendons qu'un petit fragment... »

György Ligeti en 6 œuvres

1951-53 : *Musica ricercata* pour piano

1961 : *Atmosphères* pour grand orchestre

1978 : *Le Grand Macabre*, opéra en 2 actes d'après la pièce de Michel de Ghelderode

1982 : *Trio* pour violon, cor et piano

1990 : *Concerto pour violon*

2000 : *Sippal, doppel, nádihegedűvel*, cycle de mélodies pour mezzo-soprano et 4 percussions, sur des poèmes de Sandor Veress

Musica ricercata est un ensemble de onze pièces pour piano composé de 1951 à 1953 par György Ligeti, et créé le 18 novembre 1969 en Suède, à Sundsvall, par Liisa Pohjola.

Pour réaliser un tel programme, le jeune compositeur d'une trentaine d'années décide de reconstruire le matériau musical, son propre matériau, en repartant de zéro, du vide, du néant. Le silence d'abord, puis un processus particulier qui crée la première pièce sur une seule note déclinée sous toutes ses formes (hauteurs, timbres, rythmes, durées, intensité), une seconde note arrivant à l'extrême fin de la pièce. Le deuxième mouvement se construit sur trois notes, le troisième sur quatre et ainsi de suite jusqu'au onzième, le fameux Ricercar qui utilise le total chromatique composé des douze sons de l'échelle.

« Une pièce sévère, presque noble, flottant entre orthodoxie académique et profonde réflexion : entre gravité et caricature ». György Ligeti

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 10

Variation chorégraphique pour IV – Tempo di Valse (poco vivace – « à l’orgue de barbarie »)

L’esprit de cette variation est très proche de celui de la pièce de Ligeti. Une valse qui subit une succession de modifications, altérations, ralentissements, dérapages...

« Mais qu’est-ce qui m’arrive ? » pourrait être le titre de cette danse qui est principalement une variation sur des états de corps, d’humeurs, de surprises et d’humour. Cette valse quelque peu boiteuse laisse une grande liberté d’interprétation à la danseuse (ou danseur). Idéalement, elle sera dansée sans trop de tensions, avec une « certaine nonchalance » et quelques envolées dynamiques et mutines. Le principal du travail se fera sur la musicalité du mouvement en dialogue avec la musique de Ligeti. C’est bien d’être très légèrement devant elle, en particulier sur les événements forts, comme si la musique venait souligner la danse.

Elle est une traversée en marchant, de l’espace du plateau, qui va de l’avant-scène cour vers le lointain jardin. Cette marche sur la diagonale, interrompue par des événements chorégraphiques et des jeux d’espace différents, reprendra finalement à l’issue de la variation, comme si de rien n’était... Une parenthèse imaginée. J.C Bleton

Entrée en silence, départ pied gauche sur quatre mesures de trois temps (tempo libre de marche, un pas par temps... plus lent que celui de la pièce de Ligeti en général). On pourra rajouter des pas pour l’entrée en fonction de l’espace de représentation. Jeu de regard en décalé sur la deuxième mesure en direction de l’endroit d’où l’on vient, saut sur la troisième mesure comme un déséquilibre provoqué (« les pieds dans le tapis »), saut bras en l’air tête à droite comme si on voulait regarder derrière, qui fait avancer un peu trop. En reculant, on rassemble les pieds et on revient au calme sur la fin de la quatrième mesure, avec le regard qui descend doucement vers le sol.

Départ musique

Sur les premières mesures de la musique (1 à 5), deux petits cercles successifs initiés par le bassin jambes tendus (en 6 tps), puis les genoux (3tps) sur léger plié et mouvement rapide, comme une onde partant du sol vers la ceinture scapulaire et les bras (2tps) qui se relâchent comme dans un abandon (3tps). Puis de la mesure 6 (départ de la mélodie à main droite) à la mesure 32, travail sur la spirale (tête, épaules, bassin, bras) et le décentrement (« clin d’œil » au travail de Nikolaïš) dans un jeu autour de l’axe du corps. On s’appuie sur les accents musicaux pour le lancer de bras droit sur relevé à gauche (mesure 14) et le relâché à droite (fin de la mesure 22-23) après le développé désaxé, très lent sur la jambe droite. Puis attrapé des mains en revenant vers la gauche, suivi d’une ouverture rapide, de dos, du bras droit à l’horizontal, avec genou droit plié, transfert à gauche de la même position. La main gauche vient frapper l’épaule droite, avec une rotation légère vers la diagonale, puis glissé de la main gauche le long du bras droit pour ramener les deux mains reliées côté gauche dans l’autre diagonale et suivi d’un jeu de vague des bras et du dos dans une qualité « caoutchouc » (28 à 32).

À la reprise de la mélodie (mesure 6 à 32) ouverture des bras dans un mouvement sec, comme si on lâchait quelque chose devant soi, puis trois accents, bras et plexus (comme une onde dans l’eau), suivi d’un tour en dehors (initié par la hanche droite) sur jambe gauche pliée en parallèle avec cercle de bras devant (volume), suivi d’un tour en dedans demi-pointe avec cercle du bras droit au-dessus de la tête puis déplacement en cercle (en six pas) de dos bras seconde. Sortir de ce cercle par une ouverture seconde à droite, à nouveau, qui sert d’appel pour deux sauts (temps levé) en tournant sur jambe droite, très joyeux, légers, presque folkloriques, avec les bras comme emportant une brassée de fleurs, puis poursuivre le développement de cette spirale de plus en plus grande vers un cercle de course avec roue (mesures 21-22) suivi d’un petit saut léger « mutin » et fin de tour couru avec un petit sursaut jusqu’au fond du plateau. Depuis le début de la variation, majoritairement de dos, le regard n’a jamais été orienté vers le public.

Retourné face public (mesure 33) ! Regard frontal et descente vers l'avant-scène. Quatre mesures de 3 temps avec gestuelle de bras (4 signes de « bonjour ») sur départ pied droit (1 pas par mesure) puis suspension sur la 4^{ème}. C'est comme une rencontre avec..., le public... Déplacement porté par le haut du corps, suspendu vers l'avant, une avancée habitée par une timide curiosité.

Départ très lyrique, légèrement comédie musicale, sur la diagonale (mesure 39), saut en tournant en quatrième avec bras en l'air, tour et course tirée par les deux mains en avant. Retour sauts, temps levé pied droit bras seconde, temps levé gauche avec geste de coucou fait vers la gauche, puis 2 sautillés avec tremblements/secoués de bras quasiment sur place puis tour un peu fouillis en dedans avec lancé de jambe gauche, bras entourant le corps, descente dégringolée et tour au sol (mesures 50, 51, 52) puis relevé presque tranquille, stop de dos. Chute de dos au sol comme un affaissement sur la verticale en marquant les accents musicaux (54). Reprise très calme au sol, couché sur le dos, de la gestuelle de bras (changement de plan avec petite variante des orientations des bras pour une meilleure visibilité jusqu'à la mesure 60). Le mouvement repart sur le silence (point d'orgue). Cercle de bras avec rotation très respirée (idée de volume) à gauche, à droite avec bras allongés et frémissement des mains (de 62 à 64) puis accélération vers la gauche pour arriver à genoux, déroulé du dos jusqu'au regard face et ouverture très rapide quatre appuis à la reprise de la mélodie main droite (mesure 65).

Transfert très lent, animal, descente sur coude gauche, puis remontée initiée par le bassin jusqu'aux quatre appuis tendus, tête relâchée. Retour en passant par la droite puis seconde très basse avec regard public (73) puis plus dynamique relancer transfert de poids plus rapide à droite, à gauche puis lancer de jambe droite tendue équilibre en appui deux mains, suspension. Retour à la verticale vers jambe gauche (81-82), puis tour et bras seconde face public en tension. Transferts rapides puis tour en dedans sur pied gauche et suspension à droite. Reprise de la diagonale sur déplacement trois temps (anticipation sur mesure 88-89). Deux mesures vers l'avant avec grand cercle de bras très relâchés. Changement d'orientation (90) vers le lointain diagonale jardin pour prendre une « arabesque » très plate sur jambe droite pliée (91-92), relevé suspendu sur gauche (93-94) avec couronne relâchée, avec le regard, côté droit (légèrement kitch !!), demi pointe gauche à nouveau avec bras ouverts à l'horizontal tenu comme immobile (95- fin). Cette petite diagonale s'exécute sans marquer véritablement d'arrêt, mais dans une continuité fluide, lente, étirée... Relâchement doux, en revenant pied plat sur la dernière mesure comme un « dégonflement » (expiration !?) avec jambe droite pliée demi-pointe. Fin de la musique.

Reprise de la marche comme une sortie normale. Regard arrière (par la gauche, comme à l'entrée et comme si on avait oublié quelque chose, retour du corps puis du regard en décalé pour revenir face public. Dire : MOI !? (interprétation libre de l'interprète).

Jean-Christophe BLETON

Cette variation écrite pour une fille peut cependant être dansée par un garçon s'il en est motivé.

IV

Tempo di Valse (poco vivace - „à l'orgue de Barbarie") ♩. = 96 *)

7

p

6

p *grazioso* *cresc. poco*

11

pochiss. rit. *a tempo* *dim. poco*

12

cresc. *pochiss. rit.* *a tempo*

24

f *rit.*

*) Die Metronomangabe bezieht sich auf die maximale Geschwindigkeit: das Stück kann frei interpretiert werden - zuweilen langsamer -, mit rubati, ritenuti, accelerandi, wie der Leierkastenspieler sein Instrument kurbelt.

*) The metronome value refers to the maximum tempo, the piece may be interpreted freely - as well as being slower - with rubati, ritenuti, accelerandi, just as an organ grinder would play his barrel organ.

33

poco rall. *rallent.* *en suspension* *libre*

pp P

ped. pp

39

ritardando *3/8 tempo* *à tempo*

mp ff mp ff

(mp) (mp)

45

ff (mp)

52

poco rall. *in peu rallent.* *più rall.* *encore rallent.*

ff pp sub.

59 (rall.)

Tempo I

fortissimo *piu forte* *che la parte (di sopra)*

p

65

p *grazioso* *cresc. poco*

70

pochiss. rit. *a tempo* *dim. poco*

76

pochiss. rit. *a tempo* *cresc.* *p*

82

f *poco rall.*

90

pp *poco rall.* *suspension* *notes tenuto* *ped.* *pp* 1'30" - 1'40"

DANSE CONTEMPORAINE

Variation n° 11

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

Chorégraphe – transmetteur : Josiane RIVOIRE
Compositeur – interprète musical : Jacques BALLUE
Danseur : Anthony MICHELET

Josiane RIVOIRE

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

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

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

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

Site interactif : « ondansedanslordinateur » (2007)

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

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

Jacques BALLUE

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

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

Œuvres

Musique de chambre

Sur les rives (Kora)

(2007) Hautbois, clarinette et guitare

Sur les rives (Zortziko)

(2011) Hautbois, clarinette et guitare

Musique soliste

Musiques pour la danse Vol. 1

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

Musiques pour la danse Vol. 2

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

Musique vocale et chorale

Allons à l'opéra !

(1997) Voix moyenne et piano

Pédagogie

À travers chants ! Volume A

(1999) Chant et piano

À travers chants ! Volume B

(2000) Chant et piano

À travers chants ! Volume C

(2003) Chant et piano

À travers chants ! Volume D

(2003) Chant et piano

Un pour tous, tous pour la musique

(1995) Chant et piano

Site internet : www.jacquesballue.com

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

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 11

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Le danseur commence de dos en lent relevé, pour inscrire son 1er pas sur le 2^{ème} tps de la 1^{ère} mesure (M1). Il en sera de même pour les 7 autres pas, en effectuant un demi-tour face public entre 4^{ème} et 5^{ème} mesure (M4-M5) lentement avec le bras gauche s'élevant latéralement tel une aile, prenant appui sur l'air pendant que le droit oriente son appui vers la terre (voir la forme des mains reposant elles aussi sur l'air, sans tension), tout en poursuivant la descente frontale.

3. 1^{ère} VARIATION

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

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

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

Sur M5... , 1/4 de tour à cour, avec petit jeté (sous soi) de jambe (jb) g, la jb droite (d) qui suit se rabattant en avant, le dos accompagnant en courbe le mouvement sur le 1^{er} tps, puis 1/2 tour à jardin avec jeté en rond de jb et balance du dos au-dessus de la jb g sur 2^{ème} et 3^{ème} tps
Répétition sur M6 et M7 tout en descendant avant scène, avec un léger déplacement vers jardin, puis termine face cour sur M8 en retenant la courbe en succession du dos au-dessus de la jambe.

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

M1 M2 M3 en diagonale au lointain cour, 3 jetés jb g allongée avant / jb d pliée attitude arrière, le tronc s'incline au-dessus de la jb avant, bras latéraux en courbe vers le sol, comme le vol d'un oiseau
Sur M4 repoussé en temps levé sur jb g avec jb d en attitude arr, le dos et les bras arrondis vers le sol
Sur M5-M6, 1 tour 1/4 spiralé à gauche avec bras droit et jb d enroulant en dedans, suspend visage public, puis tour sur jb d plié profond à la seconde avec jb g en attitude // à la seconde, le buste et bras en large courbe avant
Termine (face lointain jardin) en appui des 2 mains sur les cuisses, en plié // profond sur M7... Puissant repoussé et 1^{er} saut « kangourou » sur M8 suivi de...

5. 3^{ème} VARIATION

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

6. 4^{ème} VARIATION

Sur changement net musical, sur M1 les coudes et le genou g se resserrent avec force et avec extension du buste en succession, sur relevé jb d
M2 relâcher vers le sol en grand plié // le tronc et les bras à la seconde s'étirent avec fluidité au-dessus du sol
M3 M4 reprise de M1-M2 encore plus puissant
M5 M6 enchaîner sur 1/4 tour à jardin avec le bras g. balayant le sol traçant une grande courbe jusqu'à suspension arche, en fente jb // pliées
M7 M8 1/2 tour sur jb g, plonger en arabesque jb d – corps // au sol, bras en 4^{ème}, en impact, suivi d'un tour en dehors sur jb g, impulsé par la jb d traçant un cercle spiralé en attitude les bras accompagnant, et poser pied d au sol pour...

7. 5^{ème} VARIATION

M1 M2 « Aller vers » le lointain cour avec passage j g (genou moteur) d'attitude arrière en dehors, à en avant en dedans, suivi d'un grand développé avant, buste et bras en 4^{ème} (controlatéral) accompagnant l'aller-vers en succession
M3 M4 répétition de ce mouvement...
De M5 à M8 ...suivi d'une reprise du jeté de la 3^{ème} variation puis d'un passage au sol, tour à d en dedans impulsé par la jb g avec appui sur main droite, se relever avec un prompt déroulé dans la verticale, et de dos au public élever la jb g latéralement en // (et légèrement pliée), avec les 2 bras l'accompagnant, puis la main d donne une impulsion frappée sur la cuisse d s'allongeant latéralement, en relevé sur jb g, suivi d'un transfert de poids sur jb d et d'un tour 1/2 plané sur jb d (jb g en arabesque basse, et buste en arche)
Pour finir à nouveau 2 mains en appui sur cuisses en plié // profond
Et déroule lentement le dos pour reprendre la verticale, face lointain jardin

8. Sur 6^{ème} VARIATION

(Tout en imaginant que vous avez 3 danseurs face à vous auxquels vous allez transmettre les mouvements suivants en accumulation ...)
Sur M1 en appui sur jb d plonger corps en arabesque g //sol, les bras s'allongent dans la direction avant, puis sur M2 dérouler dans la verticale en revenant sur ses 2 appuis, regarder vers le lointain jardin sur M2
M3 M4 reprendre M1 suivi d'un tour en dedans sur jb g, jb d et bras amples à la seconde, (reflet du tour en seconde attitude de la 3^{ème} variation) et déroulé dans la verticale sur M4 comme en M2, regard au lointain, Puis sur M5 reprendre l'arabesque + le tour en dedans, suivi d'un tour en dehors sur jb d, jb g en attitude arr. et déroulé dans la verticale (comme M4)
Puis sur M7 et M8 reprise de cette accumulation suivi d'un 1/2 tour plongé arabesque d, avec 4 soubresauts,

très étiré dans la direction lointain jardin
Puis déroule à nouveau en regardant vers jardin (1/2 tour) et...

9. 7^{ème} VARIATION

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

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

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

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

10. 8^{ème} VARIATION

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

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

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

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

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

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

Silence musical et immobilité du corps.

FIN

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

Lexique des abréviations :

Parallèle : //

Temps : tps

Mesure : M

Jambe : jb

Droite : d ou dte

Gauche : g ou gche

Arrière : arr

Haut : Ht

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

Josiane RIVOIRE

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

* * *

Passacaille Django-Bach

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

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

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

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

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

Jacques BALLUE

Passacaille Django-Bach

J. Ballue

Adagio ♩ = 66

1

Flûte

Flûte

Orgue

Pédalier

11

Fl.

Fl.

Org.

Ped.

18

2

Fl.

Fl.

Org.

Ped.

25 **3**

Fl. 1
Fl. 2
Org.
Ped.

32 **4**

Fl. 1
Fl. 2
Org.
Ped.

37

Fl. 1
Fl. 2
Org.
Ped.

42 **5**

Fl.
Fl.
Org.
Ped.

46 **6**

Fl.
Fl.
Org.
Ped.

51

Fl.
Fl.
Org.
Ped.

56 7

Fl.
Fl.
Org.
Ped.

60

Fl.
Fl.
Org.
Ped.

63

Fl.
Fl.
Org.
Ped.

DANSE CONTEMPORAINE

Variation n° 12

Fin du 3^{ème} cycle, DNOP danseur, Bac TMD option danse, EAT garçon – 2^{ème} option (reprise 2017)

Chorégraphes – transmetteurs : Héla FATTOUMI et Eric LAMOUREUX
Compositeur – interprète musical : Eric LAMOUREUX
Danseur : Jim COUTURIER

Héla FATTOUMI et Éric LAMOUREUX

Ils fondent la compagnie Fattoumi/Lamoureux en 1988. Leur première pièce *Husaïs* est couronnée du prix de la première œuvre au Concours international de Bagnolet en 1990, suivie du trio *Après-midi*, prix Nouveaux Talents danse de la SACD en 1991. Ces deux œuvres les propulsent parmi les figures d'une nouvelle génération de la création contemporaine et leur apportent une reconnaissance internationale.

Ils instaurent un espace de recherche dont la source est l'entremêlement de leurs particularités. De pièces en pièces, ils sondent l'intelligence sensible du corps, son pouvoir de dévoilement du sens qui est aussi pensée (penser) en mouvement. Ils affirment ainsi un travail chorégraphique relié aux notions de maîtrise/non maîtrise, de puissance/fragilité, de minimalisme/performatif, faisant surgir une danse dont la charge expressive est traversée par une « énergie graphique ».

Nommés à la direction du CCN de Caen/Basse-Normandie en 2004, ils poursuivent alors leur démarche par des pièces basées sur des sujets à forte tonalité sociétale. Ce seront *La Madâ'a* (Arsenal de Metz, 2004) avec les frères Joubran, virtuoses palestiniens du oud, *Pièze* (unité de pression) et *La danse de Pièze* (festival Dialogue de corps, Ouagadougou, 2006 ; Théâtre de la Bastille), autour de la notion d'« homosensualité » dans le monde arabo-musulman, *Just to dance...* (Espace des Arts de Chalon-sur-Saône, 2010), *Tokyo*, pièce autour de la notion de « créolisation » développée par Édouard Glissant, *MANTA*, solo créé au festival Montpellier Danse 2009 puis en tournée internationale (Tokyo, Berlin, Tunis, Bruxelles, Malmö, Oslo...), à partir de la problématique que soulève le port du niqab, *Lost in burqa*, (ESAM de Caen, 2011) performance pour 8 interprètes réalisée à partir des « vêtements-sculptures » de la plasticienne marocaine Majida Khattari lors de la 6^e édition du festival Danse d'Ailleurs, *Masculines* (Arsenal de Metz, 2013) sur les représentations du féminin de part et d'autre de la Méditerranée.

Ils réactivent une recherche chorégraphique se ressourçant au potentiel expressif et poétique de la danse. *Une douce imprudence* co-signée avec Thierry Thieù Niang (festival Ardanthé 2013, Marrakech, Théâtre national de Chaillot) sur la notion du « Care », *Waves* commande pour le Norrlands Operan et l'orchestre symphonique dans le cadre de Umeå 2014, capitale européenne de la Culture. Ils s'associent avec le chanteur et compositeur suédois Peter von Poehl.

Ils s'aventurent régulièrement hors des théâtres pour réagir in-situ à d'autres contextes de réactivité. En février 2009, ils signent la performance *Stèles* dans le cadre d'une « Nocturne » exceptionnelle, commande du Musée du Louvre. En 2008, ils créent *Promenade au Grand Palais* et imaginent un dialogue avec les sculptures monumentales de Richard Serra. En janvier 2012 ils créent *Circle* invitant le public au centre d'un dispositif circulaire où la danse s'enivre à l'énergie mêlée de 26 danseurs professionnels et amateurs. En 2013, dans le cadre du Festival Normandie Impressionniste, ils investissent l'exposition « Un été au bord de l'eau » du Musée des Beaux-Arts de Caen pour une *Flânerie chorégraphique*.

Héla Fattoumi et Éric Lamoureux sont fortement engagés dans différentes instances à la promotion et à la défense de l'art chorégraphique. De 2001 à 2004, Héla Fattoumi est vice-présidente Danse de la SACD (Société des Auteurs Compositeurs Dramatiques). Elle est à ce titre chargée de la programmation du « Vif du sujet » au Festival d'Avignon. De 2006 à 2008, elle préside l'ACCN (Association des Centres Chorégraphiques Nationaux). Présidence reprise de 2010 à 2013 par Éric Lamoureux, qui assure depuis la vice-présidence. De 2013 à 2015, Héla Fattoumi est présidente déléguée à la prospective au SyNDEAC.

Ils sont directeurs du Centre chorégraphique national de Bourgogne Franche-Comté à Belfort depuis mars 2015 avec le projet VIADANSE.

PROJET VIADANSE

Héla Fattoumi et Éric Lamoureux ont été nommés à la direction du Centre chorégraphique national de Franche-Comté à Belfort le 1er mars 2015.

Leur projet VIADANSE est construit dans la perspective d'un centre chorégraphique 3^{ème} génération, autour d'un concept dynamique qui évoque la circulation des projets et la constitution de réseaux de la Franche-Comté à la Bourgogne, du Grand Est à la Suisse et à l'Europe.

Ce projet trace des axes forts en matière de création et de diffusion, en diversifiant les propositions, en travaillant à la construction d'un réseau de production et d'accompagnement d'artistes, VIARÉZO, à l'échelle du Grand Est et au plan international.

VIADANSE a pour ambition de réinventer le lien avec les publics, en particulier les jeunes et de rechercher de nouvelles voies en matière d'éducation artistique et culturelle.

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 12

Notes pour un solo : *MIX pour JIM*

Ce solo a été conçu en hybridant les matériaux issus de 2 pièces : *Husaïs* 1989 et *Solstice* 1996 (cf. le site numéridanse).

Ces 2 pièces sont des duos créés et interprétés par Héra Fattoumi et Eric Lamoureux. Elles ont fait l'objet de plusieurs transmissions respectivement 2008 et 2010 à de jeunes interprètes de la compagnie.

Les matériaux constitutifs, structurants *MIX pour JIM* sont initialement des partitions dansées à l'unisson dans l'intention de faire « corps commun » face au monde, à l'espace dans lequel le couple évolue.

Le solo *MIX pour JIM* se déploie dans un espace étoilé rayonnant à partir d'un point chaud central ; les 2 diagonales principales et les 2 droites perpendiculaires se croisent en son centre. Il est préférable de noter sur une feuille les trajets de la danse en indiquant les quatre points cardinaux : le Nord étant le milieu/avant-scène ; le Sud, le milieu/lointain ; l'Est, le milieu/jardin ; Ouest, le milieu/cour.

En général, notre danse est traversée d'élan, de brisures, de fulgurances qui alternent avec des moments de calme apparent, d'« immobilité active ». Pour la transmettre, nous privilégions l'emploi d'un vocabulaire métaphorique et particulièrement la figure de l'oxymore.

Cependant, pour toucher à une intensité de la présence, le danseur doit faire confiance à la qualité du mouvement et à l'engagement dans l'action. Sinon, l'émergence d'un « pathos » risquerait d'alourdir la danse et serait à nos yeux un total contre-sens dans l'interprétation.

De façon générale, la respiration se coordonne avec l'action. Les gestes avec poids/élan s'accompagnent nécessairement par l'expiration. Les gestes syncopés se réalisent avec une alternance d'inspire/apnée/expire. L'amplitude du mouvement ne peut advenir que si le geste, une fois arrêté, se vit dans sa prolongation dans l'espace.

Le rapport à la musique est ouvert, la danse s'inscrit dans une écoute libre qui s'appuie sur une rythmique irrégulière. Le tempo de la danse s'entrelace avec celui de la musique composée à dessein par Eric Lamoureux.

Phrase A : débute 8 s après le début de la musique

Danse Pivot autour du pied gauche.

Poids du bras droit, bras gauche se met en bouclier.

Ouvrir les différentes diagonales par quart puis par demi-tour en répétant les mêmes actions.

À chaque fin d'action, le regard s'affirme loin dans chaque direction.

Le danseur est dans un rapport « d'adversité sereine » à l'espace.

Cette séquence se finit par une spirale vers le sol qui compresse le corps en boule.

Phrase B : 31 s

Différentes échappées à partir du point chaud central.

Succession de tours/spirales avec ports de bras changeant qui ferment et compressent le corps. Et d'ouverture du corps qui se déploie dans l'espace.

Puis, action dite « ouverture de portes ». L'intention est d'ouvrir les portes avec tout le corps, ce qui suppose que celles-ci offrent une résistance à l'action.

Même si l'alternance des 2 bras (Est puis Ouest) est la partie visible du geste, cette ouverture ne s'inscrira que si le bassin est solidaire du buste.

Cette séquence s'achève par une chute douce qui arrive dans la position du « sphinx »

Le regard remonte lentement du sol en entraînant tête et buste jusqu'à s'ouvrir à 3 mètres devant.

Phrase C : 48 s

Après un temps de « recharge de l'énergie », le mouvement dit de « la crêpe » (le corps pivote en boule autour du bras puis s'allonge dans la phase aérienne pour retomber à plat) vient rompre l'immobilité dans le silence de l'attente.

Hésitation qui se traduit par des changements de direction brefs et incisifs pour retrouver finalement la verticale.

De dos à la diagonale du début, le danseur recule de 6 pas pour recharger l'énergie : état similaire de celui du « sphinx » vu en fin de phrase B.

Nouvelle « hésitation affirmée » entre 2 directions (derrière soi/devant soi).

Phrase D : 1 min 20

Fente, déroulement du bras gauche (coude-poignet-bout des doigts), le corps s'étire comme un élastique au bord de la rupture.

Quand la « tension extensive » se relâche, elle lance le corps dans une succession d'élans ouverts. Enchaînement de tours avec importance donner au poids des bras longs et non tenus rigides. Recherche d'une continuité entre les 3 tours.

Le 4^{ème} se termine pour la 1^{ère} fois de face dans un rapport d'opposition entre le bras droit qui tire à l'Ouest et le bassin qui crée un déséquilibre à l'Est. Cette tension se résout par une brisure qui se réalise par un geste net/sec du bras.

Respecter la direction diagonale Nord-Est/Sud-Ouest.

1^{ère} élévation qui s'élance avec une prise d'appel vers le Sud et un changement de regard dans la phase aérienne qui se projette à l'autre extrémité de la diagonale (Nord-Est).

Cette phrase se clôture par une 2^{ème} chute douce qui spirale en enchaînant les tours vers le sol pour arriver à un corps allongé prêt à repartir vers la direction anticipée par le saut.

Phrase E : 1 min 45

Allongé dans l'angle Sud-Ouest de l'espace, le danseur passe par plusieurs étapes en tirant des fentes qui amène le corps à se relever pour arriver au point chaud central en réalisant un tour qui ramasse le corps (compression avec plié profond, bras croisés sur la poitrine).

Le corps se redéploie dans la diagonale opposée regard Sud-Est. Cette réouverture du corps se fait dans une coordination complexe entre les bras et la prise de risque des appuis dans l'espace-arrière (pose pied droit puis pied gauche le plus loin derrière soi). Cette prise de risque provoque le déséquilibre et se résout par un nouveau tour.

Nouveau changement de direction avec une « tension extensive » (principe de l'élastique vu en début de phrase D) avec la torsion du buste et étirement du bras droit qui se situe toujours dans le point chaud central.

Phrase F : 1 min 56

Quand le bras lâche, il entraîne et engage le corps dans une accélération.

Succession de torsions et spirales complexes en privilégiant la prise de risque dans la pose des appuis-arrière. À partir de ce moment, la danse s'affranchit de la contrainte de l'espace en X qui passait obligatoirement par le point chaud central.

Ainsi la danse ouvre un nouvel espace Nord-Est /Nord-Ouest dans une sorte de débordement.

Le danseur fuse vers l'angle Sud-Ouest bloqué par une prise d'appuis-arrière qui provoque un déséquilibre. De cette suspension naît une aspiration aérienne (comme en fin de phrase D) qui dépose le corps au sol en une décélération. On retrouve, à nouveau, la position du « sphinx ».

Phrase G : 2 min 20

Ce temps du « sphinx » permet au danseur de recharger l'énergie pour déclencher une projection du corps qui s'arrache au sol. Pivot en appui sur le bras droit, le corps s'allonge en l'air dans un mouvement d'opposition entre le bras gauche et le regard qui s'étire vers le sud-est.

De nouveau, on retrouve « l'hésitation affirmée » entre 2 directions.

Danse des élans hybridés avec intégration des figures développées dans le point chaud initial (pivot/ouverture des portes).
La danse du pivot/bouclier se ralentit. L'espace devient aquatique ce qui transforme la qualité de la danse.

Déséquilibre qui vrille en un quart de tour vers le Sud.

Phrase H : 2 min 36

Le corps s'enfonce vers le Sud dans une qualité d'abandon, la danse s'écoule en un flux continu. Alternance de chaloupés (de bras / buste / tête relâchée) avec des aspirations verticales. Il n'y a plus de brisure, Le danseur devient liquide. Le rythme de la danse se ralentit jusqu'à s'éteindre.

Héla FATTOUMI et Eric LAMOUREUX

DANSE CONTEMPORAINE

Variation n° 13

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

Chorégraphe :	Yuval PICK
Transmetteur :	Madoka KOBAYASHI
Compositeur :	Jean-Sébastien BACH
Interprète musical :	musique enregistrée, Cantata, BWV 147 – dixième mouvement <i>Jesus bleibet meine Freude</i>
Danseuse :	Lily BRIEU

Yuval PICK

Nommé à la tête du CCN de Rillieux-la-Pape en août 2011, Yuval Pick a derrière lui un long parcours d'interprète, de pédagogue et de chorégraphe.

Formé à la Bat-Dor Dance School de Tel Aviv, il intègre la Batsheva Dance Company en 1991 qu'il quitte en 1995 pour entreprendre une carrière internationale auprès d'artistes comme Tero Saarinen, Carolyn Carlson ou Russel Maliphant. Il entre en 1999 au Ballet de l'Opéra national de Lyon avant de fonder en 2002 sa propre compagnie, The Guests.

Depuis, il signe des pièces marquées par une écriture élaborée du mouvement, accompagnée de fortes collaborations avec des compositeurs musicaux et où, dans une forme de rituel, la danse propose un équilibre sans cesse remis en cause entre l'individu et le groupe.

Il crée *Popular Music* (2005), *Strand Behind* (2006) pour le Festival d'Agora de l'IRCAM et le CNSMD Lyon et *17 drops* (2008).

En 2010, il crée la pièce *Score*, puis *The Him* pour le jeune ballet du CNSMD de Paris et le trio *PlayBach* à l'invitation de Carolyn Carlson.

En 2012, *No play hero*, pièce pour 5 danseurs et 5 musiciens autour de la musique du compositeur David Lang et *Folks* pièce pour 7 danseurs pour la Biennale de la Danse de Lyon.

En 2014, deux créations, le duo *Loom* sur la musique de Nico Muhly et *Ply* pièce pour 5 danseurs avec la compositrice américaine Ashley Fure, pour le festival Manifest. En 2015, il crée *Apnée* (corps vocal) pour quatre danseurs et six chanteurs et *Are friends electric?* pour six danseurs autour de la musique de Kraftwerk. En 2016, sur une demande des Monuments Nationaux, Yuval Pick crée le projet in situ *Hydre* au Monastère Royal de Brou dans le cadre de Monuments en mouvement #2.

En 2018, il crée la pièce *Amplifiée* (titre provisoire) au Théâtre national de la danse à Chaillot.

Madoka KOBAYASHI

De 2003 à 2005, Madoka se forme à The Showa School au Japon, avant d'intégrer jusqu'en 2008 la Rambert School en Angleterre. En 2006, elle intègre la Realm Dance Company à Londres et rejoint ensuite la RODA Company à Leeds.

En 2010, elle participe à l'évènement « WA » organisé par l'Université de Musashino à Tokyo puis rejoint, en 2011, la compagnie permanente du CCNR.

Jean-Sébastien BACH (1685-1750)

Jean-Sébastien Bach est un compositeur et organiste allemand, né en 1685 et mort en 1750. Son œuvre fait partie des monuments de la musique classique et bénéficie d'une reconnaissance universelle dans l'histoire de la musique.

La musique de Jean-Sébastien Bach est le témoignage d'une synthèse fondamentale dans l'époque baroque : de la tradition germanique et des influences italiennes et françaises, ainsi que de l'ensemble des procédés musicaux de la composition polyphonique, avec une place prépondérante réservée à la mélodie.

Cantata, BWV 147 Herz und Mund und Tat und Leben (Le cœur, et la bouche, et l'action, et la vie) est une cantate religieuse jouée à Leipzig le vendredi 2 juillet 1723 à l'occasion de la fête de la Visitation de la Vierge Marie.

La pièce est écrite pour trompette, deux voix de hautbois, deux voix de violons, un hautbois d'amour, deux voix de hautbois *da caccia* (ou « hautbois de chasse »), une viole, une basse continue, quatre solistes et un chœur à quatre voix mixtes (soprano, alto, ténor et basse).

Elle est composée de dix mouvements, dont le dernier constitue la pièce la plus célèbre : le chœur *Jesus bleibet meine Freude*, connu en français sous le nom « *Jésus que ma joie demeure* » alors qu'il s'agit d'un contresens, car le sens littéral correspond à l'affirmation : « *Jésus demeure (reste / continue à être / restera toujours) ma joie* ».

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 13

La danse de Yuval Pick est incroyablement habitée et directe, ici le mouvement est une action. Avec *PlayBach*, il a décidé de prendre pour point de départ la musique de Jean-Sébastien Bach conçue comme une playlist à partir des grands classiques du compositeur. Avec un Ipod, les danseurs zappent d'un morceau à l'autre, créant leur propre espace sonore en temps réel.

À partir de cet univers musical, Yuval Pick a composé une partition chorégraphique pour deux danseurs et une danseuse, née d'une exploration autour de la notion de poids : accompagner le poids de l'autre, c'est l'accueillir avec toute son histoire, négocier sans cesse, être transformé à son contact. À travers cette idée, c'est les questions du rapport à l'autre, de l'amitié, de la solidarité et parfois des confrontations qui sont exprimées de manières concrètes.

Ce solo est un extrait de la pièce, précédé d'un duo des garçons sur une idée de déplacement horizontal et très rythmé. La danseuse est donc observatrice de ce jeu dynamique.

C'est pourquoi, comme une réponse à ce duo, le solo a l'image de rassembler cette énergie, de la collecter, pour l'amener vers soi, et la faire sienne dans une manière intime. Puis grâce à la musique dont les voix apportent une dimension verticale, de faire jaillir cette nouvelle énergie vers le haut.

Quelques intentions présentent tout au long du solo :

– Le rapport à la face et l'importance des regards : l'idée d'intimité dans ce solo est primordiale, et très sensible. Une intimité créée, en apportant une couche supplémentaire au solo qui n'appartient qu'à soi. Et qui permet de construire l'espace, l'espace proche et périphérique.

Tous les regards vers la face sont donc une invitation à partager cette intimité.

– Les intentions des mouvements de bras : l'idée est ici de se concentrer sur comment l'énergie peut voyager du centre, vers les extrémités. Puiser dans le sol cette énergie, et toujours la faire passer par le centre du corps pour finir vers les membres et la périphérie. Chaque mouvement peut être associé à une action concrète, et donner ainsi des sensations au corps afin de se détacher des idées de forme. Des actions concrètes et quotidiennes très présentes dans le solo comme : toucher, lancer, caresser, ramener, donner...

– Les intentions de déplacement dans l'espace : chaque traversée de l'espace est une vraie décision, et un déplacement concret du bassin. L'énergie dans celui-ci est le moteur, et la motivation à pénétrer l'espace. Ainsi que les directions choisies, précises, visibles. L'intention doit être une décision.

Par exemple : après les quatre sauts en arrière avec les bras en l'air, grâce aux directions choisies, le bassin qui voyage doit fendre l'espace avec puissance.

Quelques images du solo :

– Marche du début : cette marche est le début du solo, en silence, très importante. Il faut qu'elle soit une réelle décision de l'interprète de commencer, de traverser l'espace dans l'idée d'atteindre un point précis et choisi. Mais aussi d'avoir conscience d'amener la musique avec soi, d'être le déclencheur de celle-ci.

– Les deux premières situations : elles permettent un moment de réalisation, et d'écoute de la musique. Réaliser son poids, le moment présent et la musique.

– Partie au sol avec jambes en l'air : image d'un objet parfait qui se fissure d'un coup.

Yuval PICK

DANSE CONTEMPORAINE

Variation n° 14

**Fin du 3^{ème} cycle, DNOP danseur, Bac TMD option danse, EAT
fille – 2^{ème} option
(reprise 2017)**

Chorégraphe – transmetteur : Marcia BARCELLOS
Compositeur – interprète musical : Karl BISCUIT
Danseuse : Louise CURIEN

Marcia BARCELLOS

Née à Sao Paulo, elle suit les cours de danse d'Halina Biernacka, soliste de l'Opéra de Varsovie émigrée de l'après-guerre au Brésil.

A 17 ans, elle a l'opportunité de venir en France pour passer des auditions. Alvin Nikolaïs la retient pour participer à un stage d'été à la Chartreuse-les-Avignon, stage à l'issue duquel elle est sélectionnée pour intégrer le Centre National de Danse Contemporaine d'Angers en 1978. Elle dansera les créations d'Alvin Nikolaïs au sein de la troupe de 10 danseurs choisis par le chorégraphe. Elle s'installe ensuite à Paris où elle danse pour Quentin Rouillier.

En 1981, elle fonde avec d'autres jeunes artistes (dont Dominique Rebaud, Alain Michon, Catherine Langlade, Santiago Sempere, Eric Wurtz...), le collectif Lolita, à l'origine de nombreuses créations – notamment *Zoopsie Comédi* avec la compagnie Beau Geste – qui ont tourné en Europe et à l'étranger.

En 1986, Marcia rejoint, au chant, le groupe Tuxedomoon pour la tournée de Holywars en Europe.

En 1989, elle fonde Système Castafiore avec Karl Biscuit. À ce jour, ils ont créé 23 spectacles parmi lesquels des commandes pour des ballets nationaux.

Karl BISCUIT

Compositeur et metteur en scène.

Issu de la mouvance des musiques expérimentales nord-européennes, il est l'un des artistes du label « Crammed Discs ».

Proche du mouvement de la jeune danse française, il signe des musiques pour Philippe Decouflé (*Un vague café*, premier prix du concours de Bagnolet), Dominique Boivin (*Strada Fox*).

Il rencontre Marcia Barcellos avec laquelle il fonde Système Castafiore en 1989. Ils réalisent ensemble 23 créations.

SYSTÈME CASTAFIORE : direction Marcia Barcellos & Karl Biscuit (23 créations en 26 ans)

« Rendre l'imaginaire réel, rêver le monde, le mettre en scène... Système Castafiore n'a aucun équivalent dans le paysage de l'art vivant français. Mêlant danse, chants étranges, images sophistiquées, collages sonores, costumes extraordinaires... ses spectacles sont souvent peuplés de créatures oniriques, de tribus imaginaires. Sa représentation scénique du réel est le reflet de la folie de notre monde. La démarche de Système Castafiore riche en savoir-faire multiple, est mise au service d'une imagerie ludique. »

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 14

AZU ANDAR – Variation danse contemporaine / fin du 3^{ème} cycle

Cette variation est un extrait du solo *Les Chants de l'Umaï* créé et interprété par Marcia Barcellos, mis en scène et en musique par Karl Biscuit, joué à Paris au Théâtre national de Chaillot et dans une trentaine de théâtres en France, à Monaco, au Brésil et en Inde.

Le dispositif scénique, composé d'un tulle en avant scène et d'un écran au lointain, permet de figurer par des projections vidéo un espace irréel, changeant et instable. Les tableaux se succèdent, alternant chants et danses, et les éléments de costume et accessoires donnent le contour des personnages.

Dans cet extrait, **l'accent est mis sur l'espace**, un des quatre principes fondateurs de la technique Nikolaïs (space, form, time, motion). Les images vidéo proposent un univers « filaire » ondulant, tel un « océan cosmique » avec ses vagues, courants et marées. Le personnage évolue dans cet espace virtuel comme porté par lui.

La chorégraphie va donc attirer l'attention de celui qui regarde sur **l'espace** comme une réalité tangible et même lui donner texture et densité. Les formes sont épurées et abstraites, et le corps tout entier, par son engagement, donne à voir des **directions** et des **plans**.

La musique technoïde souligne chaque changement de direction, d'énergie, de plan, et vient « **bruiter** » le **geste**, créant l'illusion que c'est la danse elle-même qui produit les sons qui l'accompagnent. Les différentes sonorités indiquent des variations d'**énergie**, d'**attaque** et de **résonance** du mouvement. Il est donc impératif de connaître la bande son dans ses moindres détails, de manière à anticiper le mouvement et obtenir le synchronisme avec le son.

Ici l'impulsion du mouvement vient du **bassin**, là encore la notion de **décentrement**, chère à Nikolaïs. Le bassin bouge tantôt en **spirale**, **verticalement** ou **latéralement**, parfois à la limite du **déséquilibre**, et déclenche ainsi une **résonance sur la colonne vertébrale** jusqu'en haut de la tête. Ce cheminement doit être parfaitement **lisible**. Les **bras** suivent le mouvement du **dos** et en sont le **prolongement**. Ils donnent les contours d'un **volume**, indiquent une **direction**, dessinent un **plan** dans l'espace... Les **jambes** s'organisent pour le **transfert du poids** du corps, et sont **très actives** dans les situations de déséquilibre et les **déplacements** en arrière.

Les **changements de dynamique** volontairement **contrastés**, doivent donner l'illusion que le corps est traversé par des événements extérieurs qui structurent le phrasé, plutôt que de conduire le mouvement de façon ego centré. C'est à travers une forte **projection de son imagination** que le danseur pourra donner à voir et à ressentir l'espace qu'il nous fait découvrir par sa performance.

Tel le magicien qui par son habileté crée l'illusion, le danseur ici ne doit pas montrer ce qu'il sait faire, mais plutôt savoir ce qu'il veut montrer : SPACE.

Marcia BARCELLOS

Danse jazz

DANSE JAZZ

Variation n° 15

Fin du 1^{er} cycle, garçon et fille (reprise 2017)

Chorégraphe – transmetteur : Véronique JUHEL DE LA FUENTE
Compositeur – interprète musical : Nina Ho VERSTRAETE
Danseuse : Duna ROJAS-PAGES

Véronique JUHEL DE LA FUENTE

Formée en danses classique et jazz dès ses débuts, les claquettes puis la danse modern à travers la technique HORTON, ont continué entre autres, à nourrir son parcours artistique et pédagogique.
Intervenante au CREPS de Montpellier pendant 7 ans dans la formation du DE, jury pour l'EAT, le DE et dans différents CRR.
Actuellement professeur d'enseignement artistique et responsable du département danse au CRR Perpignan Méditerranée.

Nina Ho VERSTRAETE

Auteure compositrice de projets électroniques et électroacoustiques, en collaborations transversales avec d'autres musiciens, danseurs, chorégraphes, comédiens. Elle s'applique notamment à créer des pièces évocatrices favorisant le sens de l'écoute et l'introspection.

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 15

Comme un éveil du regard, de l'ouïe, de l'espace qui l'entoure, le danseur s'attachera à l'environnement sonore à la fois mélodique et percussif du morceau afin d'exprimer différentes nuances corporelles à travers l'accentuation, l'élan, le balancé, l'arrêt...

Les pas de liaison et pas de base, points de départ dans l'apprentissage des déplacements, seront réalisés en variant les tempi et les qualités d'appuis (percussif, effleurer, glisser, repousser) en insistant sur un centre de gravité bas avec un bassin mobile qui « voyage ».

Une attention particulière sera apportée à la mobilité de la colonne vertébrale pour permettre aux mouvements d'ondulation et de courbes d'exprimer tout leur volume et leur fluidité.

Les motifs rythmiques au djembé qui introduisent la dernière partie sont comme un appel à la vivacité, la liberté, la joie.

La délicatesse et l'engagement seront les bienvenus afin de s'approprier la variation et prendre du plaisir à la danser.

La partition est structurée autour de deux parties contrastées. La première partie s'apparente à l'éveil et à la découverte, tandis que la deuxième partie, où les percussions prennent le pas sur la mélodie, évoque la rencontre et invite à une discussion rythmique. Elle se termine sur une accélération et une explosion en énergie.

Véronique JUHEL DE LA FUENTE

Variation n° 16

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

Chorégraphe – transmetteur : Chantal DUBOIS
Compositeur-Interprète musical : Alexandre ZEKRI
Danseur : Guillaume ELBES

Chantal DUBOIS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Elle recevra deux années d'enseignement de la notation Laban au CNSMDP avec Noëlle Simonet (notation), Odile Rouquet (AFCMD), Sophie Rousseau (musique), et Virginie Garandeau (histoire).

Elle pratique aujourd'hui le Tai Chi et le Dahara Kung Fu.

Missionnée dans les tutorats pour la préparation au DE et CA, intervient dans les centres de formations, les jurys de conservatoire, et ceux pour le DE et le CA, elle est actuellement professeur au Conservatoire de Vincennes.

Alexandre ZEKRI

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

À propos de la relation musique-danse

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

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 16

Hommage au style « Hindu Swing » de Jack Cole

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

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

Les mudras

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

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

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

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

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

Les adavus

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

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

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

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

Musique carnatique

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

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

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

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

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

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

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

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

Bonne lecture et belle interprétation à tous.

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

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

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

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

Cette variation peut être indifféremment interprétée par fille et garçon.

Chantal DUBOIS

DANSE JAZZ

Variation n° 17

Fin du 2^{ème} cycle, examen d'entrée en CEPI, fille (reprise 2017)

Chorégraphe – transmetteur : Lhacen HAMED BEN BELLA
Compositeur : Sonia WIEDER-ATHERTON
Interprètes musicaux : Sonia WIEDER-ATHERTON, Bruno FONTAINE, Laurent KRAIF
Danseuse : Jade SARETTE

Lhacen HAMED BEN BELLA

Danseur, pédagogue, comédien, chorégraphe, Lhacen Hamed Ben Bella rencontre la danse dès l'âge de 10 ans à travers le hip hop. Il n'a commencé la danse conventionnelle qu'à l'âge de 16 ans et a développé un savoir autodidacte. Après le hip hop, Lhacen s'est orienté vers la danse jazz, contemporaine, classique, afro et folklorique, ce qui lui confère une palette large et complète d'expression. Il s'est également tourné vers les arts martiaux afin d'enrichir ses connaissances artistiques par des techniques et une discipline spécifique. Lhacen a rapidement été repéré par Dominique Boivin, compagnie Beau Geste, qui l'a formé ainsi que de nombreux autres chorégraphes et professeurs très talentueux comme Peter Goss, Redha Kamel Benteifour ou le metteur en scène Mauricio Celedon. La danse est une évidence pour lui, il devient enseignant en 1988.

Ses premières créations en tant que chorégraphe sont *Putain de silence* et *Salope de vie* (1998). Suivent alors *L'utopie héroïque* et *Les murmurantes* en 1999. En 1999, Lhacen reçoit le premier prix au Concours Jeunes Chorégraphes de Pontoise. Par ailleurs, il a été formateur pour de nombreux centres de formation : de 1998 à 1999, il est formateur du diplôme d'État de professeur de danse jazz au CFRD à Nantes et entre 2001 et 2002, au Centre des Arts Vivants à Paris. En 2003, il commence une carrière de comédien avec Mauricio Celedon, qui lui a permis de jouer partout dans le monde en tant que comédien, de signer de nombreuses chorégraphies et d'animer de nombreux stages.

Depuis plus de 10 ans, Lhacen Hamed Ben Bella est président du jury pour l'Examen d'Aptitude Technique (EAT) et pour les évaluations pédagogiques du diplômes d'État. Il est également formateur « Artiste Danseur, EAT » à l'Institut National des Arts de Musical-Hall au Mans depuis 2007 et au Pont Supérieur de Nantes, et formateur et professeur de jazz au Conservatoire de Nantes (2011-2013), à EAT Conservatoire d'Angers (2012-2013). Il est très souvent invité en tant que professeur à des stages internationaux.

Les chorégraphies de Lhacen Hamed Ben Bella reposent sur une théâtralité forte. Il insiste toujours sur les principes et règles de la danse mais également sur l'importance de la présence scénique. L'espace doit être occupé et le regard du danseur joue un rôle décisif qui participe à l'occupation de l'espace. Ses créations sont inspirées des cultures, des religions, des ethnies et sont souvent en relation avec l'exploration de l'identité. Il aime transmettre des messages engagés à travers ses chorégraphies mais également transmettre les enseignements de la danse et s'imprégner des échanges avec les jeunes danseurs et danseuses. Parmi ses créations en 2016 : *Le singe qui parle*, *La Callas*, *Butter Fly*, *Opium*, *La Carmen*, *Lhacen Project festival danse Plage* avec les conservatoires de Lorient, Rennes et Sarzeau.

Sonia WIEDER-ATHERTON

Violoncelliste remarquable, ayant fait ses gammes aux conservatoires de Paris et de Moscou, Sonia Wieder-Atherton occupe une place à part sur la scène musicale internationale contemporaine. Elle n'a de cesse d'étendre les possibilités de son instrument et d'arpenter de nouveaux champs musicaux, du répertoire classique à la musique contemporaine, à la chanson ou aux répertoires traditionnels. La Cité de la musique a accueilli plusieurs de ses projets, parmi lesquels *Danses nocturnes*, conçu en collaboration avec Charlotte

Rambling et *Little Girl Blue*, projet dédié à Nina Simone, figure historique de la musique noire américaine du XXe siècle.

C'est l'exploration de l'univers hors norme de cette formidable musicienne que se propose d'entreprendre Sonia Wieder-Atherton, un ailleurs singulier où il lui semble parfois reconnaître un choral de Bach ou un madrigal de Monteverdi. Elle évoque celle dont les échappées entraînent tout avec elle, là où seul son chant peut la suivre, celle qui fut l'une des figures radicales de la lutte pour les droits civiques, et dont les chansons furent à maintes reprises censurées.

Du piano au violoncelle, c'est un répertoire qui emporte entre douleur et colère, c'est une histoire où se racontent l'enfance, la solitude et les combats. Le portrait d'une femme qui s'est jouée des interdits, a désobéi, a mené bataille, pour toujours laisser vivre sa musique.

Ainsi, tout au long de *Little Girl Blue*, Sonia Wieder-Atherton fait-elle dialoguer Nina Simone avec Rachmaninov mais aussi Duke Ellington, Oscar Brown Jr., Gian Carlo Menotti, Brahms, Bach ou encore William Taylor. Capables d'explorer des univers très différents, deux musiciens aguerris, à la curiosité toujours en éveil, collaborent étroitement avec Sonia Wieder-Atherton pour donner vie à *Little Girl Blue* : le pianiste Bruno Fontaine et le percussionniste Laurent Kraif, ce dernier se distinguant ici par l'utilisation d'instruments rares tels qu'un tambour d'eau africain, une calebasse, un kendang balinaï, un panier de graines ou des sonnailles et grappes. « *Au niveau des percussions, je ne voulais surtout pas de sonorités jazz classiques, précise Sonia Wieder-Atherton. Laurent amène des rythmiques et des matières très particulières, qui sont porteuses, selon moi, d'une mémoire ancestrale de Nina Simone.* »

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 17

Argumentation chorégraphique :

De Nina Simone dont la chorégraphie s'inspire aussi, j'ai choisi une part moins visible que celle, médiatisée, de la militante, femme qui a défendu ses valeurs de mille façons... Mais plutôt celle de la femme qui analyse, synthétise, qui s'adapte au réel, qui fait des ponts entre les cultures afin de nourrir son propos artistique et de réinventer ainsi la forme de son message. Celle aussi qui vit ce qu'elle dit et sait apprendre de l'autre. La singularité de son art repose sur l'écoute, le talent de ses alchimies musicales. Je me suis ainsi attelé à construire la chorégraphie à travers ce que je souhaite transmettre : la notion de choix. Avec ce que chacun est, avec ce qui le constitue, et ce qu'il vit.

J'aimerais parler à l'artiste en devenir, le voir utiliser les outils qui lui ont été transmis. Qu'il les prenne en main, en corps et en âme pour sculpter sa danse, affiner son point de vue, s'affirmer. Cette chorégraphie est : une trame qui attend ses fils de chaîne ou un contrepoint qui attend sa mélodie.

Il y a une ossature, un cadre : commencer et finir avec la musique et la « danser » ; porter un costume, une robe et pour les garçons un pantalon élastique ; se poser la question du regard : frontal, décentré, narratif ou ... ?

Ne pas reproduire le mouvement s'il n'est pas incarné, le détourner, le faire sien pour s'aimer dans sa danse, la défendre, l'affirmer.

Être dans le « Jeu » et le « je », celui aussi de la Jeunesse qui flirte avec le libre arbitre, en plaçant au centre les choix qui préfigurent leur devenir d'adulte et peut-être d'artiste.

Lhacen HAMED BEN BELLA

« On ne capture pas la liberté, aucune cage ne saurait être assez solide pour y parvenir. Dans sa voix, dans mes gestes se dressent les « à venir », dont seront fait demain, pourvu que l'on respire. Le mouvement s'élève et tisse dans l'espace le tableau d'une identité qui s'affirme sans agression, ni violence, par sa singularité, tout comme Nina Simone fit de sa voix l'étendard des droits civiques. Le refus de céder, même à la confrontation, l'élan qui convainc par son énergie propre, par sa chaleur intrinsèque, est offert sans pudeur, en toute humanité. Les gestes se font le reflet d'une lutte sans combat, d'une résistance qu'on ne peut affronter tant elle transcende le temps et l'espace, trouvant sa source dans la pulsion de l'être qui se révèle, et qui choisit la singularité plutôt que le conforme, l'affirmation de soi plutôt que l'opposition à l'autre. L'altérité comme un cadeau, comme une invitation, sans compromis ni calcul... »

Frank LECERF

Cette variation peut être indifféremment interprétée par fille et garçon.

DANSE JAZZ

Variation n° 18

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

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

Christiane de ROUGEMENT

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Cheikh Tidiane FALL

Percussions jazzy

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

Cheikh Tidiane Fall ne se contente pas de jouer, il approfondit sa recherche musicale et accompagne de nombreux stages de danse. Cette expérience lui permet d'élaborer une méthode pédagogique d'enseignement des percussions et leurs relations avec le corps et la voix. « Le corps doit être pris comme objet sonore et devenir instrument de percussion et de mouvement rythmique à la fois. La voix, elle, possède un dynamisme qui s'incorpore dans le rythme en l'enrichissant d'une multitude de combinaisons sonores, y compris les respirations. La voix et le corps s'articulent efficacement dans l'apprentissage des percussions en impliquant la personne entière », explique Cheikh Tidiane Fall.

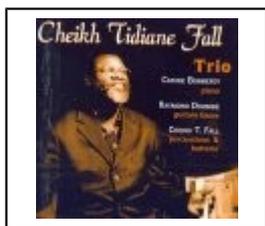
Sa passion première pour le cinéma l'amène à composer pour la musique du film *Yeelen* (la lumière) de Souleymane Cissé aux côtés de Michel Portal, et à participer en 1984 au film documentaire *Je suis jazz, c'est ma vie*, un portrait du saxophoniste de jazz américain Archie Shepp réalisé par Frank Cassenti et Patrick Chamming S, avec Bernard Lubat, Michel Petrucciani, Sun Ra, Don Cherry, Jenny Clark, Louis Sclavis ou encore Siefried Kessler. En 1986, Cheikh Tidiane Fall fait partie des musiciens du film *Autour de minuit*

(*Round Midnight*) de Bertrand Tavernier. Ce film, qui évoque de façon romancée la vie du saxophoniste Lester Young et du pianiste Bud Powell, est inspiré de la biographie de Bud Powell, *La Danse des infidèles*, écrite par Francis Paudras en 1986. Il a été récompensé par le César du meilleur son et l'Oscar de la meilleure musique en 1987.

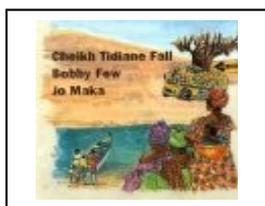
Professeur de percussions au Centre de Formation Free Dance Song, Cheikh composera les musiques de deux chorégraphies pour Christiane de Rougemont : *Prière Sauvage* présentée au Théâtre du Ranelagh en 1980 et *Étude sur percussions* primée au concours de Bagnolet en 1983.

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

Discographie



Cheikh Tidiane Fall Trio (2006) CD



Diom Futa 2002



Diom Futa (1979) 33T/LP

Joël LUZOLO

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

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

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

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 18

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

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

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

Synchronisation avec la musique

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

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

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

Indications techniques :

Dans la première partie

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

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

Pour la dernière partie (E) :

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

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

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

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

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

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

Christiane de ROUGEMONT

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

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

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

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

DANSE JAZZ

Variation n° 19

Fin du 3^{ème} cycle, DNOP danseur, Bac TMD option danse, EAT garçon – 2^{ème} option (reprise 2017)

Chorégraphe – transmetteur : Bruce TAYLOR
Compositeur – interprète musical : montage musical avec les extraits du discours de Martin Luther King, Jr.
en 1963 à Washington, D. C.
et *Yela* par Baaba MAAL
Danseur : Gabriel NABO

Bruce TAYLOR

Bruce Taylor, originaire de New York, a suivi les formations de l'Alvin Ailey American Center, de la Martha Graham School et du Dance Theatre of Harlem. Il est l'élève de plusieurs professeurs : Bella Lewitzky, Walter Nicks, Jocelyn Lorenz, André Glegoski, Alvin Mac Duffie, Peter Goss (...).
Il est danseur, chanteur, acteur depuis 1969 ; danseur dans les compagnies américaines d'Agnès De Mille, Bella Lewitzky, Walter Nicks ou Éliisa Monté outre-atlantique puis de Peter Goss et Redha sitôt arrivé en France.

Il participe à de nombreux shows télé, comme l'American Image Awards, et des émissions de Johnny Hallyday, Sheila comme *Champs Élysées*. Artiste de Broadway, il est engagé sur des tournées américaines et européennes, des spectacles et comédies musicales : *Your arms too short to box with God*, *The WIZ*, *Evita*, *Reggae*. Acteur pour le cinéma ou la vidéo : *The Wiz*, clips vidéos de Gérard Blanc, Elton John, Jean-Pierre Lousto. Aujourd'hui encore, à 50 ans passé, il est danseur-interprète pour sa propre compagnie.

Bruce est ainsi un chorégraphe international depuis 1990 avec plus de 30 chorégraphies créées, pour des compagnies nationales (Rick Odums, Bruno Agati, Anne-Marie Porras) ou étrangères (Ballet Festag de Guadeloupe, Free Art Dance de Belgique, Djazzex en Hollande, Bralen Dance Théâtre de Bratislava en Slovaquie, Ballet Praha en République de Tchéquie...). Les pièces de Bruce TAYLOR sont présentées en Europe, dans le cadre de nombreux festivals (Belgique, Suisse, Italie, Allemagne, Turquie) et en France (festivals de Millau, d'Avignon, de Châteauroux, de Cesson-Sévigné ...).

Depuis 1996, il est également directeur artistique du Dance Theater of Harlem et de ChoréOnyx, sa compagnie chorégraphique parisienne. Il signe 19 pièces au répertoire de la compagnie dont : *Suprême*, création 2011 / *Chaplin in the Mouv'*, création 2008 / *SPOOK*, création 2005 / *Karsi* et *La porte ignorée*, créations 2003 / *Pluie de flammes* et *Rivières des âmes*, créations 2002 / *Archange*, création 2001 / *Perles de soucis* et *Not in my footsteps*, créations 2000 / *I have a DREAM*, *LIGHT*, création 2016.

Par ailleurs, il est professeur invité à l'international et enseigne la danse moderne et le modern'jazz dans les plus grands stages nationaux (Voiron, Annecy, Biarritz, Toulouse, Avignon, Le Mans ...) et internationaux (Belgique, Autriche, Italie ...). Il est professeur dans les centres de formation au diplôme d'État de professeur de danse (Institut Rick Odums, Kim Kan, Harmonic, Centre des Arts Vivants ...) et formateur au sein de l'école de danse de l'Opéra national de Paris.

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 19

Bruce Taylor, tout au long de son parcours de danseur, de pédagogue et de chorégraphe, a développé une approche originale de la danse jazz, faisant appel à une technique exigeante, une complexité rythmique et une qualité d'énergie « le swing » du mouvement propre au jazz mais également à l'expression individuelle, au « feeling » de chacun.

« La Danse, plus que tout autre art est au cœur de l'instant, au plus près de notre temps et, à une époque où toutes les formes d'arts se rencontrent, se mêlent et s'entre-choquent, le jazz, danse de la mixité par excellence doit trouver sa place. »

Les deux variations proposées par Bruce Taylor sont des extraits de la pièce chorégraphique ***I have a dream*** (création 2013).

Cette pièce est une plongée dans les souvenirs de Bruce Taylor qui a participé, encore adolescent à la Marche sur Washington et assisté au célèbre discours, « *I have a dream* », de Martin Luther King Jr.

Avec en toile de fond les puissants échos du discours de Martin Luther King, la danse de Bruce Taylor explore ce moment de passage entre ce qui était, ce qui devrait être et ce qui est et s'interroge sur la portée de ce moment historique jusque dans nos corps : quelle empreinte a-t-il laissé ?

La danse comme reflet de la vie a-t-elle atteint ce moment suprême de métissage ?

À l'instar de ce discours qui a eu le pouvoir de provoquer et d'inspirer les foules, ce ballet propose une danse entre le MOUVOIR et l'EMOUVOIR qui imposent aux danseurs et aux spectateurs de prendre position.

C'est aussi la célébration d'un moment et d'un homme, un humaniste qui a tracé une route de liberté et d'opportunité pour des générations entières à travers le monde : Martin Luther King.

Cinquante ans plus tard, « *I have a dream* » a permis un « *Yes, we can* » sans précédent.

Précision sur la variation garçon :

La thématique de ce solo est l'héritage afro-américain.

Explorer la trace laissée par l'héritage d'un peuple trouvant ses racines sur le vaste continent africain.

La qualité de mouvement du danseur doit aller chercher sa source dans cette tradition et être donnée à voir d'une façon organique et actuelle.

L'interprétation « juste » s'articule autour du recours à l'imaginaire et à la dimension évocatrice des images associées à l'homme afro-américain au cours de l'histoire : « le Roi, le Prince, l'esclave, le ramasseur de coton et le guerrier ».

Indications :

La position du départ et de la fin sont côté cour au fond (le même endroit).

Dans cette variation, le danseur devra veiller à respecter les contrastes et nuances de vitesse, d'amplitude et de qualités de mouvements (entre rondeur et impact) ainsi que des intentions spécifiques :

- donner à voir l'urgence propre aux événements de l'époque (révolte de la population afro-américain, mouvement des droits civiques dans les années 60) avec des mouvements directs et puissants,
- respecter la dynamique de swing du mouvement dans un flux et une énergie propre au jazz avec un rappel des racines / influences africaines,
- la fin de la variation nécessite un retour au calme en écho à un état de détermination, de résolution et de compréhension : « On ne marche pas tout seul ... on n'est pas seul au monde ».

Bruce TAYLOR

DANSE JAZZ

Variation n° 20

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

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

Géraldine ARMSTRONG

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

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

En 2008, elle collabore avec Donald McKayle et le Centre national de la danse pour la reprise de l'une de ses œuvres phare, *Songs of the Disinherited*, dans le cadre du projet Danse et Résistance.

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

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

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

Jean-Luc PACAUD

C'est au conservatoire de Poitiers (1981-1988) que Jean-Luc Pacaud effectue sa formation de percussionniste où il obtient le Premier Prix en 1988. Il complète sa formation musicale et prend des cours de batterie avec Guy Hayat, de percussions cubaines avec Sydney Thiam et des cours d'analyse, d'harmonie, d'histoire du jazz et de formation Big Band au CIM à Paris. Puis, il ouvre sa propre école en région Poitou-Charentes. Il enseigne la batterie et les percussions traditionnelles depuis 1983. Titulaire du diplôme d'État de professeur de musique – options accompagnement et formation musicale du danseur, spécialiste en percussions corporelles, rythmes corporels technique o Passo et percussions sur objets, il intervient dans de nombreux stages de danse comme accompagnateur.

Par ailleurs, Jean-Luc Pacaud est formateur et accompagnateur du certificat d'aptitude et du diplôme d'État de professeur de danse au Centre national de la danse à Lyon et Pantin depuis 1991, au CNSMD de Lyon et dans plusieurs centres de formations habilités par le ministère de la Culture.

Depuis plusieurs années, il est l'accompagnateur privilégié de grands professeurs internationaux, tant en danse classique, contemporaine, et jazz, qu'en danse africaine ou sportive, en claquettes et mime. Il a notamment accompagné les cours de Walter Nicks pendant dix ans, ainsi que ceux de Matt Mattox, Carolyn Carlson, Milton Meyers, Linn Simonson, Wildfride Piollet...

Jean-Luc Pacaud collabore en tant qu'illustrateur sonore et interprète à des reportages et des génériques pour la télévision (*Fort Boyard*, *Sacrée soirée*, *Thalassa...*), et il est musicien auprès d'artistes tels que Georges Moustaki, Romain Didier, Xavier Lacouture, Jack Haurogne, Bevinda, Laurent Viel...

Plusieurs enregistrements de ses œuvres originales pour percussions inspirées de rythmes traditionnels ont été édités. Elles sont destinées à la pédagogie de la danse, à la création et l'illustration sonore.

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 20

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

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

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

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

Dossier de presse de la compagnie Armstrong Jazz Ballet.

À propos de Variation pour L'EAT

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

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

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

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

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

Dites-vous juste : « Yes I Can » !

Bon voyage !

Géraldine ARMSTRONG

Description de la composition musicale :

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

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

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

Jean-Luc PACAUD

DANSE JAZZ

Variation n° 21

Fin du 3^{ème} cycle, DNOP danseur, Bac TMD option danse, EAT fille – 2^{ème} option (reprise 2017)

Chorégraphe – transmetteur : Bruce TAYLOR
Compositeur – interprète musical : montage musical avec les extraits du discours de Martin Luther King, Jr.
en 1963 à Washington, D. C.
et *Driven* par Klasmos
Danseuse : Chloé SCHWARTZ

Bruce TAYLOR

Bruce Taylor, originaire de New York, a suivi les formations de l'Alvin Ailey American Center, de la Martha Graham School et du Dance Theatre of Harlem. Il est l'élève de plusieurs professeurs : Bella Lewitsky, Walter Nicks, Jocelyn Lorenz, André Glegoski, Alvin Mac Duffie, Peter Goss (...).

Il est danseur, chanteur, acteur depuis 1969 ; danseur dans les compagnies américaines d'Agnès De Mille, Bella Lewitsky, Walter Nicks ou Élixa Monté outre-atlantique puis de Peter Goss et Redha sitôt arrivé en France.

Il participe à de nombreux shows télé, comme l'American Image Awards, et des émissions de Johnny Hallyday, Sheila comme *Champs Élysées*. Artiste de Broadway, il est engagé sur des tournées américaines et européennes, des spectacles et comédies musicales : *Your arms too short to box with God*, *The WIZ*, *Evita*, *Reggae*. Acteur pour le cinéma ou la vidéo : *The Wiz*, clips vidéos de Gérard Blanc, Elton John, Jean-Pierre Lousto. Aujourd'hui encore, à 50 ans passé, il est danseur-interprète pour sa propre compagnie.

Bruce est ainsi un chorégraphe international depuis 1990 avec plus de 30 chorégraphies créées, pour des compagnies nationales (Rick Odums, Bruno Agati, Anne-Marie Porras) ou étrangères (Ballet Festag de Guadeloupe, Free Art Dance de Belgique, Djazzex en Hollande, Bralen Dance Théâtre de Bratislava en Slovaquie, Ballet Praha en République de Tchèque...). Les pièces de Bruce TAYLOR sont présentées en Europe, dans le cadre de nombreux festivals (Belgique, Suisse, Italie, Allemagne, Turquie) et en France (festivals de Millau, d'Avignon, de Châteauroux, de Cesson-Sévigné ...).

Depuis 1996, il est également directeur artistique du Dance Theater of Harlem et de ChoréOnyx, sa compagnie chorégraphique parisienne. Il signe 19 pièces au répertoire de la compagnie dont : *Suprême*, création 2011 / *Chaplin in the Mouv'*, création 2008 / *SPOOK*, création 2005 / *Karsi* et *La porte ignorée*, créations 2003 / *Pluie de flammes* et *Rivières des âmes*, créations 2002 / *Archange*, création 2001 / *Perles de soucis* et *Not in my footsteps*, créations 2000 / *I have a DREAM*, *LIGHT*, création 2016.

Par ailleurs, il est professeur invité à l'international et enseigne la danse moderne et le modern'jazz dans les plus grands stages nationaux (Voiron, Annecy, Biarritz, Toulouse, Avignon, Le Mans ...) et internationaux (Belgique, Autriche, Italie ...). Il est professeur dans les centres de formation au diplôme d'État de professeur de danse (Institut Rick Odums, Kim Kan, Harmonic, Centre des Arts Vivants ...) et formateur au sein de l'école de danse de l'Opéra national de Paris.

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 21

Bruce Taylor, tout au long de son parcours de danseur, de pédagogue et de chorégraphe, a développé une approche originale de la danse jazz, faisant appel à une technique exigeante, une complexité rythmique et une qualité d'énergie « le swing » du mouvement propre au jazz mais également à l'expression individuelle, au « feeling » de chacun.

« La Danse, plus que tout autre art est au cœur de l'instant, au plus près de notre temps et, à une époque où toutes les formes d'arts se rencontrent, se mêlent et s'entre-choquent, le jazz, danse de la mixité par excellence doit trouver sa place. »

Les deux variations proposées par Bruce Taylor sont des extraits de la pièce chorégraphique ***I have a dream*** (création 2013).

Cette pièce est une plongée dans les souvenirs de Bruce Taylor qui a participé, encore adolescent à la Marche sur Washington et assisté au célèbre discours, « *I have a dream* », de Martin Luther King Jr. Avec en toile de fond les puissants échos du discours de Martin Luther King, la danse de Bruce Taylor explore ce moment de passage entre ce qui était, ce qui devrait être et ce qui est et s'interroge sur la portée de ce moment historique jusque dans nos corps : quelle empreinte a-t-il laissé ? La danse comme reflet de la vie a-t-elle atteint ce moment suprême de métissage ?

À l'instar de ce discours qui a eu le pouvoir de provoquer et d'inspirer les foules, ce ballet propose une danse entre le MOUVOIR et l'EMOUVOIR qui imposent aux danseurs et aux spectateurs de prendre position.

C'est aussi la célébration d'un moment et d'un homme, un humaniste qui a tracé une route de liberté et d'opportunité pour des générations entières à travers le monde : Martin Luther King. Cinquante ans plus tard, « *I have a dream* » a permis un « *Yes, we can* » sans précédent.

Précision sur la variation fille :

La danseuse démarre la variation avant scène / côté cour.

Le début et la fin de la variation sont particulièrement des moments d'interprétation plus personnels.

L'intention au cours de la variation est d'ouvrir et d'utiliser généreusement l'espace.

Indications :

1. La position du départ est côté cour.
2. Cette variation est composée de trois parties (correspondant à chaque changement musical) avec des intentions spécifiques.
3. 1^{ère} partie : l'intention est de donner à voir l'urgence propre aux événements de l'époque (révolte de la population afro-américain, mouvement des droits civiques dans les années 60).
4. 2^{ème} partie : la danse s'engage généreusement dans l'espace, portée par une couleur musicale propre.
5. 3^{ème} partie : la fin de la variation nécessite un retour au calme en écho à un état de détermination.
6. L'interprète s'inscrit dans une dynamique de swing du mouvement, un flux et une énergie propre au jazz.
7. La danseuse devra veiller à respecter les contrastes de vitesse, d'amplitude et de qualités de mouvements (entre rondeur et impact).

Bruce TAYLOR



www.culturecommunication.gouv.fr