



**UNE ŒUVRE AU BACCALAURÉAT SÉRIE L ART-DANSE
PROGRAMME¹ LIMITATIF D'ŒUVRES**

BIPED

1999



MERCE CUNNINGHAM

PRÉSENTATION DE L'ŒUVRE

LE CHORÉGRAPHE

ÉTUDE DE L'ŒUVRE

ÉTUDE D'UNE SÉQUENCE

L'ŒUVRE ET LE PROGRAMME, DES RESSOURCES

¹ BO Œuvres et thèmes de référence pour les épreuves de l'enseignement artistique
http://www.education.gouv.fr/pid285/bulletin_officiel.html?cid_bo=97025

**UNE ŒUVRE AU BACCALAURÉAT SÉRIE L ART-DANSE
PROGRAMME¹ LIMITATIF D'ŒUVRES**

ÉDITORIAL

¹ BO Œuvres et thèmes de référence pour les épreuves de l'enseignement artistique
http://www.education.gouv.fr/pid285/bulletin_officiel.html?cid_bo=97025



UNE ŒUVRE AU BACCALAURÉAT SÉRIE L ART-DANSE PROGRAMME¹ LIMITATIF D'ŒUVRES

Œuvres et thèmes de référence pour les épreuves de l'enseignement artistique pour l'année scolaire 2016-2017, la session 2017, la session 2018.

Extrait B.O.

Danse - Enseignement de spécialité, série L

Biped, de Merce Cunningham. Création au Cal Performances, Zellerbach Hall, Berkeley, California, le 23 avril 1999

« Avec Cunningham, la danse conquiert enfin une totale indépendance en n'étant plus chargée d'une signification autre que celle que suggère le mouvement en lui-même. » Merce Cunningham (1919-2009) est aussi l'un des premiers à avoir vraiment entamé des recherches sur la danse et l'image avec la vidéo. L'utilisation de plusieurs caméras permet de multiplier les points de vue, contrairement à ce qu'il est possible de voir dans une salle. « Cunningham se saisit des techniques de l'image pour multiplier les angles de vue et démultiplier l'espace de la danse. »

« À partir de 1990, Merce Cunningham s'empare de l'ordinateur. Il invente un logiciel de chorégraphie assistée par ordinateur, « la motion capture », qui permet la saisie du mouvement par des capteurs installés sur le corps des danseurs afin de les renvoyer dans un univers virtuel où les mouvements de ces personnages seront modifiés par ordinateur ». La création de *Biped*, en 1999, mêle danseurs réels et virtuels sur la scène.

Le décor de *Biped* est une exploration des nouvelles possibilités technologiques de capture du mouvement. Le mouvement des danseurs est transposé en images digitales.

Pour cette œuvre, il a collaboré avec deux plasticiens numériques, Shelley Eshkar et Paul Kaiser.

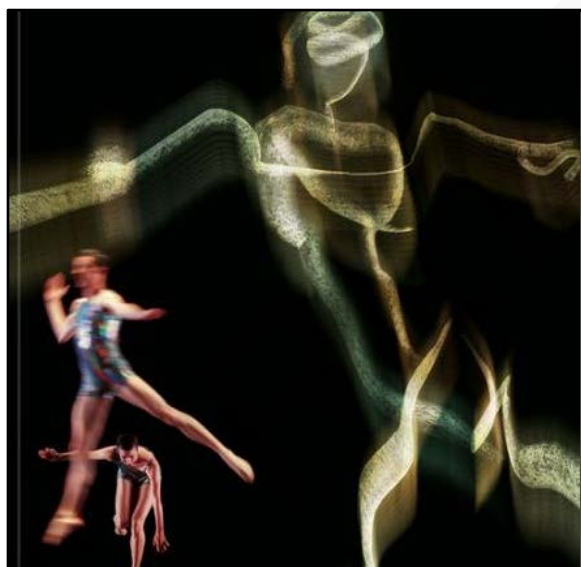
¹ BO Œuvres et thèmes de référence pour les épreuves de l'enseignement artistique
http://www.education.gouv.fr/pid285/bulletin_officiel.html?cid_bo=97025



F. Carrascosa, Y. Massarotto*

L'ŒUVRE, PRÉSENTATION

« Une fresque numérique¹ »



« Une danse de figures
abstraites qui accompagne ou
masque les interprètes. ²»

BIPED (1999)

¹ Jean Marc Adolphe

² Jean Marc Adolphe



F. Carrascosa, Y. Massarotto*

BIPED de MERCE CUNNINGHAM 1999

Présentation de la pièce, éléments d'information

BIPED 1999 - 49'

Chorégraphie, **Merce Cunningham**

Musique, **Gavin Bryars**, *BIPED*

Décors, **Shelley Eshkar**, **Paul Kaiser**

Costumes, **Suzanne Gallo**

Lumière, **Aaron Copp**

Avec 14 danseurs

Création au Cal Performances' Zellerbach Hall, University of California, Berkeley, California, le 23 avril 1999.



BIPED est une commande de the American Dance Festival through the Doris Duke Awards for New Work, The Barbican Centre, London, et Cal Performances, Berkeley, CA.

« *Un important soutien a été offert par the National Endowment for the Arts, the AT&T Foundation, the Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, et the National Dance Project of the New England Foundation for the Arts (avec le financement de the National Endowment for the Arts, the Doris Duke Charitable Foundation, the Andrew W. Mellon Foundation, et Altria Group, Inc.) en partenariat avec the Walker Art Center. Gavin Bryars, BIPED, est utilisé en accord avec the European American Music Distributors LLC, sole U.S. et Canadian agent for Schott Music Limited, London, éditeur et propriétaire des droits* »

DISPONIBILITE DE L'ŒUVRE :

*achat possible en droit privé

*achat possible par ADAVE (en droit public, déréférencé à l'instant,) à vérifier chez CODACO et autres éditeurs.

*achat extrait INA : ici <http://boutique.ina.fr/video/art-et-culture/arts-du-spectacle/CAC99046732/danse-merce-cunningham.fr.html>

*achat : http://arkepix.com/kinok/DVD/CUNNINGHAM_Merce/dvd_pondway.html

Compléments d'information : extraits du dossier de presse

Réalisateur : Charles Atlas Editeur : Mk2 Présentation : DVD /MK2 / Documentaires / Gencod : 3700224307349/
Référence : D15260 Acteurs : The Merce Cunningham Dance Company Scénario : Merce Cunningham



Dossier de presse : <http://docplayer.fr/16049499-Danse-dv8-lloyd-newson-can-we-talk-about-this-theatre-de-la-ville-28-septembre-au-6-octobre.html>

« Plasticiens et musiciens :

Biped fait partie de ces pièces dans lesquelles le chorégraphe a appliqué ces idées.

À cette occasion, il a collaboré avec **deux plasticiens numériques**, Shelley Eshkar et Paul Kaiser (qui eux-mêmes ont travaillé avec plusieurs chorégraphes notamment Bill T. Jones et Trisha Brown), et **un musicien**, compagnon de route de John Cage, Gavin Bryars. »

« Le décor de BIPED est une exploration des nouvelles possibilités technologiques de capture du mouvement. Les danseurs impliqués dans ce processus de capture du mouvement étaient Jarred Phillips, Jeannie Steele et Robert Swinston. »¹

« Le mouvement (pas l'apparence physique) des danseurs est transposé en images digitales. Paul Kaiser et Shelley Eshkar ont collaboré avec Merce Cunningham pour créer une chorégraphie virtuelle »²

En savoir plus :

« La synesthésie.

Biped (1999) de Merce Cunningham est une œuvre qui combine la danse et des images projetées très grand format. Elle permet d'illustrer de manière exemplaire une forme de danse multimédia pouvant produire un effet de synesthésie cinétique. Elle implique donc deux formes artistiques distinctes, qui se déploient chacune dans le temps et l'espace qu'elles créent conjointement. Les tensions dynamiques naissant des éléments en mouvement dans cette œuvre sont régies par les principes esthétiques caractéristiques du travail de Cunningham : la méthode de travail stochastique (*chance method*) et le principe d'interférence des arts. Le tout se déroule d'une manière caractéristique du Fluxus, c'est-à-dire de façon apparemment imprévisible, sans liens de causalité ni progression dramatique. Cunningham s'intéresse aux juxtapositions surprenantes et incongrues que favorisent le hasard. »

Marc Boucher in *Les effets synesthésiques de la danse dans les scénographies multimédias*³.

¹ Dossier de presse <http://docplayer.fr/16049499-Danse-dv8-lloyd-newson-can-we-talk-about-this-theatre-de-la-ville-28-septembre-au-6-octobre.html>

² Dossier de presse idem

³ Revue en ligne <http://archee.qc.ca/>



UNE ŒUVRE AU BACCALAURÉAT SÉRIE L ART-DANSE PROGRAMME¹ LIMITATIF D'ŒUVRES

¹ BO Œuvres et thèmes de référence pour les épreuves de l'enseignement artistique
http://www.education.gouv.fr/pid285/bulletin_officiel.html?cid_bo=97025



L'AUTEUR

Le chorégraphe américain

Merce Cunningham
(1919-2009)



You have to love dancing to stick to it. It gives you nothing back, no manuscripts to store away, no paintings to show on walls and maybe hang in museums, no poems to be printed and sold, nothing but that fleeting moment when you feel alive. It is not for unsteady souls.

— Merce Cunningham —

AZ QUOTES

RESSOURCES

CONTEXTE

PARCOURS

ENTRETIEN/CITATIONS

Propositions : A. Bouin, F. Carrascosa, L. Chopinet, A. Géa, Y. Massarotto, B. Prunaret, S. Rey Pouget, C. Saint-Leger*



L'auteur : le chorégraphe américain, Merce Cunningham

MERCE CUNNINGHAM (1919-2009)

En savoir plus :

<http://www.mercecunningham.org/merce-cunningham/>

RESSOURCES, EN SAVOIR PLUS :

Autour du chorégraphe, de sa démarche, de ses œuvres.



Les ressources et ouvrages de référence :

Ouvrages entiers et complets :

CUNNINGHAM Merce, LESSCHAEVE Jacqueline, *Merce Cunningham Le Danseur et la Danse, entretiens avec Jacqueline Lesschaeve*, Belfond 1996

GUBERNATIS Raphael, *Cunningham*, Bernard Coutaz, 1990

VAUGHAN David, *Un demi-siècle de danse*, Plume, 2002

Chapitres, pages, paragraphes:

BOISSEAU Rosita, *Panorama de la danse contemporaine*, page 137

LE MOAL Philippe, *Dictionnaire de la danse, sous la direction de*, Larousse, 2008, page 113.

FELIX Jean Jacques, *Enseigner l'art de la danse De Boek-2011-*

Chapitre sur « L'œuvre de Merce **Cunningham** pensée au carrefour du corps, de la science et de l'art ».

HUESCA *Danse, art et modernité: Au mépris des usages* PUF 2012

GINOT Isabelle, MICHEL Marcelle, *La danse au XXe siècle*, page 126, Larousse, 2002.

GINOT Isabelle, 1999

Entretien avec Cunningham : montrer et laisser les gens se faire une opinion, in *Mobiles* n°1, « Danse et Utopie », Arts 8, Paris, p. 199-208, L'Harmattan, 1999. http://www.danse.univ-paris8.fr/liste_documents.php?th_id=6

NOISETTE Philippe, *Danse contemporaine mode d'emploi*, Paris : Flammarion, 2010, p162, p204-205.

VILA Thierry, *Paroles de corps, La chorégraphie au XXème siècle*, Paris : Chêne, 1998, p117-129.

Revues et Articles :

-CUNNINGHAM Merce, *Quatre évènements ayant mené à des découvertes importantes*, *Nouvelles de danse* 36/37 (La Composition), Contredanse199

-DAHAN Eric et GAUVILLE Hervé, *Danse. Entretien musical autour de « Biped », dernière création de Merce Cunningham. Gavin Bryars en Cunningham Majeur.*, 1999



http://next.liberation.fr/culture/1999/11/11/danse-entretien-musical-autour-de-biped-derniere-creation-de-merce-cunningham-gavin-bryars-en-cunnin_290299

(dernière consultation le

16/02/2017)

-SCHIPHORST Thecla, *Le mouvement assisté par ordinateur-Merce Cunningham et LifeForms*, Nouvelles de danse 36/37 (La Composition), Contredanse199

-SUQUET Annie, *Piéger l'inédit. Entretien avec Merce Cunningham*. (p 99), Nouvelles de danse 40/41. Contredanse, 1999

BALLET DANSE - L'Avant-scène - *MERCE CUNNINGHAM-JOHN CAGE*. sept/nov 1982

DANSER, numéro spécial n°2901, *Hommage à Merce Cunningham* Septembre 2009.

DANSER, n°244, page 16, Juin 2005.

IZRINE Agnès, *Le juste hasard*, Danser n°285, mars 2009.

MOUVEMENT N°53, directeur de publication ADOLPHE Jean Marc, 2009

Merce Cunningham et la danse en France, Repères Cahier de danse n°23, CDC du Val-de-Marne, avril 2009.

Ressources internet:

Universalis: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/merce-cunningham/3-a-la-pointe-des-nouvelles-technologies/>

Larousse: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Cunningham/111215#906776>

Bibliographie Merce Cunningham : <http://www.corpusweb.net/a-cunningham-bibliography.html>

DVD/VIDÉO:

-*Biped /Pondway* Merce Cunningham Dance Company (les deux ballets+ Entretiens avec Merce Cunningham, ses commentaires sur les deux ballets) Films ATLAS Charles 1999

-*Merce Cunningham (1919-2009), La danse en héritage*, REBOIS Marie-Hélène ARTE France AVRO, Centre Pompidou, Daphnie Production, diffusion 2012 Numeridanse [ici](#) ArteVOD [ici](#)

-*Merce Cunningham, une vie de danse*, ATLAS Charles Coproduction: ARTE France, INA, BBC, Thirteen / WNET, N.P.S (2000-1h30mn)

-*Sur les traces de Merce Cunningham* (52 mn) PLOUCHARD Jean-Michel Injam Production & Mezzo – 2009 [ici](#)

- Un Siècle de Danse N°4

SITOGRAPHIE:

Le site de Merce Cunningham:

<http://www.mercecunningham.org/newwebsite/>

<http://www.mercecunningham.org/merce-cunningham/>





Cunningham : la danse américaine et l'histoire des arts. Une bombe à retardement

J. R. Merle^{1*}

Au mythe Cunningham est attachée une renommée d'inventeur. Peut-on toutefois affirmer que Merce Cunningham ait inventé une nouvelle conception du spectacle chorégraphique ? N'aurait-il pas imaginé comment appliquer à la danse, presque un demi-siècle plus tard, les principes de la Modernité, née sur le Vieux Continent ? Est-ce à dire que la danse « américaine » serait bien de chez nous ?

Au début du XXe siècle, aux États-Unis se développe une « danse libre », c'est-à-dire une danse qui célèbre la Vie et la Nature et doit rapporter sur terre l'Amour et la Vérité.

Les origines de cette danse sont tout à fait indigènes : un vent panthéiste - qui n'a rien d'un mouvement de mode – diabolise la civilisation. Il faut dire que les premiers gratte-ciel trouent le ciel de Chicago et que l'urbanisation et l'industrialisation galopent.

Les théories d'Emerson et de Thoreau sont fortement dominantes dans les mentalités : il flotte partout comme un désir rousseauiste de retour aux origines afin de vivre selon les « Lois Naturelles », celles qui sont, selon Denis Diderot, biologiquement nécessaires pour recouvrer la sérénité entre le corps et l'esprit. Les versets libérés et sensuels de Walt Whitman, chantant sa foi en l'Homme et en la Nature, sont sur toutes les lèvres.

Ainsi, danser, c'est vouloir retrouver le mouvement naturel, initial, celui des vagues, des vents, des nuages, des fleurs, des planètes, celui qui précède la domestication sociale, le seul qui soit pur et harmonieux, qui diffère selon les âges de la vie et qui ne condamne personne à l'incapacité de danser.

Danser, dans cette atmosphère transcendentaliste, où, comme le dit Zarathoustra, on « n'a pas ouï dire que Dieu est mort », c'est aussi et souvent vouloir rentrer en contact avec la divinité.

Il n'y a donc, dans ce contexte, aucun désir d'inventer des mouvements inconnus pour la danse, aucune démarche « progressiste » de création.

Certes, de nombreux « spectacles-démonstrations » s'affichent au grand air pour mettre en pratique les théories de l'École Denishawn dont la maîtresse des lieux est fille d'une Universitaire prônant la liberté du corps féminin et « d'un anarchiste ». C'est ainsi qu'on appelle ici ceux qui, comme son père prônent les médecines douces, ceux qui dénigrent l'ère industrielle, ceux dont une loi de 1903 interdit l'entrée aux États-Unis de crainte qu'ils tentent de renverser un gouvernement qui favorise l'élan technologique. Mais encore en 1920 les spectacles de la Denishawn restent « conformistes » : la progression de l'intrigue narrative se déroule dans des décors figuratifs et les costumes des danseurs soulignent souvent une volonté de reconstitution historique théâtrale ; le centre de l'espace scénique demeure la position privilégiée pour ces spectacles frontaux.

¹ J R Merle texte confié à F. Carrascosa pour contribution au cercle d'étude, paru dans le premier document sur le Geste



La danse de Martha Graham à laquelle va être donnée en 1926, par le critique John Martin, l'appellation : de « Modern Dance » ne s'est pas départie de cet héritage du passé même si le corps féminin s'est libéré d'une image complaisante au Pouvoir masculin et à l'oraison biblique : on danse pieds nus, sans tutu, sans corset, cheveux libres. Elle ne s'est pas départie non plus d'un assujettissement profond à la musique.

Sur le Vieux continent, rien de tout cela durant la même période : le passé « bourgeois » et son cortège de valeurs est insupportable. L'espoir positiviste est perdu.

Avec Rimbaud qui voulait « *changer la vie* » et avec Lautréamont, la révolte artistique avait déjà grondé.

En 1886 retentit le « Merdre » d'Alfred Jarry, un « Merdre » à l'Ego, à la Bêtise, à toutes les valeurs traditionnelles, à tous les schémas cartésiens conventionnels.

Dans les dernières années du XIXe siècle et au début du XXe siècle, en France, l'Art s'engage dans la Modernité, bafoue et casse la « tradition » égratignée par les contenus de l'enseignement freudien, la parole de Karl Marx et de Nietzsche. La Modernité est là avec son nihilisme, son refus du passé, ses doutes esthétiques et son désir d'inventer l'impensable.

La pensée pataphysicienne invite à se débarrasser de tout ce que l'on sait et à se débarrasser de soi par la même occasion, afin d'inventer ce qu'on ne peut imaginer par un travail expérimental.

Adolphe Appia révoque le décor de fond peint sur toile. Il remet en cause la séparation effective depuis 1640 entre le public et les interprètes, souhaitant, comme Wagner, assurer la fusion de la salle et de la scène,

Jacques Copeau aspire également au « tréteau nu » : il préfère suggérer plutôt que représenter et fabrique des décors virtuels de formes et de couleurs établissant des correspondances inconscientes entre les éléments réels et le monde de l'esprit.

Marcel Duchamp, adolescent, suppose que « *le grand ennemi de l'art c'est le bon goût* ». Il manipule les lignes géométriques, travaille à la manière des Cubistes, par collages et à-plats, défiant les lois de la perspective. En 1912, son « Nu descendant l'escalier » est exposé à Paris au « Salon des Artistes indépendants ». Cette œuvre détruit la tradition du nu, rompt avec toutes les conceptions antérieures et métamorphose l'homme en robot mécanique. En 1913, Duchamp fixe une roue de vélo sur un tabouret de cuisine et, l'année suivante, conçoit le « porte-bouteilles » : son premier ready-made.

D'Italie, Marinetti appelle à la révolte contre le passé pour pouvoir faire du neuf. Le Temps et l'Espace sont morts. Vivent le courage, l'audace, et la révolte. L'artiste et l'homme modernes se doivent d'être en marche, mus par le désir de « *reconstruction futuriste de l'univers* ». *Nous déclarons [...] qu'il faut balayer tous les sujets déjà usés, pour exprimer notre tourbillonnante vie d'acier, d'orgueil, de fièvre et de vitesse* ».

En 1912, Nijinski brise la chaste élégance des ballets classiques dans le dispositif sans



profondeur scénique de « L'après-midi d'un faune » : finis les grands espaces décoratifs, finie la perspective sur la scène de théâtre du Châtelet qui reste cependant le cadre de la représentation. Dans ce ballet, tout concourt à l'animalité : les pieds posés d'abord par le talon, les genoux légèrement fléchis, les mouvements angulaires, le rythme saccadé. Tout y révèle l'innocente sauvagerie sexuelle du faune et la rupture avec la technique et l'esthétique de la danse.

Une nuit de 1910, place de la Concorde, Diaghilev dit à Cocteau : « étonne-moi » et Diaghilev s'étonne en tant que spectateur de « Parade » en 1917, qui, à partir d'un livret non narratif de Cocteau, d'une musique de Satie, de costumes et de décors de Picasso, brise la perspective, impose la diffraction du regard du spectateur et superpose les moments de danse. « Parade » « *invente ce qu'on ne peut imaginer* ». L'espace traditionnel de la danse vole en éclats. Venu d'Allemagne, l'icosaèdre de Laban fait déjà de tout danseur un centre.

Dada, né en 1916 à Zurich, en Suisse, pendant les soirées subversives au Cabaret Voltaire, patronnées par Hugo Ball et Tristan Tzara, mais aussi par Laban, vient d'atteindre Paris. « *Idiotie pure pour le plaisir d'être idiot* », face à la « *folie meurtrière du temps* ». Dada exprime un besoin radical de faire table rase dans tous les Arts, dans tous les langages. De Dada découlent la confiance dans la fulgurance artistique née du hasard et de l'acte improvisé, le droit à déraisonner, à casser la logique, à appeler l'inconscient, à fabriquer de l'aléatoire, à profiter des fulgurances, à ne pas prétendre au sens, à ne pas finir, à ne pas sélectionner un matériau plutôt qu'un autre, à ne pas hiérarchiser, à ne pas cloisonner, à ne pas « vouloir ». De Dada, découlent aussi l'idée de non-sens, d'absurde, d'illogique et la remise en question définitive de la valeur de l'œuvre d'Art.

Jean Arp introduit, dès 1916, le hasard dans la composition de ses collages qu'il nomme « Suivant les lois du hasard » et préfère, pour découper ses éléments, l'impersonnalité du massicot au tracé plus subjectif des ciseaux.

Satie prône la « libération totale des sens » et livre au plaisir de l'oreille « Socrate » en 1919

Schwitters livre sa sonate : une musique nouvelle, bricolée, hasardeuse faite de sons pré-syllabiques et primitifs. Il livre aussi les « tableaux-objets » hétéroclites où le moindre détritux expose revendique son droit d'être un matériau artistique.

En 1919 paraissent « Les Champs magnétiques », écrits selon le procédé d'écriture automatique utilisé par les psychiatres freudiens pour libérer le contenu de l'inconscient. Dans des revues novatrices par l'originalité de leur typographie et l'importance qu'elles accordent aux arts plastiques, André Breton, Louis Aragon et Philippe Soupault, expriment leurs louanges à Apollinaire, à Jacques Vaché et à « l'esprit nouveau ».

Paris, en 1920, est le centre d'un mouvement de contestation sans précédent : on s'attaque à tous les tabous, sociaux, religieux, moraux, sexuels. Scandales, manifestes, provocations se succèdent. Années folles. Mode folle. Amour libre. L'art devient une aventure intérieure de libération dont la finalité est la libre expression des capacités de créativité.

Ces objectifs rejoignent ceux de la Communauté libertaire du Monte Verità qui depuis le début du



siècle célèbre par des danses « libres » et frénétiques, dans la rosée matinale ou au clair de la lune, le culte primordial.

En 1924, « Relâche », dit «ballet instantanéiste», sur un argument de Francis Picabia, résonne comme un manifeste dada de la plus haute efficacité.

La même année, dans le « Premier Manifeste du Surréalisme », Breton propose de bâtir un monde où la « *beauté sera convulsive ou ne sera pas* », où l'Art sera une fulgurance née du hasard et de l'inconscient, où la vie elle-même sera parsemée de moments fortuits, de rencontres brutales, dans lequel seul l'Amour est une valeur.

Enfin le pire, peut-être : Antonin Artaud. Celui qui se tue en vivant pour « rejeter les limitations habituelles de l'homme », celles qui sont probables donc logiques, et pour « rendre infinies les frontières de ce qu'on appelle la réalité ». Celui qui veut réunir le corps et l'esprit, provoquer une crise violente susceptible de libérer l'homme de ses tourments par le mouvement lui-même, fusionner les corps, les décors, les costumes, le son, les rythmes, l'espace, la lumière au profit d'un langage synesthésique et qui considère la « présentation » de l'œuvre comme unique et éphémère à cause des circonstances toujours changeantes de cette présentation.

En Allemagne, l'industrialisation a créé un tel mal de vivre qu'une réorganisation s'impose. Le Bauhaus, fondé en 1919 à Weimar par Walter Gropius, a pour projet de construire un nouveau monde et de produire un art de masse améliorant le sort du peuple. Cet art se fonde sur des lois mathématiques qui permettent de découvrir les proportions idéales de l'œuvre d'art. Beaucoup de créations sont expérimentales et fédèrent la danse, les arts plastiques, la musique, l'architecture.

New York – après 1933

Doris Humphrey, tourne, la première, le dos à la mise en scène narrative et figurative et s'engage dans une réflexion et des expérimentations sur le « plateau nu » selon les principes d'Appia, étudie les points « forts » de l'espace scénique, recherche les potentialités artistiques du groupe et l'art de la composition d'ensemble. Son disciple fidèle, José Limon, dont la portée pédagogique est bien connue, divulgue autant l'esprit de cette démarche expérimentale que la technique de son mentor. Le Festival annuel de danse, au Bennington College, de 1934 à 1948 contribue au développement de la « Danse Moderne ». S'y retrouvent les disciples de la Denishawn.

À partir de 1933, c'est au Sud Est de New York, à l'Université de Black Mountain - lieu d'échange comme le Bauhaus - qu'une véritable avant-garde se profile. D'ailleurs, les premiers professeurs sont des « artistes dégénérés » qui ont fui le nazisme : Walter Gropius, Josef Albers et son élève ; Robert Rauschenberg. En 1940, Elsa Kahl y ouvre une section de danse qui se tourne vers la recherche de l'objectivité et l'expérimentation. Peu de surprise d'y croiser, entre deux parties d'échecs, Marcel Duchamp, âgé de 55 ans, qui incite à produire des œuvres qui ne soient pas le « *reflet des sentiments personnels* ».



Le « living théâtre », fondé à New York en 1947, bouleverse tous les Arts du Spectacle. Julian Beck se réfère à Kandinsky, à Picasso, à Breton, mais aussi à Bertold Brecht et à Antonin Artaud afin de révolutionner l'art de la mise en scène. Il place le hasard et l'improvisation au cœur de sa démarche artistique.

Mais il faut attendre les années 50 et la Beat Generation, née aux lendemains de la Deuxième Guerre mondiale dans une société encore des plus conformistes, dominée par une hystérie anti-communiste pour que cette génération affirme enfin sa révolte contre le « passé » - bien que le non-conformisme soit considéré comme une trahison de la patrie - et plonge dans une Modernité dont la route s'est tracée en France et en Europe.

La Beat Generation n'est pas celle du rythme ... « Guys, I'm beat », c'est-à-dire : « Les mecs, j'en ai marre de me faire avoir ». En pleine déroute, elle éclate en courants de pensée contradictoires :

- d'un côté, les « passésistes » cherchant à recouvrer au travers d'expériences sensorielles une vérité primitive, fidèles au transcendantalisme d'Emerson et Thoreau, adeptes du bouddhisme ou du courant anarchiste libertaire et pacifiste qui enfantera la génération hippie.
- de l'autre, les « futuristes » à la pointe de la consommation et des inventions technologiques, en quête de nouveautés pour construire l'avenir.

Les cours de danse « moderne », assurés par José Limon et Louis Horst, sont dépassés aux yeux de l'avant-garde progressiste de l'Université de Black Mountain.

Après sa rupture avec Martha Graham, en 1945, Cunningham, s'engage totalement, dans l'aventure initiée par les dadaïstes et les pataphysiciens contre la logique, le raisonné, l'ego, avec leurs complices plasticiens. Il est stimulé par John Cage, son ami, baroudeur, mycologue qui, à 18 ans en 1930, pour échapper à son job de jardinier et affirmer ses désirs artistiques confus (peintre ? musicien ?) a parcouru l'Europe et l'Afrique du Nord. Un nez fin ! Un butineur ! Un chercheur. Un joueur. Il a déjà expérimenté les pianos préparés et vivement apprécié la conférence de Nancy Ross sur la philosophie zen.

L'alchimie artistique se produit, dans le Studio Cunningham : « *J'ai choisi d'ouvrir l'espace, de le considérer en tout point égal, chaque endroit occupé ou non, étant aussi important qu'un autre* ». La composition tend à l'objectivité gagnée par l'aléatoire. Le point de vue sur la représentation est variable à l'infini. Le spectateur est contraint de choisir un regard sur le spectacle, de rester actif et de participer à l'œuvre. La perspective est abolie. L'œuvre n'est pas figée dans un état prétendu d'ultime perfection. Chaque danseur occupe un centre et en assume la responsabilité. Par ce « all over », la danse devient multidirectionnelle, sculpture mobile et imprévisible, comme la peinture des futuristes qui annonçaient naguère : « le temps et l'espace sont morts ». Les positions n'étant plus hiérarchisées et chargées de sens, l'aléatoire permet d'enrichir les possibilités insoupçonnées et d'éliminer toute notion d'ego et de subjectivité, tout conformisme aussi. « Don't be square ! Le regard périphérique du



danseur se développe pour rester « ensemble séparément ». La musique, indépendante de la mesure, du temps et de la danse ne renforce plus, comme une illustration, le mouvement dansé, mais leur coexistence, entrecoupée de silences, impose dans le conscient ou l'inconscient de l'auditeur-spectateur des connexions subjectives, indéterminées, échappant au « vouloir » du créateur. L'émotion ne peut naître alors que du mouvement du danseur considéré pour lui-même. Ce qui confère à la danse le statut d'Art autonome. Certes, lors de la présentation, les arts sont mêlés pour concourir au « transport » du « percevant » tels qu'ils l'étaient pendant la Renaissance, mais ils le sont « ensemble et séparément ».

Si elle n'est pas livrée au grand air de lieux naturels, urbains ou ruraux, la danse pure, délivrée du fatras théâtral, peut exploser sur le plateau nu accompagnée d'un décor dont la fonction plastique fait intégralement partie de l'œuvre.

Toujours est-il que lorsque Fluxus–Maciunas arrive à New York, il rejoint l'équipe de la Judson Church, essentiellement constituée des dissidents de Cunningham, car c'est là que les expériences les plus avant-gardistes, les premiers Events se déroulent.

Ainsi on peut parler de rupture et de nouveaux horizons plus que de révolution et se dire que la Danse étasunienne a de profondes racines dans la Modernité du Vieux Continent.

Le génie de Cage et Cunningham est d'avoir su profiter de nouveaux concepts pour redonner à l'acte chorégraphique un émoi permanent devant l'imprévu, l'inconnu.

*Jean Roger Merle Lycée Jean Baptiste Dumas Ales

DANSE ET NOUVELLES TECHNOLOGIES

Programme de l'enseignement artistique danse de spécialité

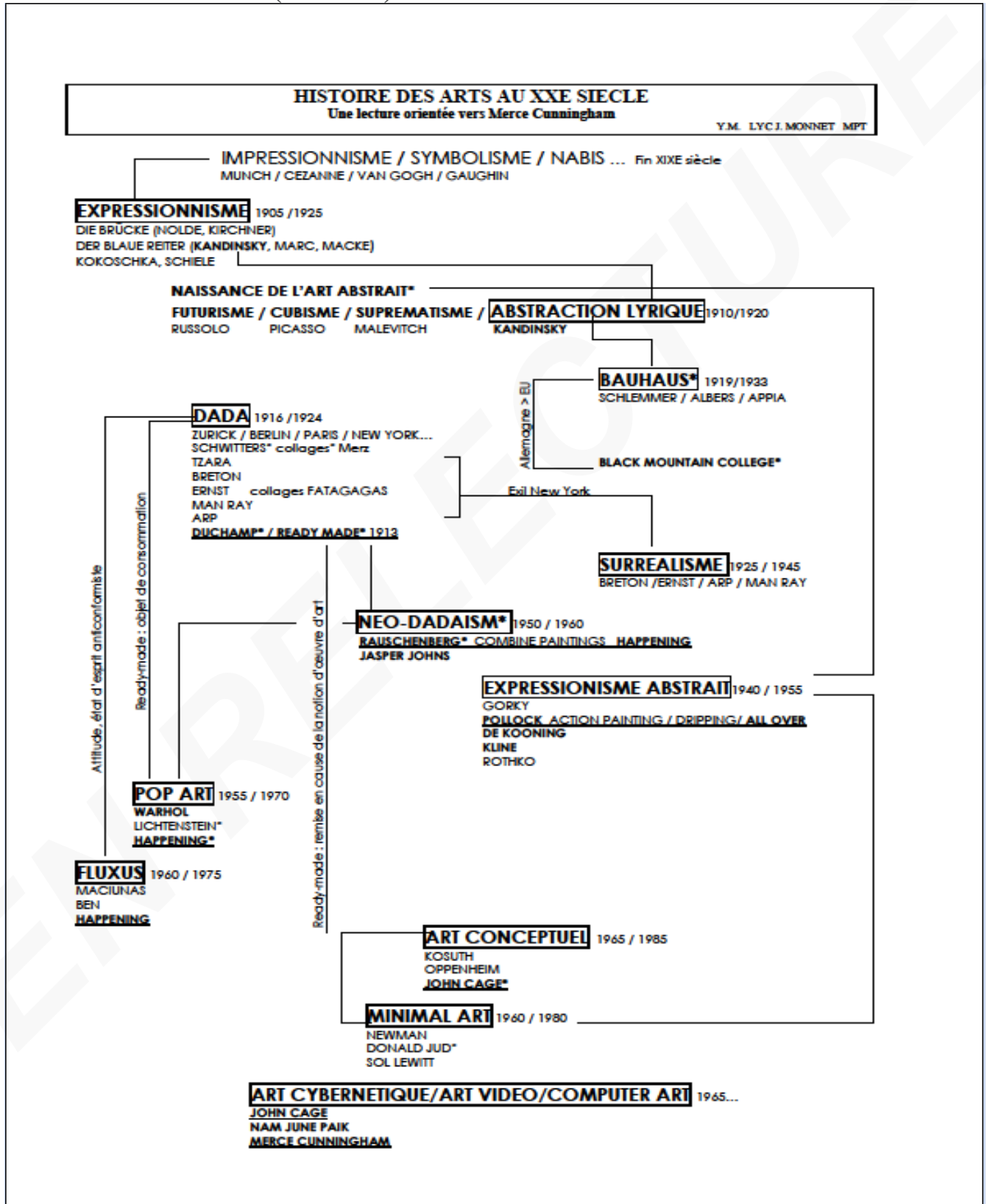
CERCLE D'ÉTUDE ART DANSE ACADEMIE DE MONTPELLIER

BIPED_ LE CHORÉGRAPHE

RESSOURCE_ UN CONTEXTE

Proposition Y. Massarotto*

MERCE CUNNINGHAM (1919-2009)





Présentation de la ressource :

Dans « La Danse au XXe siècle », les deux auteurs, Marcelle Michel et Isabelle Ginot, outre le chapitre spécial consacré à Merce Cunningham (Merce Cunningham ou la bascule de l'histoire de la page 126 à la page 139) présentent en fin d'ouvrage sous forme de tableau et/ou de frise, sous deux thématiques différentes, les différents contextes dans lesquels Merce Cunningham et son œuvre (au sens large du terme) se placent et s'insèrent.

Sources : Marcelle Michel, Isabelle Ginot, La Danse au XXe siècle Bordas 1995

Éléments d'information sur la ressource :

« Chronologie comparée classique/moderne : le XXe siècle »

LES ANNÉES CINQUANTE : page 232

LES ANNÉES SOIXANTE : page 233

LES ANNÉES QUATRE-VINGT : page 235

« Les grandes innovations de la danse moderne : corps, mouvement, représentation, société »

EXTRAIT du tableau concernant Cunningham Page 238:

Chorégraphes ou courant, pays, période	Innovation : corps, technique, mouvement	Innovations: représentation, espace, rapport avec les autres arts	Influences et filiations
LA RUPTURE DE CUNNINGHAM			
MERCE CUNNINGHAM États-Unis Années 1950 à 1990	Abstraction. Le rôle du hasard .« Le mouvement est expressif au-delà de toute intention » .Corps fragmenté : abandon des notions deÉvacuation de la personnalité, deCorps et technique envisagésDéveloppement de la virtuosité	.Inscription de la danse dans l'histoire de l'art c... .Rôle central de la collaboration avec John Cage .Influence de la pensée Zen. .Le hasard règle les relations entreAbandon de la centralisation et de la hiérarchisationCollaborations avec... .Abandon des prérogatives... .Liberté du spectateur ...	.États unis et monde entier .Naissance de la génération post-moderne .Influence sur l'art contemporain et en particulier...



F. Carrascosa, Y. Massarotto*

MERCE CUNNINGHAM (1919-2009) (Mercier Philip Cunningham)

Danseur et chorégraphe américain, 1919-2009.

1. Inscription historique, filiations, apports

Après une formation en claquette, comédie musicale, théâtre et danse, Merce Cunningham rencontre John Cage en 1938 à la Cornish School de Seattle. Il vient à New York en 1939 pour danser dans la compagnie de Martha Graham jusqu'en 1945.

Désireux d'explorer de nouvelles manières de créer, il compose sa première pièce en 1944, en collaboration avec John Cage (compositeur et musicien).

Tout au long de son œuvre, Merce Cunningham travaille en collaboration avec les autres arts (musique, arts plastiques, vidéo...), participant ainsi à l'évènement de nouvelles formes spectaculaires telles la performance, le *happening*, l'*event*.

2. (Sensibilité et) orientation esthétique

Dans une forme de réaction à la *modern dance*, il rejette la dimension narrative, expressive et émotionnelle du ballet moderne pour s'intéresser au mouvement pour lui-même, vers une forme d'abstraction.

Dans les chorégraphies de M. Cunningham coexistent la danse, la musique, l'œuvre plastique, qui, travaillées chacune séparément, sont superposées lors du spectacle en une rencontre artistique.

Pour M. Cunningham, les formes artistiques sont indépendantes, aucun art ne prédomine sur l'autre sur scène. Le spectateur construit alors sa propre expérience et sa propre lecture.

Cage et Cunningham se rendent au *Black Mountain Collège*¹ et « participent activement à l'effervescence ² » créatrice de ce lieu.

3. Corps et mouvement

Afin de préparer physiquement et mentalement les danseurs à la réalisation des mouvements complexes de ses chorégraphies, M. Cunningham élabore une barre « technique » qui repose essentiellement sur :

- Un travail de jambes proche de la danse classique
- Un travail de la colonne en volume et en courbes (curve, arch, tilt, twist)
- Des oppositions dans le corps et des directions multiples simultanées

¹ Black Mountain College

² Marcelle Michel Isabelle Ginot « la danse au XXe siècle »



- Une combinatoire de coordinations segmentaires
- Une complexité par la vitesse d'exécution

Le mouvement dansé chez Cunningham, d'une grande virtuosité, nécessite maîtrise du corps, technique et concentration.

4. Conceptions chorégraphiques

Les conceptions artistiques de M. Cunningham pour la danse et de John Cage pour la musique reposent sur l'utilisation du hasard comme procédé de composition. Par exemple, pour la pièce *16 danses* (1951), M. Cunningham jette des pièces de monnaie pour déterminer l'ordre des sections de la danse. Les opérations aléatoires permettent ainsi d'ouvrir de nouvelles perspectives de création.

Parmi les singularités du processus cunninghamien, on peut plus particulièrement nommer :

- un traitement du temps, sans référence ni sujétion à la musique, une maîtrise de la durée et du temps, dans une indépendance et une autonomie « hautement revendiquée³ ».
- une déconstruction de l'espace : un éclatement, une déhiérarchisation, « *tout espace est un centre* ».

M. Cunningham nomme lui-même les étapes de son parcours artistique, dans un entretien de 1994⁴ :

Cage (collaboration)

Chance (hasard heureux / processus de composition aléatoire) *La philosophie zen / indeterminacy / l'aléatoire / le Yi-King ou Yi Jing*⁵

Camera (image/danse, nouvelles technologies)

Computer (*Life forms* : logiciel informatique de génération de mouvement)

Étape de l'ordinateur : à partir des années 1990⁶ composition du mouvement et des phrases gestuelles par l'ordinateur

En savoir plus :

Le site :

<http://www.mercecunningham.org/merce-cunningham/>

<http://www.mercecunningham.org/newwebsite/>

Universalis: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/merce-cunningham/3-a-la-pointe-des-nouvelles-technologies/>

Larousse: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Cunningham/111215#906776>

Bibliographie Merce Cunningham : <http://www.corpusweb.net/a-cunningham-bibliography.html>

³ CUNNINGHAM Gubernatis éditions Coutaz

⁴ Nouvelles de danse 36-37- LA COMPOSITION article traduit par Florence Corin, transmis par la Cunningham Dance Foundation

⁵ Livre des Mutations

⁶ Agnes IZRINE Article in UNIVERSALIS

Choix et organisation thématique de citations extraites du film de Charles Atlas: *Merce Cunningham, une vie de danse.*

Interviewers, Charles Atlas et Laura Kuhn.

Merce Cunningham : le danseur. Singularité et virtuosité.

Une recherche chorégraphique en rupture avec les fondateurs de la danse moderne.

Cage et Cunningham, une rencontre.

Le Yi King, l'aléatoire, la philosophie de la danse.

Cunningham, la peinture et la musique.

Genèse de la compagnie.

Réception du public.

Composer une chorégraphie.

Création et réception d'une chorégraphie.

Danser à partir du logiciel Life Forms.



Merce Cunningham : le danseur. Singularité et virtuosité.

« Je crois qu'il pouvait plier plus profond que n'importe qui au monde et par conséquent il pouvait sauter plus haut que n'importe qui au monde. »

Carolyn Brown, danseuse de la Cie Cunningham, 1953-1972

« Il regardait quelque chose et ce n'était pas tant ce qu'il regardait que l'intensité avec laquelle il regardait cette chose qui vous forçait à la regarder. »

Rémi Charlip, danseur de la Cie 1953

« C'était comme si chaque détail était une sorte de découverte dans sa façon de bouger, de se concentrer. »

Sally Sommer, historienne de la danse

« Ce qui m'a touché le plus chez Merce et ce qui me touche encore le plus même en souvenir, c'est sa capacité à changer de direction en un quart de seconde avec une précision remarquable. La plupart des gens parlent de sa capacité à s'élever dans les airs, ce qu'il a fait dans sa jeunesse comme peu de gens sont capables de faire, mais ce que j'admire le plus c'est son don pour les brusques changements de directions. »

Margaret Jenkins, assistante de Merce Cunningham, 1967-1976

« La subtilité extraordinaire des mouvements de son dos. Il n'utilisait pas la colonne vertébrale de la manière prévisible et émotionnelle de Martha Graham, mais simplement comme une des multiples possibilités qu'a un corps de bouger. »

Carolyn Brown, danseuse de la Cie Cunningham, 1953-1972

Une recherche chorégraphique en rupture avec les fondateurs de la danse moderne

« Les années 40, pour ce qui est de la danse moderne, ont marqué l'apogée de la structure narrative. Il y avait quelques géants dans ce domaine en ce temps là, Agnès De Mille, Martha Graham bien sûr, Doris Humphrey. C'était les plus grands, mais le monstre sacré bien sûr, était Martha Graham. »

Sally Sommer, historienne de la danse.



« Ils racontaient des histoires sur la mythologie grecque, les légendes américaines, les relations familiale, la destinée du genre humain, la guerre civile en Espagne, Jésus, ce genre de choses. C'est cette forme de narration que Merce a voulu fuir. »

Joan Acocella, critique de danse.

« Les années 50 ont été une période extraordinaire pour l'apparition des idées nouvelles. Dans le domaine de la danse au début des années 50, il y avait la compagnie d'Alwin Nikolaïs. Il utilisait des accessoires très élaborés, des éclairages et des costumes sophistiqués et sa chorégraphie était très liée à ces éléments. C'était une approche très différente de celle de Merce. Pour sa part Balanchine a conçu des chorégraphies qui reflétaient un état d'esprit assez similaire à celui que Merce allait adopter. Mais il partait d'une base et cette base était la musique alors que John et Merce avaient l'impression que les deux pouvaient exister séparément et être réunies au moment de la représentation. »

Carolyn Brown danseuse de la Cie Cunningham, 1953-1972.

« Je travaillais sur un solo intitulé « Untitle Solo » que j'avais créé en utilisant cette méthode aléatoire. J'avais écrit sur des bouts de papier une série de mouvements pour les jambes, les bras, la tête, tous différents. Ils n'étaient pas fait en fonction de la musique mais avec la musique de Christian Wolff. J'y travaillais tous les jours et je n'arrivais à rien. Physiquement c'était si éprouvant qu'au bout d'une minute je devais m'asseoir. J'ai demandé à David Tudor de m'accompagner au piano. Il commençait et je commençais et au bout d'une minute je laissais tomber, miné. Et ceci plusieurs fois. Finalement, je me suis assis, je n'en pouvais plus. David s'est levé, est venu vers moi et m'a dit : " Manifestement c'est impossible, mais on va y arriver ! " " C'est ce qu'on a fait. " »

Merce Cunningham

Cage et Cunningham, une rencontre

« J'ai rencontré John Cage à la Cornish School. Il accompagnait les cours de danse au piano, mais c'était aussi un compositeur qui s'intéressait aux percussions. Nous nous sommes revus à New York en 1942 quand il s'y était installé. Quelques temps plus tard il m'a suggéré de créer un spectacle avec lui. »

Merce Cunningham.



« Au printemps 1944, nous avons présenté notre premier spectacle de danse. Il était constitué de six solos que j'avais créés pour l'occasion, sur une musique entièrement composée par John. John a suggéré qu'on travaille suivant sa méthode de structure rythmique. Pour dire les choses simplement, on établissait un certain nombre de sections qui comprenaient la musique et la danse et leur durée. On fixait très précisément le début d'une section et sa fin, le début de la suivante et ainsi de suite. Ainsi on pouvait se retrouver à ces points de sections, mais au milieu, on était assez indépendants. Je me souviens très bien avoir travaillé sur « Roof Of An Unfocus », avec une sensation de liberté, l'impression de ne pas être coincée par la musique. »

Merce Cunningham

Le Yi King, l'aléatoire, la philosophie de la danse

« John Cage et moi nous sommes intéressés aux méthodes aléatoires utilisées dans les années 50. Or à ce moment là il s'est passé plusieurs choses liées au hasard. L'une des plus importantes à mon avis a été la publication du « Yi King » : le livre chinois des mutations qui permet de prédire l'avenir à l'aide d'hexagrammes. Cage a décidé de s'en servir pour écrire ses compositions. Il a repris l'idée du 64, le nombre d'hexagramme indiqués dans le livre. Disons que vous avez 64 sons par exemple. Vous pouvez tirer au hasard pour voir quel son apparaît en premier ; tirer à nouveau pour voir celui qui vient après, de sorte que tout le processus est régi par le hasard dans sa continuité. Au lieu de rechercher ce qui à votre avis devrait suivre, un certain son par exemple, vous suivez les suggestions du Yi-King. J'ai appliqué cette méthode à la danse. »

Merce Cunningham

« Les danseurs ne prétendent pas être autre chose qu'eux-mêmes. D'une certaine façon ils se réalisent à travers l'acte de la danse. Plutôt que d'exister en étant, ils existent en agissant. »

Merce Cunningham

« Pour moi, ce qui fait le caractère de la danse, ce ne sont pas simplement les pas, c'est le danseur qui se révèle entièrement sans affectation en étant totalement dans son pas. C'est ce processus qui donne vie aux pas et au danseur. »

« Il arrive souvent, quand on vit au XXème siècle, qu'on soit obligé d'attendre quelque part. Par exemple quand on fait la queue au supermarché ou à l'aéroport si l'avion a du retard. Et chaque fois, si nous prenons conscience que nous sommes entourés de musique, les sons de notre environnement



et de danse, les mouvements des gens qui nous entourent, nous voyons que nous sommes dans un lieu de spectacle. »

John Cage

Cunningham, la peinture et la musique

« Leur travail est l'antithèse de la représentation immédiate et gestuelle des œuvres de Kline de De Kooning et de ce type de peinture ».

Earle Brown

« Ils ne voyaient pas l'intérêt d'exprimer leurs émotions, de les faire apparaître à travers leur travail. Ils s'intéressaient à des idées qui étaient en fait antérieures aux années 50, celles du dadaïsme et du surréalisme, mais illustrées par Max Ernst et Marcel Duchamp. Des artistes très différents des peintres expressionnistes abstraits. Bob Rauschenberg était, je crois, une sorte de mauvais garçon, un jeune rebelle dans le monde des expressionnistes abstraits. Bob utilisait la gestuelle des expressionnistes abstraits, mais il se servait aussi d'accidents, de choses qu'il trouvait dans la rue et cette approche relevait aussi de l'univers du dadaïsme surréaliste. »

Carolyn Brown

« Je préfère travailler avec des compositeurs, américains ou non, mais des compositeurs avant-gardistes qui s'intéressent aux nouvelles formes d'écriture musicale. »

Merce Cunningham

« Il a travaillé avec des musiciens de jazz qui utilisaient la notation musicale classique. Il a travaillé avec des compositeurs de musique électronique. Merce a été comme d'habitude un pionnier. Il a été le premier à écrire une chorégraphie sur de la musique électronique. »

Gordon Mumma, compositeur et musicien

« Le son est une sorte d'ambiance, c'est d'ailleurs ainsi qu'il compose la plupart de ses chorégraphies. Le son devient l'air ou le climat de la danse. »

« La seule consigne concernait la durée : 90 mn, à part cela je pouvais faire ce que je voulais. »

Méridith Monk, compositeur et musicienne

« Il ne donnait aucune directive au niveau de la musique. En général le compositeur se contentait de présenter ce qui l'intéressait à ce moment là. »



« Les accidents heureux arrivent assez souvent bizarrement. Et on assiste à des choses merveilleuses qui ne se seraient jamais produites si les artistes les avaient planifiées. »

David Behrman, compositeur, musicien

« Dans mon cas, Merce avait esquissé un cadre. Il l'avait peut-être conçu de façon aléatoire, mais c'était quand même un cadre. Par la suite je l'ai complètement abandonné et j'ai créé mon propre cadre parce que je me refusais de mettre de la musique de pacotille sur une chorégraphie. J'ai donc fais ce qui me plaisait en me contentant de garder son début et sa fin. »

Earle Brown, compositeur

« J'utilise le violon pour cette musique et aussi ma voix, des matériaux très conventionnels et je les convertis en vibrations électroniques. Ce n'est pas une partition musicale conventionnelle.

Il m'arrive d'avoir le temps de regarder ce qui se passe sur scène et d'apprécier ce que font les danseurs. Quand on sent que les danseurs font leurs trucs et que les musiciens font le leur dans le même temps et dans le même espace, c'est merveilleux. C'est comme une célébration du temps. »

Takehisa Kosugi, compositeur, musicien, directeur musical de la compagnie

« Ce n'est pas comme si je créais une chorégraphie sur laquelle ils adaptaient un décor et une musique. C'est plutôt une collaboration, ce sont trois éléments séparés qui se rejoignent. »

Merce Cunningham

Genèse de la compagnie

« Une petite faculté de culture générale, en Caroline du Nord qui accueillait les idées nouvelles et les jeunes artistes. John en avait entendu parler, il ne la connaissait que par ouï-dire et il m'a dit : « Allons à Black Mountain ». On a pris la voiture et on est entré tout simplement. On a tout de suite rencontré des gens. Ils ne savaient rien de nous, nous ne savions rien d'eux, sauf John qui connaissait Joseph Albers. Quand ils ont découvert que nous étions des artistes, ils nous ont demandé de jouer pour eux et nous l'avons fait. Albers nous a proposé de donner des cours pendant la session d'été. Ce fut un merveilleux été. »

« Nous avons réussi au cours de cet été là à créer 5 chorégraphies et à présenter 3 spectacle à la fin de la session d'été. C'est à ce moment là que la compagnie a été formée »



« Je travaille avec mes danseurs depuis plusieurs années. Nous avons fait plusieurs tournées aux USA avec John Cage qui est notre directeur musical et Robert Rauschenberg qui crée nos costumes et nos éclairages. John a décidé qu'on voyagerait en minibus. Nous étions neuf personnes dans un minibus Volkswagen de neuf personnes. Il y avait six danseurs, deux musiciens et un régisseur. »

Merce Cunningham

Réception du public

« Les premiers temps les gens pensaient qu'on faisait les choses au hasard. Qu'on montait sur scène et qu'on faisait ce qui nous passait par la tête. Mais bien sûr, c'était entièrement faux. Le travail de John, comme celui de Merce était minutieusement réglé. Nous faisons la même chose à chaque représentation, comme nous l'aurions fait pour le Lac des Cygnes. »

Carolyn Brown

“La critique anglaise a été totalement favorable à la compagnie. Et leurs articles ont convaincus les américains que Merce était un artiste de premier ordre. « Story » créé par Merce en 1963 a été joué partout, dans presque toutes les salles où nous passions. La musique avait été écrite par le compositeur japonais Toshi Ichianaki, mais elle était jouée en tournée par J.Cage et David Tudor. »

Gavin Bryars

« En rentrant de notre tournée mondiale de 1964, nous avons entendu parler d'une série de représentations programmées au New York State Theater dans le but de promouvoir les compagnies de danse moderne. Nous avons été invités à y participer. Et bien sûr Merce et John ont choisi de présenter Winterbranch, le spectacle a été un vrai fiasco. »

Lew Lloyd, administrateur de la compagnie (1963-1968)

« J'ai eu l'impression de vivre la même expérience que ceux qui avaient donné la première représentation du Sacre du printemps. Un vrai scandale ».

Gus Solomons, danseur de la compagnie (1963-1968)

« Pendant longtemps les gens l'ont rejeté parce qu'il n'était pas drôle, puis ils se sont sentis obligés de venir parce qu'ils se sont dit Cunningham après tout il faut que je sache ce que c'est, comme ils vont voir un Mondrian parce qu'il faut savoir ce qu'est un Mondrian. »

-« Maintenant tout le monde sait que c'est un maître ! ».

Bénédicte Pesle, représentante de la Fondation en Europe



Composer une chorégraphie

« Je commence par faire un pas, ce qui ne veut pas dire que je me sers de mes pieds, je peux faire un pas avec mes bras ou mon corps mais ce qui m'intéresse, c'est l'acte physique et ce qu'il peut entraîner. Je ne pars pas d'une idée prise dans un livre ou inspirée d'une histoire ou d'une émotion particulière. Je pars du mouvement. Quand je commence à créer une chorégraphie, je commence généralement par travailler seul. J'essaie divers mouvements pour découvrir quel sens cette danse pourrait cacher. Un lapsus fait par les pieds plutôt que par la langue. Pour expliquer la signification du mouvement, je dirais que bien que nous marchions tous selon le même mécanisme, selon le même modèle, nous marchons tous différemment. Nous nous réalisons dans notre démarche comme dans nos paroles. Nous n'avons pas à expliquer notre façon de marcher, nous marchons, c'est tout. »

Merce Cunningham

« Story a été la première et je crois la dernière fois qu'il a essayé de laisser les danseurs entièrement libres de faire ce qu'ils voulaient à l'intérieur d'un certain cadre. Ils avaient le choix entre plusieurs enchaînements, plusieurs éléments vestimentaires qu'ils pouvaient soit mettre soit enlever selon l'humeur du moment. Et bien sûr, l'histoire devenait ce qu'il se passait sur la scène au moment de la représentation. Le décor était conçu par Robert Rauschenberg qui était à cette époque le décorateur attitré de la compagnie et qui voyageait avec la troupe pendant la tournée. Pour Story, il faisait un nouveau décor par salle. Il arrivait le jour de la représentation et il se débrouillait avec ce qu'il trouvait sur place pour monter son décor.

Margaret Jenkins, assistante de MC (1967-1976) :

Création et réception d'une chorégraphie :

Winterbranch 1964

La danse

« L'idée de départ était la chute, il s'agissait de tomber encore et encore, toutes les différentes façons de tomber. »

Carolyn Brown



« Un, deux ou plusieurs danseurs devaient pénétrer sur la scène à un endroit donné, exécuter une chute plus ou moins compliquée, se relever d'une façon quelconque et sortir. J'ai dit à Bob Rauschenberg : « Je ne crois pas que les collants soient indiqués. Il faut quelque chose de plus épais. Il a eu l'idée des pantalons et des hauts de survêtement et des marques noires portées par les skieurs et les joueurs de football américains. »

Merce Cunningham

« Le simple fait de déposer ces marques sur le visage était déjà excitant, cela faisait de nous le genre de personnage qu'on rencontre dans le noir. »

Carolyn Brown

La lumière :

« Pour les lumières je lui ai dit : pour moi c'est la nuit, la danse est comme la nuit, mais il n'y a pas de clair de lune, c'est une lumière électrique. Tu n'auras qu'à l'allumer et l'étendre à ta guise. »

« Au cours de la danse il arrivait qu'on soit en train de sauter et que la lumière s'éteigne. Le plancher était là mais on ne savait pas où. C'était vraiment stupéfiant. »

Merce Cunningham

« Ce n'était jamais pareil, à certains moments on n'y voyait strictement rien et à d'autres le public avait la lumière en pleine figure ».

Gordon Mumma, compositeur, musicien

« La musique de Lamonte Young était si simple. Silence complet pendant 3 ou 4 minutes, ce qui était très perturbant pour le public, puis brusquement les 2 sons ».

Gordon Mumma, compositeur, musicien

« Chacun passait par un haut-parleur différent. On avait l'impression d'avoir le bruit d'une fraise de dentiste dans une oreille et celui d'un marteau-piqueur dans l'autre. « Et le son vous clouait sur place ».

Deborah Jowitt, critique de danse

La réception du public

« Le public se mettait à hurler ou il quittait la salle. À Chicago, les gens ont cru que c'était une bagarre. En Suède, une émeute raciale. En Allemagne, ils ont parlé de camps de concentration. Au Japon, ils ont dit que c'était la bombe atomique. Mais ce que je préfère, c'est ce qu'a dit une femme



qui était en tournée avec nous pour s'occuper du fils de Lew Lloyd, Benjamin, qui avait deux ans à l'époque. Son mari était capitaine dans la marine et pour elle ça ressemblait à un naufrage. C'est la description que je préfère. »

Merce Cunningham

Danser à partir du logiciel Life Forms

« Les mouvements sont exécutés de face uniquement. S'ils sont si lents, c'est pour me permettre d'étudier chaque forme et de voir s'il n'y a pas d'alternative. Généralement je ralentis l'image au maximum, afin d'étudier toutes les possibilités. Je peux étudier chaque détail de cet enchaînement et voir si je peux y ajouter quelque chose. Mais ensuite je le montre aux danseurs pour voir comment ils vont l'exécuter. Ce qui m'étonne le plus, c'est leur façon d'appréhender ces mouvements complexes et de trouver le moyen de les exécuter. »

Merce Cunningham

« Je crois depuis longtemps déjà que la danse et la technologie dans la mesure où celle-ci est à 90% visuelle forment un couple. Parce qu'on regarde une danse et on regarde une technologie. »

Merce Cunningham

« Il est possible de créer des chorégraphies sur un ordinateur en se constituant une bibliothèque de pas. Et nous avons découvert que Merce faisait exactement la même chose dans ses chorégraphies, non pas en assemblant des pas mais en décomposant chaque partie du corps. Et cela convient parfaitement bien à la création d'une chorégraphie virtuelle. »

Shelley Eshkar, artiste infographiste



L'ŒUVRE CHORÉGRAPHIQUE

UNE ŒUVRE AU BACCALAURÉAT SÉRIE L ART-DANSE PROGRAMME¹ LIMITATIF D'ŒUVRES

¹ BO Œuvres et thèmes de référence pour les épreuves de l'enseignement artistique
http://www.education.gouv.fr/pid285/bulletin_officiel.html?cid_bo=97025



ÉTUDE DE L'OEUVRE



LE SENS



À PROPOS DE L'ŒUVRE CHORÉGRAPHIQUE

LA DANSE
LE CORPS

LA MUSIQUE

LA SCÉNOGRAPHIE
LA DANSE VIRTUELLE

LE SCRIPT TEMPOREL

BIPED_ ÉTUDE DE L'OEUVRE

UNE PREMIERE APPROCHE DE L'OEUVRE

C. Saint-Léger*



Une première analyse de BIPED

Biped, présentée le 23 avril 1999 au Cal Performances Zellerbach Hall, University of California, Berkeley, est une pièce chorégraphique qui conjugue la danse avec les arts numériques. Elle procède d'une collaboration entre le chorégraphe, Merce Cunningham, le compositeur Gavin Bryars, les plasticiens numériques Shelley Eshkar et Paul Kaiser. Les costumes sont de l'artiste designer Suzanne Gallo, Aaron Copp a conçu et réalisé les jeux de lumière.

L'œuvre finale exposée au public imbrique les créations des six artistes qui ont travaillé séparément pour élaborer ce projet initié par Merce Cunningham. Les productions musicale, scénographique, numérique et chorégraphique juxtaposées se côtoient, s'interpellent, se complètent ou se heurtent, les convergences ou les dissonances non calculées émergent au hasard. De la rencontre des arts, lors de la « Première », émerge un spectacle dense et grandiose où dialoguent le monde réel et l'univers virtuel sans se confondre ni se dénaturer. Les technologies inventent des objets sonores ou visuels, elles sollicitent notre sensibilité et enrichissent notre rapport au monde concret sans l'évincer. Les images de synthèse projetées sur scène composent un décor mouvant en lien avec les corps physiques, elles doublent les danseurs de chair par les répliques numériques de leurs mouvements. Les présences virtuelles élargissent notre perception des danseurs réels, elles prolongent et dilatent la réalité physique du monde dont la dimension cosmique apparaît comme une évidence dans l'expérience du spectateur.

L'articulation entre la danse et la création numérique :

La chorégraphie se déploie dans la double dimension, réelle et virtuelle, de l'espace scénique. M. Cunningham compose des formes et des mouvements pour les corps physiques auxquels se superposent des créatures immatérielles, des « êtres images », des « doubles » numériques. Les deux modalités de présence, l'image projetée et les corps charnels coexistent sans se confondre. Il ne s'agit pas d'hybrider les deux ordres pour emporter le spectateur dans un univers fantastique, au contraire, la pièce réactive notre attention à l'ici et maintenant en ouvrant notre perception sensible à la réalité composite, mouvante et fragmentée du monde moderne. Le spectateur voit, entend et ressent un foisonnement de présences concomitantes ou décalées, naturelles ou artificielles : des danseurs de chair et des créatures de lumière, des musiques jouées « en live » et des sons synthétisés, des figures géantes et des formes à taille humaine.

BIPED_ ÉTUDE DE L'OEUVRE

UNE PREMIERE APPROCHE DE L'OEUVRE



L'imbrication des projections imaginaires et de la réalité physique est présente dès la conception du projet artistique dans la création de la danse ainsi que dans l'élaboration des décors virtuels et de l'espace scénique.

Les phrases chorégraphiques sont élaborées par M. Cunningham au moyen du logiciel « Life Forms » sur des silhouettes humaines numériques avant d'être actualisées par les danseurs. Les mouvements des interprètes sont conçus et visualisés à l'aide d'un écran d'ordinateur, les danseurs intègrent les variations numériques, ils incorporent et métabolisent les chemins des mouvements dessinés par les algorithmes. La danse des corps est initiée et structurée par des figures géométriques abstraites, elle ne s'enracine pas dans la subjectivité singulière des interprètes.

La projection des « bipeds » sur la scène, silhouettes humaines digitales dessinées à la main ou stylisées, et de figures géométriques colorées constitue le décor virtuel. Les « bipeds » sont animés par des mouvements enregistrés sur le corps des danseurs à l'aide de « Character Studio », un logiciel de capture du mouvement. Le traitement informatique des répliques virtuelles des danseurs permet de combiner les mouvements des différents segments corporels issus de phrases distinctes. Sur le sol, les jeux de lumière matérialisent un damier constitué de carrés lumineux blancs ou bleus qui disparaissent ou apparaissent, se confondent ou se divisent dans une fluctuation fréquente des couleurs et des surfaces.

Dans cette pièce, ce qui apparaît sur scène, quelle que soit sa nature - corporelle ou virtuelle - est pour le spectateur, l'objet d'une expérience directe et immédiate dans la multiplicité des espaces physiques ou lumineux. L'illusion perspectiviste explose au profit des plans, des volumes, des orientations et des directions multiples qui se chevauchent, s'entrecroisent, s'enchevêtrent. Les bipeds et les bipèdes, le numérique et le corporel coexistent, ils font jaillir ensemble un monde humain rendu à sa luxuriance et à la multiplicité des expériences sensibles que nous pouvons en faire. Le spectateur, au spectacle comme dans la réalité quotidienne active, réactive, déconstruit, reconstruit, sa propre perception de ce qu'il expérimente.

Le voyage esthétique que propose Cunningham ne prend pas en charge le spectateur. L'utilisation du hasard pour créer les chorégraphies - façonnant des relations arbitraires dissonantes ou convergentes entre les divers éléments - élimine tout questionnement sur le sens d'un message à décrypter. L'expérience poétique proposée au spectateur n'a pas d'appui narratif ou dramatique, elle émane d'une danse abstraite et virtuose, un jeu de mouvements formels, elle reste donc libre et personnelle dans son âpreté comme dans ses plaisirs. Toutefois, la chorégraphie de M. Cunningham n'a rien de chaotique, l'unité et la cohérence d'un projet esthétique et philosophique ordonnent l'enchaînement des danses ainsi que la répartition des danseurs et des danseuses dans les diverses formations.

BIPED_ ÉTUDE DE L'OEUVRE

UNE PREMIERE APPROCHE DE L'OEUVRE



CONCLUSION

Biped rassemble et sublime les éléments fondamentaux des recherches artistiques de M. Cunningham : la passion pour le mouvement pure et sa réinvention permanente par la dissociation formelle et rythmique des différentes parties du corps humain ; l'observation curieuse et attentive de la nature et des inventions humaines ; l'ouverture sensible à la richesse de la vie dans l'expérience de ce qui est présent ici et maintenant. L'esthétique de M. Cunningham se nourrit de l'idée philosophique selon laquelle il ne faut pas fuir, mais au contraire, accueillir le changement continu de la réalité cosmique qui englobe et dépasse notre condition humaine. En luttant contre les automatismes biomécaniques du corps, et en imposant aux danseurs des challenges techniques M. Cunningham permet de goûter l'impermanence de la vie.



Proposition C. Saint-Leger*

UNE ANALYSE CHORÉGRAPHIQUE

LA DANSE LE CORPS



La structure chorégraphique
Les principes de composition



Le corps
Les matériaux dansés





Proposition C. Saint-Léger*

INTRODUCTION

L'analyse chorégraphique suivante se fonde uniquement sur la vidéo réalisée par Charles Atlas, éditeur MK2, une captation réalisée au Théâtre national de Mulhouse, La Filature, Scène Nationale.

L'organisation générale de cette étude s'appuie en grande partie, mais pas uniquement, sur la méthodologie d'analyse des œuvres chorégraphiques proposée dans le programme du Baccalauréat série TMD-Option danse¹.

Le contenu culturel et le travail de réflexion sur l'œuvre s'inspirent des références documentaires suivantes:

Merce Cunningham, le danseur et la danse, entretiens avec Jacqueline Lesschaeve, éditions Belfond.

Merce Cunningham, un demi-siècle de danse, Chronique et commentaire de David Vaughan, éditions Plume

La danse au XXe siècle, Marcelle Michel, Isabelle Ginot, éditions Larousse.

Poétique de la danse contemporaine, Laurence Louppe, Troisième édition complétée, éditions Contredanse.

Merce Cunningham ou l'art de faire danser l'espace, Jean Mambrino, Études, Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Laurence Louppe, extrait de « *Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XXe siècle : une double révolution* », in Littérature n°112, revue trimestrielle, décembre 1998.

Danse et numérique, Pierre Bracconi, Université Lumière Lyon 2/Arsec, mémoire de DESS en alternance « Développement culturel et direction de projet », Promotion 2001-2002.

La collaboration Cage-Cunningham: un processus expérimental, Annie Suquet, Repère Cahier de danse, novembre 2007.

¹ EDUSCOL http://cache.media.eduscol.education.fr/file/Ressources_d_accompagnement/77/1/Sujets_0_B1-2_Danse_AC_680771.pdf

Analyse de la danse :

Les danseurs sont des « bipèdes », debout, essentiellement en appui sur leurs pieds, les jambes et la colonne vertébrale, comme une « tige », sont « tenues » ensemble. Les corps sont flexibles dans toutes les directions à partir de la colonne vertébrale.

Le bas du corps utilise les techniques et le vocabulaire de la danse classique : en dehors ; arabesques ; développés, grands jetés, attitude... le haut du corps travaille les mouvements de dos et de bustes propres aux recherches de M. Cunningham : curve, twist, arches, tilt... Chaque danseur a sa propre partition gestuelle il suit une trajectoire spatiale clairement déterminée dans la composition chorégraphique.

Alors que la palette de mouvements est impersonnelle, les différences morphologiques et la diversité des personnalités singularisent la réalisation des variations dansées.

C'est une danse abstraite :

Les danseurs exécutent des mouvements purement formels conçus par M. Cunningham avec le logiciel « Life Forms ». L'analyse attentive des silhouettes numériques lui permet d'appréhender des coordinations de segments corporels inédits et insaisissables par l'observation directe. Les interprètes incorporent ces phrases gestuelles numériques et doivent rendre lisible la logique rigoureuse du mouvement. Le mouvement n'exprime aucune intention signifiante, il n'a pas son origine dans la sensibilité personnelle ni dans des qualités sensorielles.

C'est une danse impersonnelle :

Les danseurs s'appliquent à réaliser des coordinations articulaires qui ne correspondent à aucun modèle naturel ou culturel. Les schémas de mouvements, extrêmement complexes, sont inventés et formalisés par le chorégraphe à partir d'un travail de recherche sur les possibilités infinies de mouvements compatibles avec la structure du corps humain.

Les segments du corps sont dissociés, ils effectuent des mouvements différenciés qui tracent des lignes et des chemins formels multi rythmiques. Les directions des mouvements sont variées, mais très précises par rapport à l'axe vertical du corps et par rapport au positionnement du public.

Les regards sont vivants, mais périphériques, ils n'expriment aucune intention particulière et ne sont pas dissociés de la direction de la tête.

C'est une danse de l'espace :

Les mouvements matérialisent l'espace géométrique en dessinant, ou en indiquant des lignes et des angles avec les différents segments du corps. Les mouvements sont amples, ils projettent des lignes de



force dans l'espace par-delà la scène, donnant la sensation d'un espace physique et géométrique infiniment grand. Les directions du corps sont divergentes, le buste peut indiquer la droite, la jambe en arabesque étirer l'espace vers l'arrière et le visage et les bras désigner le haut. Les différentes orientations des danseurs sur scène démultiplient les axes de lecture des configurations spatiales.

C'est une danse du temps :

Il y a une dissociation de rythme entre les différents segments corporels en particulier entre le haut et le bas du corps. Les transferts d'appuis sont assez réguliers alors que les tilts, curves et arches du haut du corps sont rapides et dans des rythmes décalés. Cela donne une impression d'oscillation, de miroitement, qui renvoie à un imaginaire des éléments naturels : palpitations, ondulations, frémissements.

Les contrastes rythmiques dans le corps et dans les enchaînements, du lent au très rapide, et de façon irrégulière, donnent le sentiment d'un foisonnement continu d'événements sur le plateau.

C'est une danse virtuose :

Il n'y a pas de mouvement relâché, le travail du corps est tonique, le flux est tenu, le tonus musculaire est élevé.

Les enchaînements corporels polyrythmiques et multidirectionnels sont très complexes à réaliser. Le danseur doit trouver en lui-même le moyen de les réaliser, il doit découvrir comment inscrire dans son corps la logique rigoureuse du mouvement. Ces variations difficiles requièrent toute la concentration et l'énergie des danseurs, elles imposent une attention soutenue à chaque étape de la réalisation du mouvement, une conscience très claire et permanente du rythme et des directions de chaque segment du corps dans l'espace.

Les sauts sont nombreux, ils s'effectuent dans la continuité du mouvement, sans élan préparatoire.

Il faut concilier la vélocité des déplacements et des variations qui impliquent des déséquilibres et des changements constants dans les appuis avec la maîtrise du centre du corps et de la colonne vertébrale pour tenir les nombreux équilibres sur demi-pointes, les attitudes, les arabesques en mouvements et les tours.

C'est une danse singulière :

La présence corporelle des danseurs inscrit dans l'espace une singularité physiologique, rythmique et formelle. Le spectateur peut repérer des personnes qui ont une identité propre et qui ne se confondent pas avec les autres.

BIPED_ ÉTUDE DE L'OEUVRE

ANALYSE GLOBALE CHORÉGRAPHIQUE

Proposition C. Saint-Leger*



Analyse globale de la chorégraphie :

L'étude de la pièce chorégraphique est présentée en deux parties distinctes. Dans un premier moment, on expose sa configuration générale à partir du thème central et des grandes lignes de son développement, dans un second temps, on analyse l'architecture détaillée de Biped.

Présentation générale :

Biped est une œuvre chorégraphique de 48 minutes. 14 interprètes participent à cette pièce, 8 danseuses et 6 danseurs. Elle se déroule sur une scène de théâtre classique orientée face au public, les entrées et sorties des danseurs s'effectuent par les « côté cour » et « côté jardin » ou par le « fond de scène ». Sur le sol du plateau, des jeux de lumière matérialisent un damier constitué de carrés lumineux blancs ou bleus qui disparaissent ou apparaissent, se confondent ou se divisent dans une fluctuation fréquente des couleurs et des surfaces. Les éclairages produisent une lumière blanche et stable qui contraste avec la nuit sombre caractérisant les trois murs de la scène. La salle et les spectateurs sont plongés dans l'obscurité, le plateau semble posé dans un immense espace de ténèbres. L'effet est renforcé par la couleur bleu nuit des carrés lumineux qui produit une pénombre mouvante sur scène- en alternance avec le balayage scénique par la lumière blanche- et rappelle le scintillement des écrans d'ordinateur dans la nuit.

Les danseurs sont vêtus de justaucorps moulants diversement découpés dans un tissu métallisé. Ils scintillent comme des étoiles dans l'immensité nocturne de l'univers. La texture des vêtements, y compris ceux que les danseurs porteront dans le dernier tiers de la chorégraphie, reflète la lumière en reproduisant les couleurs nacrées de l'arc-en-ciel.

La thématique :

Le titre de l'œuvre « *Biped* », évoque un jeu équivoque entre les images et les corps, entre les représentations imaginaires et les présences effectives. Biped est le nom de l'animation numérique qui constitue le décor virtuel de la chorégraphie. Elle projette sur la scène des silhouettes humaines digitales dessinées à la main ou stylisées et des figures géométriques colorées. Les « bipeds » dérivent de la capture du mouvement effectuée sur le corps des danseurs par le logiciel « Character Studio ». Mais Bipède désigne également l'animal capable de marcher sur ses deux pieds à l'instar des danseurs de cette œuvre qui se meuvent debout, continuellement en appui sur leurs pieds. Les interprètes évoluent sur le plateau en respectant la posture humaine, la tête est en haut, les pieds repoussent le sol,

BIPED_ ÉTUDE DE L'OEUVRE

ANALYSE GLOBALE CHORÉGRAPHIQUE



l'axe central du corps est vertical. La composition chorégraphique évoque des événements, des situations en lien avec des scènes de la vie concrète. Dans *Biped*, il est question de l'existence humaine, en particulier des liens qui unissent les individus dans un univers où, par nature, tout est mouvement temporel et spatial. La thématique « être séparés et ensemble dans un monde commun en mouvement » semble organiser l'ensemble de la pièce.

La structure chorégraphique :

Cette structure n'est ni narrative ni dramatique. Elle enchâsse, dans un flux continu, des formations, des ensembles de danseurs dont les relations sont figurées par des dispositions spatiales : des orientations dans l'espace scénique, des directions de mouvements, mais aussi par des intensités d'énergie, des rythmes de mouvements et des rapports de proximité corporelle.

D'une façon générale, on peut remarquer que la danse sur scène est constante et ininterrompue. Le mouvement est permanent et les configurations de groupes varient rapidement. Les formations chorégraphiques s'insèrent et se fondent les unes dans les autres donnant le sentiment d'un renouvellement continu de la vie sur scène. Les constructions chorégraphiques se ré-agencent par l'arrivée sur le plateau de nouveaux danseurs qui déstabilisent le jeu en place ou bien par une déstructuration interne de l'espace dans le groupe qui redistribue les rôles des danseurs.

On constate aussi que les entrées et les sorties des danseurs s'effectuent à « cour », à « jardin » ou par le « fond de scène ». Le fond de scène semble avoir une dimension particulière parce qu'il fonctionne comme un espace intermédiaire entre l'obscurité et la lumière. C'est un lieu entre deux mondes où les êtres se profilent et s'estompent progressivement dans une pénombre équivoque. Les danseurs peuvent émerger ou bien apparaître et disparaître lentement en inscrivant des demi-présences sur la frontière du plateau. Les lignes transversales entre « cour » et « jardin » sont aussi profondément tracées. De nombreux surgissements soudains et des déplacements directs et rapides s'imposent sur la largeur du plateau à partir de « cour » et « jardin ». Des traversées rectilignes d'un côté à l'autre ou des sorties différenciées en « glisser », « tourner » sillonnent fréquemment ces deux directions linéaires.

Bien la danse de M. Cunningham soit par nature androgyne, les jeux relationnels entre les danseurs semblent construits en grande partie autour de la dualité homme-femme qui structure le lien social. On peut y lire toute une série de variations du rapport à l'autre, allant du simple lien organique jusqu'au rapport de domination en passant par l'évocation symbolique de la procréation.

Ce choix de lecture, effectué à partir d'une observation détaillée des structures et des mouvements dansés de *Biped*, nous a semblé possible et pertinent. Il permet d'appréhender l'unité générale de

BIPED_ ÉTUDE DE L'OEUVRE

ANALYSE GLOBALE CHORÉGRAPHIQUE



l'œuvre et de lui ouvrir un horizon d'interprétation éclairant en lien avec les recherches esthétiques et la sensibilité philosophique de M. Cunningham.

Biped met en scène des jeux de distance et de proximité corporelle entre les danseurs. Ces espaces relationnels semblent évoquer les vicissitudes du « vivre-ensemble » dominé par des forces vitales qui surpassent les volontés individuelles. La composition chorégraphique symbolise les étapes temporelles de la mutation sociale humaine. Elle débute par des individus isolés et asexués et s'achève sur l'avènement d'une créature hybride, un amalgame masculin/féminin, homme/animal. Le mouvement perpétuel de la vie : naître, mûrir, mourir architecture symboliquement cette pièce chorégraphique.

On peut schématiquement discerner 4 parties dans le cheminement de l'œuvre.

Du début jusqu'à 11'20, les danses séparées - individuelles dans la première séquence- puis regroupées dans des formations variées (lignes, triangles, carrés) et multidirectionnelles (face, dos, profil, avant , arrière..) sont largement prédominantes. Les hommes et les femmes se côtoient, parfois se reliait physiquement sans créer de lien personnel.

De la danse de couple 11'20 jusqu'au quatuor 24'43. Des gestes furtifs de rapprochement affectif, émotionnel ou sensuel révèlent un changement de nature dans le jeu relationnel. Les danses sont adressées à un partenaire identifié, les danseurs se regardent. Il y a beaucoup de déplacements face à face et de portés où l'homme accueille et élève sa partenaire mettant ainsi en valeur la dualité masculin/féminin comme dans les ballets classiques. Les individus séparés se métamorphosent en personnes particulières qui s'appellent ou cherchent à s'unir avec un être singulier.

On peut repérer:

Dans le couple (11'20) la main de la danseuse se pose sur le dos de son partenaire comme une caresse amoureuse délicate et chargée de sens.

Dans le duo de femmes (14'26) on repère des jeux d'enlacement distanciés durant lesquels les danseuses s'attrapent par les mains et les avant-bras pour s'attacher et se déplacer ensemble à la manière de 2 amies qui jouent dans une cour de récréation.

Dans le trio (19'19) le danseur pose délibérément ses mains sur les avant-bras de ses 2 partenaires comme pour créer un lien familial et sensuel dans une relation galante.

Dans le Duo (20'23), des gestes libertins parsèment cette danse de courtisans. Le danseur effleure avec ses mains les doigts de pied de la danseuse en arabesque, la danseuse palpe furtivement la fesse droite de son partenaire.

Dans le quatuor (23'26) le danseur s'immisce dans le trio féminin. Une des danseuses saisit promptement et en catimini le mollet du danseur alors qu'ils se relèvent d'une arabesque inclinée vers le sol.

BIPED_ ÉTUDE DE L'OEUVRE

ANALYSE GLOBALE CHORÉGRAPHIQUE



De la fin du quatuor (24'43) jusqu'à la danse « des solitudes » faite de danseuses séparées qui emplissent progressivement l'espace (33'55), se manifestent des discriminations et des rapports de forces.

Une danse entre hommes (Sextet) est suivie d'une danse purement féminine (quintet) qui s'introduit sur le plateau par une ligne en fond de scène. (23'43-27'34)

Après le trio féminin (30'16 - 32'38) et l'entrée sur les lignes transversales à cour et jardin de 2 danseurs (32'38), le quintet se disloque en 2 couples et une danseuse marginalisée (33'17) qui, contrairement à ses rivales n'a pas réussi à se saisir d'un partenaire masculin. L'exclue tente de se raccrocher à chacun des duos sans parvenir à s'intégrer. La sortie des 2 couples la laisse abandonnée à sa solitude (33'55), elle entame un solo surligné par un double qui la rejoint (33'58).

De la danse des « solitudes » (33'55) jusqu'à la « conclusion » (43'59) de la chorégraphie, l'augmentation de l'énergie collective, les changements de costumes des danseurs (35'28) les contacts nombreux (35'28-37'55) et les portés hybrides (42'14 et 43'05) incarnent une transfiguration des êtres en présence. L'étoffe translucide et aérienne accentue les mouvements dynamiques, la vivacité des déplacements tout en évoquant les couleurs et l'agitation frétille des mariages. Des vibrations bourdonnantes émanent, comme dans l'accouplement et l'enfantement, une autre dimension de nous-mêmes et de la vie, l'avènement d'une nouvelle réalité. Les portés collectifs de la danseuse produisent une créature inédite dont les mouvements et les élans rappellent les esquisses de l'envol.

La conclusion (43'59) (47'08) est une progressive diminution d'énergie. Les 14 danseurs par petits groupes tuilés se désagrègent peu à peu. Alors que les mouvements d'entrée et de sorties du plateau perdurent, certains éléments ralentissent et s'étiolent pendant que d'autres semblent parfois se revitaliser soudainement. Les rythmes divergents donnent une sensation de fin chaotique graduellement submergée par des vagues d'apathie. La posture finale est unidirectionnelle, tous les danseurs sont face au public, les individus sont séparés physiquement, mais une même chute d'énergie vitale éteint les mouvements du groupe.

Pour affiner l'analyse de l'architecture chorégraphique et suivre en détail l'enchaînement des différents modules, nous avons distingué des sous-parties qui nous semblent significatives par rapport à la logique des assemblages scéniques et des gestes dansés.



Proposition C. Saint-Leger*

Analyse détaillée de l'architecture chorégraphique de *Biped*

Plan général de *Biped*

Préambule: Émerger.

1ère partie : Approcher

A - Coexister : se côtoyer ; se relier ; cohabiter ; impulser

B - Se rencontrer : Se rapprocher ; se reconnaître

2e partie : Vivre ensemble :

A - Prendre un espace

B - S'assembler: Être-avec ; protéger

C - Intriguer : Flirter ; courtiser ; s'immiscer

3e Partie : S'intégrer

A - Discriminer : Danser entre hommes ; côte à côte entre femmes ; être en couple ; s'identifier à l'autre.

B - Stratégie : Capturer, ostraciser

4e partie. Se métamorphoser :

A - Solitudes communes

B - Transfigurer : Épouser ; frétiller

C - Engendrer : procréer ; recréer

Final : Décliner

BIPED_ ÉTUDE DE L'OEUVRE

ANALYSE ARCHITECTURE CHORÉGRAPHIQUE



Analyse chorégraphique détaillée

PRÉAMBULE : Émerger

(0'24→4'41)

Dans le préambule, on assiste à l'émergence sur scène de 5 solos qui se succèdent en se tuilant : H-F-H-F-F

Les entrées dans l'espace s'effectuent à jardin ou à cour. Les solistes réalisent une danse dynamique qui trace sur scène des trajectoires linéaires ou courbes clairement dessinées. Les mouvements corporels sont multidirectionnels, mais dans sa structure globale la danse est principalement adressée en direction du public. Les danseurs terminent leur prestation dos au public et pénètrent dans le fond de scène où ils s'effacent rapidement dans l'ombre.

Le rythme soutenu des enchaînements avec des alternances de moments suspendus ; la répétition, pour chaque soliste, de ses matériaux dansés ; les parcours amples, les courses, les volte-face et les sauts produisent une atmosphère enjouée, jeune, pleine d'entrain. On a le sentiment d'être dans un univers traversé de forces vives faites de contrastes de vitesse et de jeux corporels complexes, en particulier avec les équilibres sur demi-pointes très difficiles à tenir lorsque les différentes parties du corps sont multidirectionnelles.

PREMIÈRE PARTIE : Approcher

A- Coexister : se côtoyer ; se relier ; cohabiter ; impulser

(4'42→10'15)

Se côtoyer :

Les 5 danseurs solistes reviennent sur scène, les 2 danseurs sont placés en bout de ligne chacun d'un côté, les danseuses sont au milieu. Ils s'attardent légèrement sur la lisière ombre/lumière, dans un mouvement collectif commun indiquant globalement la direction diagonale haute à jardin avec le buste, le regard, le visage et la ligne du bras droit. Puis la direction des corps indique la diagonale haute à cour. Ils se déplacent ensemble en avançant vers l'avant-scène sans briser la ligne tout en effectuant des variations individuelles dans la phrase collective.

Se relier :

C'est par un changement d'orientation des corps que la ligne se déstructure et que les relations se transforment. Le quintet se divise en deux duos et un solo. Les duos sont des couples, les liens entre

BIPED_ ÉTUDE DE L'OEUVRE

ANALYSE ARCHITECTURE CHORÉGRAPHIQUE



les membres sont matérialisés par un face à face ou par un bras tendu posé sur l'épaule de la partenaire suivi d'une danse formellement et rythmiquement commune. L'évolution des danseurs s'effectue dans des directions scéniques divergentes et un premier jeu de portés apparaît. Un danseur soutient les sautillés de sa partenaire et la soulève légèrement du sol pour la déplacer à l'avant-scène d'où elle continuera son solo dans la séquence suivante. Ses partenaires quittent la scène en suivant 2 lignes transversales en direction de jardin et de cour dans un déplacement glissé qui sillonne le sol suivi d'un double tour puissant, enraciné et très rapide semblable à de petites tornades.

Cohabiter :

Le solo continue son chemin rectiligne de l'avant-scène à l'arrière-scène puis dans une ligne transversale jusqu'à cour pendant que 3 danseurs entrent successivement en scène. Ils effectuent des courses suivies d'un enchaînement identique qu'ils répètent dans des directions différentes avant de quitter la scène. Ils tracent des lignes dans l'espace autour et à distance du solo qui continue son chemin sans être perturbé par ces étoiles filantes.

Quelques secondes avant la sortie du solo une danseuse et puis deux autres entrent successivement dans l'espace dans une reprise des matériaux du solo. Elles se déplacent dans la transversale inverse, de cour à jardin en résonnance avec les matériaux dansés du solo. Elles semblent balayer l'espace comme pour effacer cette séquence et ouvrir le champ à quelque chose de nouveau.

Impulser :

Une danseuse sort du fond de scène ténébreux et pénètre l'espace scénique dans une ligne diagonale, elle se présente de dos et marche en arrière. Son visage et son regard sont tournés face publique. Sa posture tortueuse lui donne un aspect d'animal étrange menaçant. Sa danse alterne des adages, des mouvements lents et amples, avec des accélérations rythmiques soudaines. Les gestes sont amples et élégants. Elle est rejointe par 2 autres danseuses, le trio danse à l'unisson dans des orientations diverses. Les mouvements grands et liés soulignent les lignes verticales et croisées du corps. Le trio semble éclater dans l'espace lorsqu'elles s'enfuient en courant dans des directions opposées à l'avant-scène alors que, simultanément 2 colonnes de danseurs surviennent de jardin et cour à l'arrière-scène en courant avant de se placer en couple, en une ligne face public.

B- Se rencontrer : se rapprocher ; se reconnaître
(10'15→13'17)

Se rapprocher :

Les 6 danseurs se connectent 2 à 2 par des rapprochements corporels : main dans le dos ou sur l'épaule du partenaire. Ils se touchent furtivement en restant à distance pour commencer à évoluer ensemble, à la manière des couples de danseurs dans les bals folkloriques. Les 2 partenaires de chaque couple

BIPED_ ÉTUDE DE L'OEUVRE

ANALYSE ARCHITECTURE CHORÉGRAPHIQUE



progressent ensemble, il y a beaucoup de mouvements communs et de face à face. La danse est sautillée et festive, les partenaires se croisent, virevoltent, dansent en miroir et se déplacent dans des orientations différentes. Les 3 couples utilisent des formes et des rythmes communs, mais de façon décalée dans l'espace et le temps. La danse n'est plus solitaire, elle est, dans ses directions et ses déplacements, adressée au partenaire.

Se reconnaître :

Par la sortie de 2 duos, l'attention des spectateurs est orientée sur l'entre-deux d'un seul couple. Les regards des deux danseurs se rencontrent, ils révèlent la singularité et la proximité du partenaire. Dès lors, la danse devient un dialogue entre proches, un échange de mouvements et de gestes d'approche plus intimes. La main de la danseuse dans le dos de son partenaire esquisse un frôlement, une caresse qui fait jaillir une étincelle amoureuse inattendue dans la rigueur des mouvements géométriques. La danse se fait alors plus complice, chacun regardant l'autre comme s'il s'agissait de faire ensemble, de la même façon. Les mouvements sont plus lents et plus attentifs. Chacun danse avec l'autre et pour l'autre. Le dialogue chorégraphié s'achève sur un porté de la femme : elle prend un élan dans le sol pour suspendre son poids, le danseur l'enlève sans effort et l'emporte à la lisière du fond de scène.

C'est à la frontière ombre-lumière que le duo se pose en arabesque avant d'effectuer trois sauts retentissants dans le sol. Ils résonnent comme un signal sonore, un glas qui annonce le passage à une autre dimension de la réalité.

DEUXIÈME PARTIE : *Vivre ensemble*

A- Prendre un espace :

(13'17→14'26)

2 groupes venant de Jardin et Cour s'avancent face à face dans une marche lente et légèrement saccadée. Les 8 danseurs semblent effectuer une marche d'approche prudente pour s'emparer d'un terrain vital. Règne un climat de tension, comme celui précédant l'attaque imminente des animaux rivaux dans la défense ou l'appropriation d'un territoire. Un simple changement d'orientation des corps métamorphose le face à face menaçant en une distribution sereine des espaces pour chacun. Les individus séparés effectuent leur danse personnelle dans des orientations distinctes. Les matériaux dansés sont en grande partie communs, mais décalés dans l'espace ou le temps avec des moments d'unisson et de suspension. La danse allie unité et variété, des mouvements sont repris ensemble, en écho ou en canon, comme des jeux de flux légers, des petites vagues ondoyantes. C'est par un contraste de mouvement et de rythme que les danseurs évacuent le plateau en effectuant des bonds. Ils exécutent d'amples grands jetés linéaires pour sortir de scène en même temps que 2 danseuses de rapprochent

BIPED_ ÉTUDE DE L'OEUVRE

ANALYSE ARCHITECTURE CHORÉGRAPHIQUE



en se déplaçant sur des lignes courbes. Le passage au nouveau tableau s'effectue par une différenciation interne de trajectoire.

B- S'assembler : être-avec ; protéger
(14'26→19'29)

Être-avec :

Dans le duo, les 2 danseuses se côtoient et effectuent des phrases communes. Les suspensions du mouvement avec les circulations lentes et soutenues des visages et des regards faites à l'unisson donnent le sentiment d'une proximité amicale et complice des deux danseuses. Elles évoluent ensemble, dans un espace proche en changeant souvent de direction l'une par rapport à l'autre. De dos, de face, légèrement diagonale, en miroir inversé, légèrement décalées, comme si la parole circulait entre elles en exprimant des pensées communes dans un langage partagé. Cette proximité se matérialise dans l'attachement corporel qui les relie face à face par les avant-bras et les mains, dans une posture familière aux enfants qui jouent et manifestent par cette attitude leur entente profonde et joyeuse. Ici, le lien à l'autre les retient y compris lorsqu'elles rebondissent dans des directions opposées. On n'est plus dans un « être-ensemble, mais séparé », mais plutôt dans la relation qui unit de telle sorte qu'on ne désire plus retrouver son individualité. Alors que le duo des amies se termine dans un déplacement sur la diagonale vers l'avant-scène à cour par un pas de deux face à face et jeu de poids contrepoids bras tendus avec élans, 4 couples traversent en marchant la pénombre du fond de scène et se positionnent sur deux lignes, légèrement décalées, formant un quadrilatère.

Protéger :

Les femmes sont devant les hommes, les directions des corps sont d'abord dans des diagonales opposées, mais les 8 danseurs se tournent face publique au moment où la dernière danseuse du duo sort de scène en courant. Les enchaînements de danse sont identiques pour les 8 danseurs. Ce qui domine ici c'est le jeu des lignes : des arabesques et des bras tendus qui dessinent des droites soulignant des directions précises dans le corps et dans l'espace physique. On est dans l'indication des points lointains. Les danseurs n'ont pas de contact physique, bien que les membres des couples soient dans des espaces proches, les relations sont distantes. La ligne des hommes plus grande et plus puissante que celle des femmes semble évoquer une sorte de puissance protectrice. Les bras et les jambes peuvent traverser les espaces ouverts par le corps du partenaire, mais dans un évitement du contact. Le tableau s'achève par des sorties à cour et jardin : Sur les transversales, des grands pas glissés labourent le sol - comme dans le tableau « se relier » - un homme transporte sa compagne bras tendus devant lui. Soulevée du sol par cet appui puissant et solide, elle effectue des battements de jambes comme si elle courait dans le vide.



C- Intriguer : Flirter ; courtiser ; s'immiscer
(19'19→24'43)

Flirter :

Parallèlement à ce mouvement de sortie au rythme lent et terrien, surgit en projetant le buste à l'avant, à cour et à jardin, un trio : sur les transversales, 2 femmes et un homme courent en rebondissant. Les mouvements sont d'abord identiques : arabesque, arrêts, grands jetés, sauts, beaucoup de « cure » et de « Arches ». La plus grande partie de cette danse se situe au centre du plateau. Les danseurs constituent une sorte de ronde intime où les mouvements rapides et joueurs plutôt orientés vers le cœur du trio semblent suggérer un bavardage galant. On assiste pour la première fois à la chute rattrapée d'une danseuse par le danseur. Il y a aussi un contact direct et volontaire du danseur par les mains sur les bras de ses deux partenaires. On est dans le monde des courtisans : les jeux amoureux, les appels du cœur, les attentions ambiguës, les flirts, les coquetteries sensuelles. Simultanément, dans le fond de scène, à la lisière, sortant de l'ombre s'avance un couple femme devant, homme caché derrière. La danseuse prend son élan et l'homme la soulève à bout de bras. De face apparaît un être insolite, tout en vertical, composé d'un corps d'homme et d'une femme en écart facial au niveau de la tête de son partenaire. Les danseurs du trio s'enfuient devant cette apparition en effectuant des sauts pour sortir à cour et à jardin.

Courtiser :

Le duo respecte la distribution traditionnelle des rôles masculins et féminins du ballet classique. L'homme évolue principalement en arrière de la danseuse, il la valorise en la surélevant dans les portées. Lorsque le couple se déplace en marchant et en se donnant alternativement la main droite et la main gauche, comme dans les mouvements de chaînes caractéristiques des danses folkloriques ou baroques, la danseuse se déplace vers l'avant alors que son partenaire recule pour lui ouvrir l'espace. Les danseurs évoluent dans une proximité spatiale sans jamais mêler leurs mouvements ni leurs corps, ils peuvent entrer dans les espaces entre les différentes parties du corps : entre les bras tendus, au-dessous de la jambe en arabesque ; mais ils évitent attentivement de faire obstacle à la danse de l'autre. Il n'y a pas de heurts ni de conflits d'espace, de temps ou d'énergie. Par contre, dans ce duo, il y a des gestes d'effleurements qui suggèrent la sensualité, qui relèvent de la taquinerie malicieuse : le danseur frôle la pointe de pied de la danseuse qui à son tour touche furtivement avec sa main la hanche et le fessier droit de son partenaire. On est dans un dialogue quelque peu libertin fait de propositions désinvoltes et de refus velléitaires. Ce duo débute par un porté et s'achève sur une série de 3 portés dans l'arrière-scène à Jardin alors que simultanément un danseur fait irruption de jardin (centre) en déboulés et marche arrière, s'arrête et reprend son parcours en boucle lorsque le duo est sorti.

S'immiscer :

BIPED_ ÉTUDE DE L'OEUVRE

ANALYSE ARCHITECTURE CHORÉGRAPHIQUE



Alors que le danseur poursuit son chemin, quelques secondes après, un trio de danseuses pénètre sur scène en marche arrière à partir de l'avant-scène cour dans une danse à l'unisson. Alors qu'il se déplace dans une transversale de cour à jardin, le soliste poursuit sa trajectoire et traverse le trio sans interférer sur son mouvement. Bien que séparés dans leur chemin et leur variation, on voit, dans l'ensemble qu'il s'agit ici d'une danse d'approche entre les deux groupes dans laquelle l'homme tend à intégrer le groupe féminin. Il s'introduit d'abord dans l'espace des danseuses en conservant ses propres mouvements, puis à la suite d'une trajectoire faite de petits sauts se fond dans le groupe des danseuses en assimilant leur danse. La main d'une danseuse saisit discrètement et furtivement la cheville de l'intrus alors que le groupe effectue une arabesque buste penché vers le sol en appui sur les mains au sol. La séquence se termine par un chassé-croisé du trio -qui se divise entre cour et jardin- et l'arrivée tourbillonnante de 5 danseurs de Jardin et Cour sur les lignes transversales. Le soliste rejoint le quintet en intégrant le déplacement des hommes. Le sextet masculin commence. (24'43)

TROISIÈME PARTIE : *S'intégrer*

A- Discriminer : Danser entre hommes ; côte à côte entre femmes ; être en couple ; s'identifier à l'autre.

(24'43→30'52)

Danser entre hommes :

Sextet où les danseurs sont à distance répartis sur l'ensemble de l'espace scénique. La danse est la même, mais dans des directions différentes, les déplacements redessinent les espaces entre les danseurs créant un mouvement de resserrement et d'ouverture asymétrique du plateau. La chorégraphie s'achève sur 2 portés constitués de trios : un homme est soulevé sous les bras par ses partenaires qui l'emportent en détalant hors du champ et simultanément en fond de scène une ligne féminine se profile dans la pénombre. Son mouvement d'ensemble est lent, l'énergie basse, la forme du mouvement plutôt orientée vers le sol. On repère un contraste de vitesse, de forme et de flux important entre les 2 groupes qui se succèdent.

Côte-à-côte entre femmes :

Longue avancée de la ligne du fond de scène à l'avant-scène où domine un adage assez lent avec quelques accélérations. Beaucoup d'arabesques et d'équilibres sur un pied. La danse est commune avec un léger décalage individuel dans le temps. Le déplacement n'est pas frontal, la ligne suit un chemin qui alternent les avancées diagonales orientées vers cours et vers jardin. De l'avant-scène la ligne se métamorphose en courbe qui souligne l'espace périphérique. Les danseuses réalisent dans des directions diverses une phrase commune avant d'être rejointes chacune par des partenaires masculins.

BIPED_ ÉTUDE DE L'OEUVRE

ANALYSE ARCHITECTURE CHORÉGRAPHIQUE



Être en couple :

5 couples exécutent une danse avec leur partenaire. Elle se déroule sur une grande ligne courbe qui se déploie à la périphérie du plateau. La phrase est commune à tous les couples bien que réalisée dans des orientations différentes. Les danses de chaque couple sont légèrement décalées dans le temps, elles semblent en écho. Il y a des touches de gestes intimes : posés délicats des coudes féminins sur les paumes des hommes, touchés avec la main la cuisse de sa partenaire, ces gestes sont collectifs et plus marqués dans le temps que dans les danses précédentes. Beaucoup de face à face entre les partenaires de couple, des mouvements d'enlacement sans contacts, un nombre conséquent de mouvements des danseuses sont soutenus par les danseurs. Il y a beaucoup d'itinéraires circulaires, comme des rondes de couples rapides qui restent dans les espaces limités autour de chaque duo. On observe aussi des contrastes dans la vitesse des mouvements, du lent/lié au rapide/soudain. Quatre couples sortent de scène, un seul reste sur le plateau.

S'identifier à l'autre :

Focus sur le couple : Il s'agit du même duo que celui qui dansait dans « Courtiser ». Les danseurs exécutent une partition identique avec des variations dans les directions (face ou profil), dans le temps (léger décalage dans le moment d'effectuation d'un geste), on a l'impression qu'ils parlent le même langage. Les corps sont dans un espace très proche, mais dans une distance intime qui ne permet aucun toucher. Ils peuvent s'emboîter, se suivre, se doubler, être en écho, mais en évitant soigneusement le contact physique. Les postures restent beaucoup dans la distribution conventionnelle des rôles féminins et masculins. Il y a beaucoup de face à face et de positions où l'homme est derrière sa partenaire ou recule comme pour la protéger et lui ouvrir galamment le chemin. Dans un dialogue de mouvements frontaux, où la danseuse est dos public et le danseur face à elle, une ligne composée de 3 femmes, dans des postures et des mouvements communs, se dévoile dans la lisière du fond de scène. Le duo poursuit un chemin circulaire, où domine le face-à-face, dans un dialogue gestuel au rythme commun et lié. Bien que la danse accélère avant la séparation des deux protagonistes continuant leur chemin dans des directions opposées, il n'y a pas de contrastes rythmiques.

B- Stratégie : Capturer, ostraciser
(30'16→33'52)

Capturer :

Les corps indiquent dès leur apparition en milieu de fond de scène la diagonale haute à Jardin. (Buste, tête, regard), les corps sont à mi-niveau, dans une large fente avant. Le trio évolue à l'unisson lentement en se déplaçant vers l'avant-scène. Mais un changement d'orientation des corps déstructure la ligne, les danseuses se séparent, et tout en conservant un registre commun de mouvements et de rythmes qui

BIPED_ ÉTUDE DE L'OEUVRE

ANALYSE ARCHITECTURE CHORÉGRAPHIQUE



s'accélèrent peu à peu, elles effectuent des solos qui ouvrent et élargissent l'espace dans des directions multiples : face, profil, dos, lignes diagonales. L'irruption simultanée de deux danseurs à cour et jardin bondissant ensemble sur les lignes transversales rompt la continuité du temps et semble provoquer une action collective. Les danseuses encerclent les hommes comme pour les capturer, les sauts collectifs et sans élans renvoient à l'imaginaire des tribus et de la chasse communautaire. Les mouvements d'ensemble associent et mélangent les deux groupes qui se fondent dans une danse à l'unisson.

Ostraciser :

Le quintet se métamorphose en 2 duos et un solo par la redistribution des espaces et la domination de l'action par 2 danseuses. Elles dévient soudainement de leur chemin par un rapprochement corporel de leur partenaire masculin, elles obstruent leur espace d'action et leur imposent un porté. Ce jeu habile de capture exclut leur partenaire rivale qui, passant d'un couple à l'autre essaie de se relier par le bras et la main à des duos fermés sur eux-mêmes. Elle est ostracisée. Les couples inventent des formes de portés encore inédites dans cette chorégraphie. Elles sont nombreuses, se succèdent les unes aux autres, prennent des formes incongrues : enlever la femme du sol en la portant assise sur ses bras comme une mariée ; transporter la danseuse sur son dos ; la soulever du sol par le bassin, enroulée sur elle-même buste à l'avant vers le sol ; charrier sa partenaire sous le bras, à l'horizontale comme un simple objet encombrant. Certains de ces portés semblent renvoyer à des passages d'autre pièce chorégraphique de M. Cunningham. (Variation V).

QUATRIÈME PARTIE : *Se métamorphoser*

A- Solitudes communes :

(33'55→35'35)

D'abord seule sur scène, face publique, dans l'arrière-scène, la danseuse isolée entame une danse pendant quelques secondes avant d'être rejointe et doublée par une autre danseuse qui rentre par le fond de scène en marchant. Le duo des solitaires est rejoint et imité par une troisième danseuse qui entre dans l'unisson à l'avant-scène par jardin. Entrent successivement à Cour et Jardin, une 4e, puis une 5e et une 6e danseuse. Positionnées sur une grande ligne courbe qui suit la périphérie du plateau, elles dansent en unisson sur place avant de déconstruire cette formation par un déplacement collectif dans des directions différentes qui déséquilibre la répartition des corps sur le plateau. L'espace jardin se vide au profit de cour. Les déplacements s'effectuent en sautillés rapides, glissades, jetés, soubresauts, triplettes, attitudes...puis cèdent peu à peu la place à des enchaînements sur place, plus posés. Une dernière course en cercle d'une danseuse - semblable à celle effectuée dans le préambule-

BIPED_ ÉTUDE DE L'OEUVRE

ANALYSE ARCHITECTURE CHORÉGRAPHIQUE



et les danseuses se positionnent sur une grande courbe périphérique dans l'arrière scène, elles effectuent un tour arabesque sur place en demi-pointe, visage orienté vers le haut.

B- Transfigurer : épouser ; frétiller

(35'28→41'06)

Épouser :

Au même moment 6 hommes - 4 arrivent de Cour et 2 de Jardin- vêtus d'un nouveau costume, un kimono blanc diaphane qui réfracte la lumière et intensifie la luminosité chatoyante, se présentent. Chacun rejoint une danseuse pour la revêtir d'un poncho confectionné dans la même étoffe. S'engage alors des danses de couples essentiellement construites sur le contact des corps des partenaires du duo : poser, s'appuyer, porter, déporter, accompagner, « tomber et rattraper » le corps de la danseuse. Les couples se déplacent rapidement d'un côté à l'autre du plateau, une moitié de scène se vide, l'autre se remplit. Les danses créent une impression de mouvement d'équilibre et de déséquilibre joyeux, une sorte d'être ensemble festif. Les costumes rappellent les voiles flottants des mariés, les corps des danseurs sont essentiellement en face à face ou du moins, dans des mouvements structurés et adressés à leur partenaire de couple. Il n'y a pas d'échange de partenaire, chaque couple est absorbé par son « entre-deux ». Aucune attention n'est portée à la danseuse qui fait irruption dans la fête à partir du fond de scène et qui court entre les couples en suivant des trajectoires rectilignes. Elle se positionne à l'avant-scène alors que les 6 couples s'effacent de l'espace en sortant à Cours et à Jardin.

Frétiller :

Le solo de la danseuse commence par un silence de la danse où s'amorce un déséquilibre qu'elle rattrape en effectuant une course en demi-cercle jusqu'à l'arrière-scène. Il y a des tours de buste amples puis elle effectue un trajet composé de courses, sauts sur une jambe, sissonnes, les bras sont ouverts vers le haut entre l'horizontale et la verticale. L'étoffe légère de son poncho volette autour d'elle comme des voiles légers aussi sensibles au déplacement d'air que les ailes d'un papillon. Cette atmosphère aérienne et frétilante s'accroît avec l'entrée successive de 4 autres danseuses/papillon, effectuant des enchaînements semblables : courses/sauter dans des directions multiples, avant, arrière, côté, diagonale dans des orientations scéniques diversifiées. Elles tracent des parcours géométriques, constitués de droites et de courbes dans des directions variées. Elles entrent et sortent en alternance, sans jamais s'arrêter, elles sont toujours au moins deux sur scène. Duos, trios, quintet défilent et donnent le sentiment d'une agitation continue dynamique et pleine d'entrain.

BIPED_ ÉTUDE DE L'OEUVRE

ANALYSE ARCHITECTURE CHORÉGRAPHIQUE



C- Engendrer : procréer ; recréer
(41'06→44'17)

Procréer :

La danse se réforme de l'intérieur lorsqu'un trio ralentit ses mouvements, se dispose face publique en milieu de scène pour réaliser une danse identique, à l'unisson et sans déplacement. L'énergie semble se rassembler avant que les danseuses courent ensemble, chacune vers un point de la périphérie comme pour appeler un partenaire masculin qui se présente immédiatement. Des déplacements faits de rondes rapides, de sauts rebondis, créent un flou dans l'espace avant que les trois couples se dessinent. Homme derrière, danseuse devant, l'enchaînement est globalement identique pour les 3 couples qui sont orientés diversement avec quelques légères désynchronisations. Les partenaires de chaque couple sont dans une proximité corporelle constante, les déplacements s'effectuent ensemble côte à côte, il y a beaucoup de face à face. On remarque un jeu de contrepoids dans lequel l'homme retient avec ses mains, par le haut des cuisses, la danseuse qui se renverse à l'arrière en avançant son bassin. Le geste est rapide, mais il renvoie à l'imaginaire de l'accouplement, tout comme la vibration des pieds sur le sol résonnant dans l'ensemble du corps des danseuses semble évoquer la procréation et la gestation. Les partenaires masculins ne sont pas contaminés par ces trépidations, ils demeurent en retrait, derrière et ils suivent, accompagnent les oscillations des corps féminins en les soutenant sous les épaules. Ces mouvements de tremblement, effectués face publique et se déplaçant légèrement sur les lignes transversales s'arrêtent dès lors que les danseurs soulèvent les danseuses du sol et les transportent, sur leur épaule en dehors du plateau. Au même moment une danseuse qui ne porte pas de poncho, s'introduit sur scène dans le même mouvement d'oscillations frémissantes que les danseuses papillons qui sont éloignées.

Recréer :

Alors que la nouvelle danseuse vient au plateau en se déplaçant sur demi-pointe avec des vibrations rapides comme celles des ailes d'un bourdon, invoquant ainsi la présence fertile et luxuriante du printemps, un couple de danseurs se retire en s'enfonçant dans la pénombre du fond de scène. Cette simultanéité de l'action : Apparition/disparition semble connoter la venue au monde d'une nouvelle génération qui efface l'ancienne. Un monde nouveau se profile. 3 danseurs entrent sur scène en regardant la soliste, ils s'approchent avec de grands pas et, de nouveaux portés, encore inédits, font leur apparition. Les 3 danseurs soulèvent ensemble la danseuse. En équilibrant les points d'appui et en combinant leur force, ils l'emportent dans l'air avec un élan qui donne une sensation de vol. Après la sortie des porteurs, elle poursuit son solo. Dans un rythme lent et continu, elle traverse l'arrière-scène avant d'effectuer un tour plané pendant lequel un danseur la rejoint. Ils effectuent une danse à l'unisson et réalisent 2 tours planés pendant lesquels les 2 autres danseurs les rejoignent. Le dernier porté effectué sur la ligne transversale à l'arrière-scène est hors du commun. Les 3 hommes se déplacent à

BIPED_ ÉTUDE DE L'OEUVRE

ANALYSE ARCHITECTURE CHORÉGRAPHIQUE



petits pas rapides pendant que la danseuse d'abord surélevée en position allongée, face vers le sol, soulève une jambe et plonge vers le sol par la tête comme si elle s'enfonçait dans l'eau. On a l'impression d'être en présence d'une créature autre, différente dans ses postures, ses jeux et ses élans, du bipède, de l'homme debout qui peut bouger à l'infini, mais uniquement sur ses deux pieds.

FINAL : *Décliner*

(44'18→47'08)

Dès lors qu'elle disparaît, resurgissent à cour, à jardin, en fond de scène, 5 danseuses qui se présentent de dos et courent, sautent rapidement, selon des orientations différentes dans une énergie soutenue. Des arrêts soudains en demi-pointe, bras tendus dirigés vers le sol stoppent cette vitalité collective. Le mouvement se poursuit plus lentement sans rupture dans une baisse significative d'énergie. Les corps sont droits et verticaux, mais les visages sont clairement dirigés vers le sol, le ciel ou les côtés. Lorsque les bonds reprennent, ils sont moins hauts et moins puissants. Deux danseuses sortent alors que 2 autres danseurs rejoignent le trio restant, ils exécutent une phrase à l'unisson rechargée en énergie. Dans cette dernière scène, c'est un feu d'artifice de mouvements collectifs. Le plateau est comme vacillant, déséquilibré par les fluctuations d'énergies : mouvements d'entrée et de sorties nombreux et multidirectionnels, montées soudaines d'énergie en arrière-scène et diminution progressive des forces vitales à l'avant-scène. Les 14 danseurs se présentent sur scène par duos, trios, quintet. Les groupes se séparent, se divisent, se disloquent et l'espace scénique se remplit peu à peu d'individualités affaiblies positionnées face publique. Il n'y a plus de couples, hommes et femmes se mélangent dans une danse androgyne qui faiblit. La danse devient lourde, le poids du corps produit un affaissement de la posture verticale, certains danseurs ne sont plus en appui sur leur pied. Ils repoussent le sol avec leurs genoux ou luttent contre l'attraction terrestre en appui sur une hanche. La fin de la chorégraphie semble être une métaphore de la fin de la vie par l'arrêt progressif du mouvement. La perte de la vitalité atteint peu à peu l'énergie, la vitesse, la clarté, la forme du mouvement, puis, malgré les sursauts de forces vitales, elle atteint les appuis des pieds sur le sol. Dans cette agonie qui précède la nuit -les lumières du plateau s'éteignent progressivement- les bipèdes s'évertuent à rester dignes en luttant contre l'abandon du poids à l'attraction terrestre.



Proposition B. Prunaret*

LA MUSIQUE



Le compositeur

Le processus de composition

La musique

Les ouvrages de référence



B. Prunaret*

BIPED : Le compositeur

Gavin Bryars est un compositeur anglais né dans le Yorkshire en 1943. Il est étudiant en philosophie lorsqu'il découvre le jazz et devient contrebassiste. Il étudie alors la composition avec Cyril Ramsey et George Linstead et manifeste un grand intérêt pour les compositeurs de musique savante de la fin du XIX^e et début du XX^e siècle. Son intérêt se porte vers les compositeurs qui se situent aux frontières du système tonal. Il apprécie Gustav Mahler, les *lieder* d'Hugo Wolf, les « *Gurrelieder* » d'Arnold Schoenberg et « *Die Verklärte Nacht* »¹, opus 4.

« Cette musique a la tentation de l'ailleurs tout en restant fidèle à ses racines [...] et cela je le respecte. »

Il joue beaucoup en tant qu'interprète d'abord du jazz traditionnel puis il glisse progressivement vers une pratique de l'improvisation libre encouragée par sa découverte et sa fascination pour le courant du free jazz illustré par Ornette Coleman dans les années 1960. Il acquiert de la notoriété avec le trio de Joseph Holbrooke avec le guitariste Derek Bailey et le batteur Tony Oxley.

Dans ses cours de composition, Gavin Bryars découvre d'autres esthétiques et notamment les musiques de John Cage, Morton Feldman, Olivier Messiaen et Karlheinz Stockhausen qui sont en contradiction avec ce qu'il joue à cette époque. Il appréhende alors les limites de l'improvisation et ses liens avec Cage l'amènent à travailler sur le procédé dit de « chance operations » c'est à dire l'aléatoire. L'intérêt développé étant celui de la neutralité du compositeur : éliminer tout goût personnel et être plus détaché de sa composition.

En 1969, il se tourne définitivement vers la composition et écrit « *The sinking of the Titanic* ». « *Jesus blood never failed me yet* » lui apporte en 1970 une première vraie reconnaissance internationale en tant que compositeur.

« Il se plaît à écrire une musique «zen» aux facultés hypnotiques indéniables. Son langage est presque toujours classique, de toute façon tonal et utilise des moyens très simples. »²

Rapidement, il manifeste en tant que compositeur un vif intérêt pour les œuvres scéniques. En 1984, son premier opéra « *Médée* », mis en scène par Bob Wilson est créé à Lyon. Il sera suivi de « *Doctor Ox's Experiment* » d'après un texte de Jules Verne sur un livret de Blake Morrison puis *G* du même

¹ *La Nuit transfigurée*

² Base de données BRAHMS, IRCAM : <http://brahms.ircam.fr/gavin-bryars> (dernière consultation le 30 juin 2014)



librettiste. Il compose aussi pour le cinéma et pour la danse.

Gavin Bryars entretient des liens forts avec Bryan Eno qu'il rencontre alors qu'il enseigne à l'école des Beaux Arts de Winchester. Eno est alors étudiant, il a une vingtaine d'années et n'est pas encore le musicien rock que l'on connaît. Bryars travaillera avec lui sur certains de ses disques des années 1970.

La question du langage est importante pour le compositeur anglais qui prône un retour à la musique tonale dans le but de donner l'accessibilité au plus grand nombre.

Cette démarche fait écho à son implication dans la création du Portsmouth Sinfonia, dans les années 1970 également. C'est un orchestre dont le principe est d'accueillir des musiciens qui jouent d'un instrument nouveau pour eux voire des non-musiciens. L'idée étant que chacun connaît l'œuvre qui va être jouée et donc le but de faire entendre un ensemble sonore qui ressemble « vaguement » à l'œuvre d'origine.

Gavin Bryars entretient également des liens d'amitié avec le compositeur et musicien britannique Cornelius Cardew (1936-1981), ancien assistant de Stockhausen ayant ensuite travaillé avec John Cage et David Tudor. Cardew se situe dans une démarche encore plus collective, plus communautaire de l'art. C'est un personnage musical très important en Angleterre à la fin des années 1960 et dans les années 1970. Ses travaux sur la partition graphique sont très essentiels.

Ses différentes influences conditionne le travail de créateur de Gavin Bryars qui se distingue de la musique savante qu'il juge trop « académique », « sujet à caution ».

Cette question du langage est également un élément fort dans sa réflexion sur le rejet du minimalisme en France. Il parle alors de « moderne agressif » en France, de « force musicale quasi-officielle » et de « stalinisme musical ». Ce sont là des termes percutants qui expriment très clairement son ressenti sur la création musicale française et l'hégémonie des courants post-sériels. Les compositeurs américains ont beaucoup de difficulté à travailler en France hormis Steve Reich et Philip Glass dont la notoriété dépasse ces questionnements esthétiques et de langage.

Enfin Bryars manifeste de part son parcours évidemment un intérêt pour les liens, les correspondances entre les musiques pop, électroniques, techno et les musiciens « classiques ».

À propos du post-minimalisme

« Si le concept de musique minimale s'est développé au cours des années 1970, il date des années 1960 aux Etats-Unis, en particulier à New-York et à San Francisco ; certaines expériences de John Cage et des membres du groupe Fluxus ont largement contribué à son essor. Ce mouvement a par ailleurs entretenu d'étroites relations avec le monde des arts visuels, des expositions de Sol LeWitt, Donald Judd ou Richard Serra ayant notamment accueilli les premières manifestations de musique



minimale.

Les traits les plus marquants de ces musiques, qui se confondent généralement avec le courant des musiques répétitives, sont une réduction délibérée et souvent radicale du matériau compositionnel à travers des schémas harmoniques simples, déduits de l'univers tonal ou modal, des formules rythmiques fondées sur la prégnance d'une pulsation, et des variations plus ou moins insensibles ou progressives à partir d'éléments sonores de base. Avec le Trio for strings de 1958, La Monte Young peut-être considéré comme une des personnalités fondatrices de la musique minimale, où se sont illustrés Terry Riley, Steve Reich, Phil Glass, Jon Gibson, Tom Johnson. »³

« (Peut-on vous qualifier de minimaliste ?) Non, pas vraiment. Il y a des répétitions dans ma musique, mais elle n'est pas vraiment minimaliste. Si vous avez besoin de me coller une étiquette, choisissez plutôt celle de post-minimaliste, tout comme vous le feriez pour les œuvres récentes de John Adams parce qu'elles ont un courant romantique [...] Je ne me sens pas appartenant à un mouvement particulier. »

« Il est vrai que des courants naguère underground remontent actuellement à la surface. On n'aurait, par exemple, jamais pris au sérieux des gens comme Arvo Pärt il y a vingt ans. Il faut se rendre à l'évidence que le courant « tonal » n'est plus considéré comme anachronique mais comme parfaitement contemporain. Dans le même temps, il faut être conscient que certaines pièces écrites aujourd'hui de manière tonale n'auraient jamais pu voir le jour sans le travail de John Cage ou Pierre Boulez. Ecrire de la musique tonale n'est pas une démarche passéiste. »

³ Jean-Yves BOSSEUR



BIPED : processus de composition

« *Biped* » est une des premières compositions musicales dans l'œuvre chorégraphique de Merce Cunningham depuis la mort de John Cage en 1992. L'œuvre est créée le 23 avril 1999 en Californie. La musique de la pièce fait l'objet d'une commande au compositeur Gavin Bryars par la fondation Merce Cunningham.

C'est la première collaboration de Merce Cunningham avec Gavin Bryars et la seule existante à ce jour. Concernant le chorégraphe, elle se situe dans l'héritage d'une collaboration historique dans l'histoire de la création contemporaine avec le compositeur John Cage. Du côté de Gavin Bryars, selon les ressources référencées par l'IRCAM sur la base de données de documentation sur la musique contemporaine BRAHMS et le site officiel du compositeur, ce n'est pas l'unique projet du compositeur anglais avec un chorégraphe.

En effet avant « *Biped* », on recense les différents projets chorégraphiques suivants :

- 1980 : « *Sidescraper* », duo de piano, commande de Dancework, chorégraphe : Christine Juffs
- 1981 : « *Sixteen* », musique sur bande, commande de Dancework, chorégraphe : Christine Juffs
- 1983 : « *Grey Windows* », musique pour bande, chorégraphe : Tony Thatcher, film : David Robinson
- 1990 : « *Four elements* », commande de Rambert Dance Company, chorégraphe : Lucinda Childs, designer : Jennifer Bartlett
- 1994 : « *Wonderlawn* », chorégraphe : Laurie Booth

Depuis « *Biped* », Gavin Bryars a continué de s'investir dans des projets chorégraphiques :

- 2010 : « *The Third Light* », musique pour cordes (violon solo, 4 altos, 4 violoncelles et 2 contrebasses), pour le ballet David Dawson
- 2007 : « *Amjad* », pour 2 altos, violoncelle et piano. Chorégraphie de Edouard Lock d'après Tchaïkovski.
- 2008 : « *Reverence* », pour quatuor à cordes, chorégraphie de David Dawson. La musique de « *Reverence* » est ré-arrangée en 2010 pour orchestre à cordes.

Biped est le seul projet musical de Gavin Bryars qui est de nature mixte dans les sources sonores qu'il utilise puisque il utilise un violon, un violoncelle, une guitare électrique, une contrebasse, un clavier électrique et une bande sonore. Les instruments en live sont ainsi renforcés par leur double électronique. En effet la bande est constituée d'un matériau échantillonné qui est joué par les membres de l'ensemble de Gavin Bryars lesquels sont également les interprètes des instruments live avec en plus la participation de Takehisa Kosugi qui est le directeur musical de la compagnie de Cunningham depuis la mort de John Cage et qui joue du violon et improvise des parties de percussions. Dans l'enregistrement original de *Biped* sur le label GB Records, aux côtés de Takehisa Kosugi, Gavin Bryars assure la direction de l'ensemble et joue le clavier électrique et les parties de contrebasse, son



instrument d'origine. James Woodrow interprète la partie de guitare électrique et Sophie Harris, le violoncelle.

En fait, Gavin Bryars choisit une forme de double musical pour « *Biped* ». Ce travail mixte fait écho à sa propre expérience et à ses rencontres avec le travail de Merce Cunningham.

En 1966, Gavin Bryars travaille avec John Cage aux Etats-Unis. Il vient de se tourner définitivement vers la composition. Dans ce contexte, il assiste à une représentation de la compagnie de Merce Cunningham à Londres de *Nocturnes*. Cette pièce est un solo dansé par Cunningham sur un décor de Rauschenberg. Font suite, 5 *Nocturnes* de Satie pour piano seul joué par John Cage rapporte Bryars. Ce moment est un évènement clé dans son développement artistique rapporte le compositeur anglais. Cunningham y apparaît en costume blanc dansant derrière un voile blanc et la lumière derrière et devant le voile produit un effet saisissant. Dans *Biped*, l'élément visuel est également très important. Le danseur danse en direct avec son ombre numérique par l'animation vidéo projetée.

Il y a là un parallèle fort exprimé par le compositeur entre la chorégraphie qui met en scène les danseurs et leurs répliques numérique et les musiciens qui dialoguent avec leurs doubles musicaux. Par ailleurs, cette pratique du « double musical » est une pratique courante dans le domaine des musiques mixtes en Europe et aux Etats-Unis depuis la deuxième moitié du XX^e siècle. Pour faire référence à un compositeur minimaliste, dans une veine proche de celle de Gavin Bryars, la musique de « *Different Trains* » de Steve Reich qui date de 1988 et qui porte un message poignant autour du génocide juif de la deuxième guerre mondiale utilise un quatuor à cordes en live qui dialogue avec trois autres quatuors sur bande lesquels, sont en réalité les même interprètes échantillonnés par le compositeur.

Ces éléments nous amènent et naturellement à analyser la manière dont Bryars à composer la musique de « *Biped* » et surtout la méthode avec laquelle il a collaboré sur ce projet avec Merce Cunningham. En fait le processus d'écriture s'est calqué volontairement de la part de Cunningham dans le prolongement du travail que le chorégraphe américain menait avec John Cage. Gavin Bryars et Merce Cunningham ont travaillé indépendamment mais dans un objectif commun, celui d'une pièce de 45 minutes, évitant ainsi toute relation prévue entre la musique et la danse ou le décor. Il s'agit de préserver une notion fondamentale dans l'œuvre commune de Cage et Cunningham, celle de la rencontre à un moment donné de deux champs artistiques, de la danse et de la musique. Cette notion du hasard est un concept fondamental, inventé par les deux artistes et dans lequel « *Biped* » s'inscrit.

« Merce and I did exchange faxes to give each of us pointers as to the other's thinking, and I did see examples of the animation techniques which were to form the work's design. When I asked if he had ever spoken with John Cage in advance about the work's structure and form (how many sections, whether dancers formed duos, trios, quartets ensembles and so on) he said that he always did, but equally that John always ignored the



information.. »⁴

Néanmoins le compositeur anglais explique que dans la phase de construction de l'œuvre, Merce et lui échangeaient des fax pour partager leurs points de vue, leurs pensées et des idées d'animations techniques. Par ailleurs, son témoignage apporte des éléments intéressants sur le lien avec Cage puisque Cunningham expliquait à Bryars que lui et John Cage échangeaient souvent des éléments structurels sur les œuvre en construction mais que Cage les ignorait toujours en définitive. Ces dernières informations montrent d'une part l'influence de Cage sur Cunningham voire une sorte d'ascendant spirituel sur le chorégraphe. Par ailleurs, l'attitude de Bryars vient renforcer cette hypothèse puisqu'à tous moments de la composition, il est soucieux de respecter cet héritage.

⁴ Texte extrait du site officiel de Gavin Bryars référencé dans la sitographie en début d'article.



BIPED : la musique

ESPACE TEMPS COULEUR FORME⁵

ESPACE

L'espace sonore dans *Biped* procède par superpositions de plans sonores lesquels baignent dans des effets d'écho et de réverbération. C'est à la fois une conception musicale horizontale par le jeu des lignes mélodiques qui se superposent comme dans la section 1 où la ligné mélodique du violoncelle d'aspect improvisé plane au-dessus d'un continuum sonore électro-acoustique dans lequel le même son du violoncelle est entendu. Mais c'est aussi une conception verticale du son par les couleurs des agrégats, des dissonances et des accords formés par la superposition des lignes musicales en valeurs longues ininterrompues.

TEMPS

La musique de « *Biped* » présente une esthétique bien particulière. Elle met en jeu ce que l'on peut qualifier de temps lisse, c'est à dire que la conception du temps utilisé par Gavin Bryars ne donne pas à l'écoute une sensation de tempo ou de pulsation marqué mais bien plutôt d'un long continuum sonore qui procède par juxtaposition de couches sonores sur des valeurs longues ou bien par « fondu » ce que l'on retrouve sous le nom de « fade in » ou « fade out » sur les logiciels de traitement du son lorsque celui-ci apparaît ou s'éteint très progressivement en crescendo ou decrescendo.

L'utilisation de la percussion dans les sections 2 et 3 ne vient pas perturber cette conception du temps musical décrite ci-dessus, un temps lisse, sans appui, sans accent, sans temps forts/temps faibles et qui procède par la continuité et le silence.

COULEUR

EFFECTIF INSTRUMENTAL

DOUBLE ELECTRONIQUE



LIVE



BANDE

⁵ Cette grille d'analyse est préconisée dans le cadre des textes officiels de l'enseignement de l'E.N.

BIPED_ÉTUDE DE L'OEUVRE

MUSIQUE ET NOUVELLES TECHNOLOGIES



- un violon
- un violoncelle
- une guitare électrique
- une contrebasse
- un clavier électrique
- des percussions

- un violon
- un violoncelle
- une guitare électrique
- une contrebasse
- un clavier électrique

Le schéma ci-dessous résume l'effectif sonore utilisé par Gavin Bryars pour *Biped*. Plusieurs éléments d'analyse se dégagent de ce schéma :

- L'effectif utilisé rend compte des différentes sources d'inspiration du compositeur, à la fois des éléments issus de la tradition musicale occidentale savante comme le violon et le violoncelle, un instrument issu du jazz qui définit le compositeur comme la contrebasse, le clavier qui renvoie à la musique électroacoustique des XX^e et XXI^e siècles et enfin le timbre de la guitare électrique qu'il utilise avec des effets de réverbération notamment et d'écho qui renvoie à l'esthétique du rock très présente dans l'univers du compositeur anglais.

- Bryars se situe dans le genre des musiques mixtes. Les musiques mixtes dont le principe est de faire coexister des sons acoustiques et électriques/électroniques sont le fruit des recherches menées sur le son au XX^e siècle. En ce sens Bryars se situe dans la continuité de ses prédécesseurs et contemporains. Il fait usage des nouvelles technologies mais comme ses contemporains américains, il reste dans une utilisation « basique » c'est à dire celui de la bande sonore qui comporte des échantillons musicaux. C'est un procédé largement utilisé depuis les années 1980 chez les compositeurs américains.

- Bryars met les nouvelles technologies au service d'un sens artistique global de l'œuvre puisque le désir de faire jouer les instruments avec leur double électronique correspond à une vision plus globale de l'œuvre, notamment en lien avec la danse.

FORME

La musique de Gavin Bryars obéit d'un point de vue structurel à un découpage en 6 sections de durées inégales. (Les minutages sur le schéma correspondent à ceux de la captation chorégraphique et permettent d'accéder directement aux différentes sections dans le cadre d'un usage pédagogique)



8'

21'

30'25

39'07

44'26



Part II

Part III

Part IV

Part V

Part VI

Part I

Les sections ne sont pas enchaînées pendant la pièce. Entre chacune d'entre-elles une courte période de silence d'une durée allant jusqu'à une dizaine de secondes accompagne la danse qui elle ne s'interrompt jamais. On observe bien dans ses juxtapositions, le travail indépendant de Cunningham et Bryars bien que hasard ou pas, certains enchaînements de sections correspondent à des entrées ou sorties de plateau.

1

La première section dure 7'34.

On y entend des nappes de sons (clavier électrique crescendo, guitares électrique, cordes) en accord tenu élargi avec des entrées successives des sons dans l'accord fondu dont la couleur évolue de l'agréat dissonant à l'accord consonnant selon les moments. Le début de la section est particulièrement dissonant et donc plus en tension.

Le violoncelle est l'instrument soliste de ce passage. Il est le seul à avoir un rôle mélodique largement ponctué par des notes dissonantes tenues par la guitare électrique. Le travail en écho est augmenté par un jeu en trémolo et avec beaucoup de vibrato. L'instrument est utilisé dans une tessiture large, plutôt médium/aigu ce qui le rend d'autant plus expressif et lyrique.

A la fin de cette section trois danseuses terminent de danser en silence et quittent le plateau en latéral côté cour.

2

La deuxième section dure 12'57. Elle commence avec l'entrée d'un danseur en fond de plateau. Elle se termine sur un duo mixte de danseurs au plateau avec leurs répliques numériques. Comme à la fin de la première section, la fin de la section musicale n'intervient pas sur la danse qui continue pendant le temps de silence qui amène la troisième section musicale.

Cette section utilise des percussions qui créent des effets de ruptures dans le principe de continuum



sonore utilisé depuis le début de la pièce et qui se poursuit. La guitare électrique avec beaucoup de réverbération et son double électronique semblent s'opposer ou se répondre dans cette partie. Elles n'interviennent pas sur une mélodie mais toujours sur des notes en valeurs longues qui se détachent du fond sonore dans lequel on perçoit par moments des paries arpégées rapides aux cordes.

A 12'40, le violoncelle reprend un rôle plus mélodique à l'image de la première section sur des valeurs descendantes avec son double en écho.

Cette musique très subtile et fine dans ses propositions sonores, les résonnances et les registres utilisés renforce le climat très neutre, mais grave, serein mais en précision de la pièce.

3

La troisième section dure 9'18.

C'est une des plus mystérieuse de la pièce, qui joue sur des motifs rythmiques arpégés ou quelques notes rapides des instruments (guitare, violoncelle, ...) en opposition avec des valeurs plus longues comme la contrebasse par exemple. Les sons de synthèse du clavier sont ici très présents.

La percussion est utilisée selon le même procédé que les autres sources par touches sonores dans la pièce.

A la fin de cette section le couple de danseurs quittent le plateau par le coté cour de la scène.

4

La quatrième section dure 8'31 commence avec l'entrée au plateau de trois danseurs en fond de scène. Le violoncelle ouvre cette section utilisé en arpèges mais aussi dans une rôle mélodique comme dans la première section. Ces deux éléments étant utilisé en superposition grâce au dispositif électronique. Un continuum sonore de fond est ici encore utilisé avec beaucoup de cordes et l'ensemble met en exergue un registre relativement aigu donnant un aspect aérien très poétique à ce passage.

5

La cinquième section dure 5'16

Elle procède d'un continuum sonore comme les précédentes sections réutilisant des moyens de composition déjà entendus dans l'œuvre : rôle mélodique du violoncelle, guitare électrique en valeurs longues en écho qui se détache de la masse sonore, transition en écho des cordes en trémolo, utilisation de la réverbération, vibrato, « fade in » et « fade out », tension créée par des dissonances et des agrégats...

6

La sixième section dure 2'20

C'est la section la plus courte de *Biped* et la plus dense en terme de présence au plateau. La musique

BIPED_ÉTUDE DE L'OEUVRE

MUSIQUE ET NOUVELLES TECHNOLOGIES



est dans la continuité par rapport aux sections précédentes et se termine dans un grand decrescendo de type « fade out » où les sources sonores (violoncelle mélodique, guitare en réverbération, etc ...) s'éteignent progressivement.

L'ensemble des procédés musicaux donne une vision très moderne à l'œuvre de Cunningham par des sonorités très modernes notamment en terme de langage (dissonance, agrégat, ...) mais aussi de palette sonore (guitare électrique, sons électroniques). Néanmoins l'œuvre reste dans une proposition d'écriture dont l'écoute est simple avec des clés faciles à identifier : solo du violoncelle mélodique par exemple. C'est ce qui place cette œuvre dans le contexte du minimalisme auquel elle ne se cantonne pas puisqu'elle n'est pas dans des procédés de répétitions formels. Par ailleurs, cette pièce est d'une grande homogénéité et les sections sont très proches les unes des autres et ne se distinguent pas par des effectifs ou des procédés compositionnels en rupture les uns par rapport aux autres.



BIPED : Les ouvrages de référence

- BOSSEUR Jean-Yves, *Vocabulaire de la musique contemporaine*, Minerve, Paris, 1996.
- NATTIEZ Jean-Jacques, *MUSIQUES, Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, volume 1, Aces Sud/Cité de la musique, Paris, 2003.

Sitographie :

Site de l'IRCAM: <http://brahms.ircam.fr/gavin-bryars>

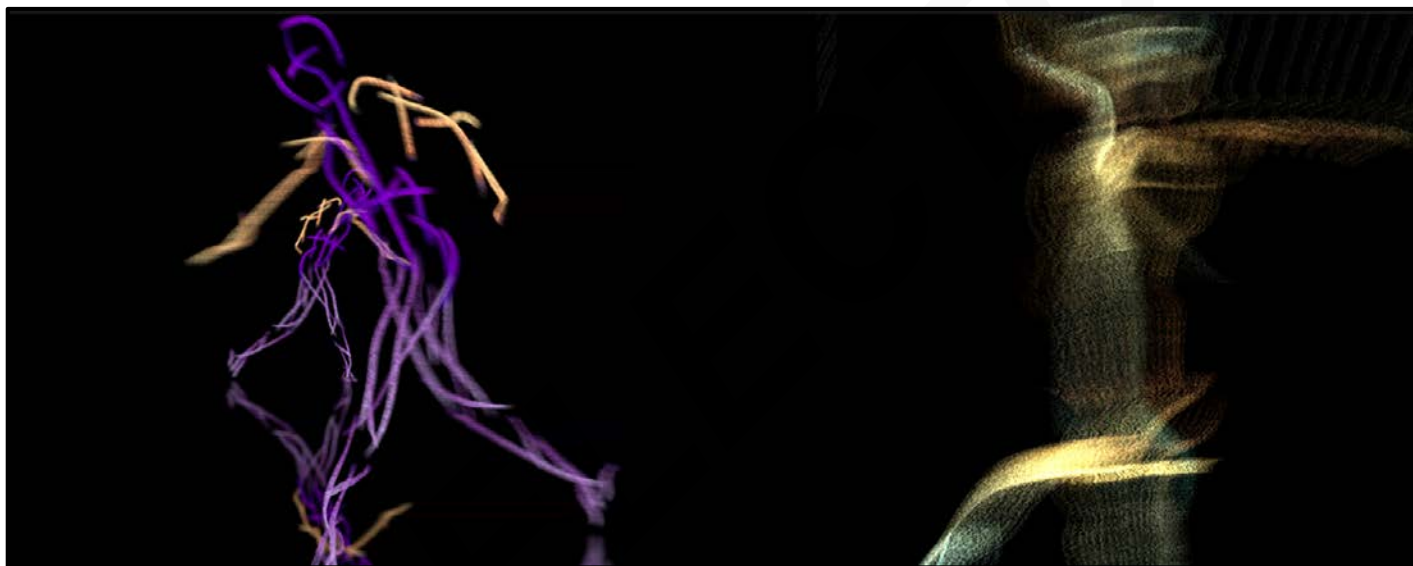
Site officiel de Gavin Bryars : www.gavinbryars.com





Proposition F. Carrascosa*

LA SCÉNOGRAPHIE



Le décor visuel
La danse virtuelle

Les lumières
Les costumes



Proposition F. Carrascosa*

Paul Kaiser, Shelley Eshkar, les plasticiens & BIPED

Il y a peu d'articles, de documents ou d'ouvrages disponibles en français, concernant ces deux artistes et leurs travaux.

Les ressources les plus pertinentes pour le moment, semblent donc bien être celles issues directement de leur site, ainsi que quelques brèves informations connexes, contenues dans des articles ou dans des revues à propos de la danse et de l'art numérique.

Sources et ressources sitographiques principales :

OpenEndedGroup, Site officiel: <http://openendedgroup.com/>

OpenEndedGroup comprend actuellement deux artistes numériques: Marc Downie et Paul Kaiser. Shelley Eshkar faisait partie du groupe jusqu'en 2014.

Fondation for Contemporary Arts (Fondation d'art contemporain)

<http://www.foundationforcontemporaryarts.org/>

DANSE ET NOUVELLES TECHNOLOGIES 40/41 NOUVELLES DE DANSE automne 1999

SUQUET Annie « Piéger l'inédit- de life Forms à Caharacter studio : un entretien avec Merce Cunningham à propos d'ordinateur » p 99 à 112

Shelley Eshkar et Paul Kaiser :

Ceux sont tous les deux des artistes dits numériques qui travaillent tour à tour, ensemble, en collaboration ou de façon indépendante, selon les projets mis en œuvre.

Presque indissociables, ils ont collaboré à la création d'installations dans des lieux divers, à des expositions, et des créations et mises en scène d'œuvres, depuis 1997, dans un souci éclectique de variété et de diversité dans l'idée de «trouver de nouvelles façons de concevoir le monde ».

Shelley Eshkar a quitté l'OpenEndedGroup en 2014.



Ces collaborations diverses où l'art numérique (création virtuelle avec ordinateur/capteurs/infographie...) est omniprésent, couvrent un large spectre de formes d'art et de création d'œuvres hybrides parmi lesquelles le film 3D, la danse, la performance et l'installation..

Dans ce cadre de création numérique virtuelle novatrice, ils ont collaboré entre autres, avec des artistes chorégraphiques comme Merce Cunningham, Bill T. Jones, Trisha Brown, Wayne McGregor en contribuant à la création d'œuvres qui combinent la captation du mouvement et la danse, par



exemple dans *Ghostcatching* (1999), *BIPÈDE* (1999) et *Loops* (2001).

Ces collaborations artistiques concernent aussi les arts de la scène avec par exemple Robert Wilson ([ici](#)), ou le Flux Quartet ([ici](#)).

Ils ont reçu plusieurs prix récompensant leurs travaux soit collectivement soit individuellement, parmi lesquels on peut noter, un Guggenheim Fellowship, le Prix John Cage de la Fondation des arts contemporains, une bourse en arts médiatiques de la Fondation Rockefeller, et un prix Bessie pour le décor BIPÈDE.

Ils ont été invités, avec OpenEndedGroup, dans plusieurs universités soit comme conférenciers soit en résidence d'artistes, soit même comme enseignants, résidences d'artistes au « Gardner Museum Isabella Stewart, l'Université du Michigan, EMPAC, Le Fresnoy: national contemporains studio des arts, Georgia Tech, Arizona State University, Harvard University, Columbia University, MIT Media Lab, l'Académie de Brooklyn de musique / Bell Labs, et UC: Irvine..... »

Ils ont par ailleurs, exposé et présenté leur travaux ou des installations dans des lieux divers, comme « le Lincoln Center, le New York Film Festival, le Centre Barbican, la Hayward Gallery, ICA Boston, Wells Sadler, le Festival d'Automne, le Festival du Film de Sundance, le Detroit Institute of Art, le Festival du Film de Rome, le musée de l'image en mouvement, SITE Santa Fe, EMPAC, MASS MoCA, le MIT Media Lab, ICA London, Jacobs Pillow Dance festival, le Centre d'Art contemporain (Glasgow), le musée Kiasma»

Ils ont obtenu des subventions et ont été particulièrement soutenus par la FCPA, Fondation d'art contemporain (© Fondation for Contemporary Arts). La fondation a en effet soutenu différents projets dont *BIPED* et plusieurs autres projets de Paul Kaiser et Shelley Eshkar.

Paul Kaiser :

Paul Kaiser est classé comme un artiste numérique, mais il est aussi écrivain et cinéaste. Il est né en Allemagne à Munich en 1956, il reçut le prix John Cage en 2008. Il vit à New York aux USA.

On retrouve ses écrits et un grand nombre de ses travaux dans le site commun qu'ils ont créé : OpenEndedGroup.com

Il est fondateur du groupe Riverbed, groupe d'artistes multimédias et informaticiens¹. Le travail de Paul Kaiser a été exposé dans de nombreux lieux, dont « le Lincoln Center, MASS MoCA, le Centre Pompidou, le Musée Whitney, et le Centre Barbican.

Le premier artiste numérique à recevoir une bourse Guggenheim, Kaiser a également reçu le



¹ SUQUET Annie in Nouvelles de danse 40 41



ComputerWorld / Smithsonian, et Bessie Awards, et une bourse Osher au Exploratorium »².

Kaiser est diplômé et a reçu un BA de l'Université Wesleyan en 1978 et un M.Edu., en éducation spécialisée de l'Université américaine en 1984.

Paul Kaiser a quant à lui, tenu plusieurs résidences universitaires parmi lesquelles « celle du département de danse de l'Université de Californie, Irvine (2001); Institut des Arts de l'Arizona State University (2002-2005); et l'art et de recherche en résidence à Cooper Union (1998), MASS MoCA (1999), et le Massachusetts Institute of Technology Media Lab (2001) ».

Paroles d'artistes : Paul Kaiser. *retravaillé à partir de la traduction automatique Google*

« Mon travail provient des années passées à enseigner aux élèves ayant des troubles d'apprentissage graves dans les années 1980, avec lesquels je faisais des représentations multimédias de leurs propres esprits. Je tirais de ce travail, deux idées clés - espace mental et le dessin comme la performance -qui sont devenues le point de départ pour une grande partie du travail que je poursuis depuis lors. Ce qui me fascine avant tout c'est la prise de conscience de la conscience: la mienne et celle des autres.

C'est de ces étudiants que j'ai aussi appris la valeur de la collaboration, une pratique centrale à mon travail depuis. Une grande partie de mon travail serait inconcevable sans mon collègue Marc Downie (avec moi à OpenEndedGroup) ainsi que Shelley Eshkar, avec qui je travaillais depuis de nombreuses années. [...].

Des travaux récents ont porté sur la projection 3D [...] une nouvelle forme de documentaire visuel, [...] une nouvelle forme d'écriture et des textes en interrelation pour un travail en cours appelé « Parmi les autres »³⁴.

Shelley Eshkar

Né à New York, NY, en 1970

Les recherches de Shelley Eshkar concernent plus particulièrement le dessin et l'infographie. Il s'intéresse d'autre part au mouvement humain.

C'est dans ce cadre qu'il utilise comme outil, le « motion capture» ou captation du mouvement, « une technologie qui capture numériquement le mouvement humain. ». Mais cette captation du mouvement n'a pas pour objectif d'établir stricto sensu une ressemblance physique, il s'agit bien là de nouvelles créations, en recomposant, modifiant redessinant ce mouvement, qui ne peut exister qu'à l'état virtuel.



² <http://www.experimenta.org/cms/vanishingpoint/eshkar.htm>

³ Source <http://www.foundationforcontemporaryarts.org/recipients/shelley-eshkar>

⁴ Traduction automatique



Il a été diplômé (BFA) de l'école d'art, Union Cooper en 1993⁵.

« Eshkar a reçu des prix de la New York Station Fondation pour les Arts (2001), du Conseil d'Etat de New York pour les Arts (2001), Bessie Awards (2000), et la Fondation pour les arts de la scène contemporaine(1998)⁶, Ars Electronica (1999 et 2004). Il a reçu une bourse en arts médiatiques de la Fondation Rockefeller (2006). »

« Il était un membre de Lubalin, à Cooper Union en 1997, et a été artiste en résidence au MASS MoCA en 1999, à l'UC Irvine en 2001, à l'Arizona State University (2003-2005), et au Fresnoy-Studio national ».

Paroles d'artiste : Shelley Eshkar. *retravaillé à partir de la traduction automatique Google*

« Mon travail en tant que collaborateur, dans l'art numérique et l'animation expérimentale, a souvent pris trois signatures:

la capture des corps et des espaces dans notre monde par le biais de capteurs, de lentilles, et d'autres moyens;

la traduction de ces données dans, « expressives mondes non littérales 3-D virtuelles »

la présentation de ces œuvres immersives en autant de contextes que possible en dehors de l'ordinateur.

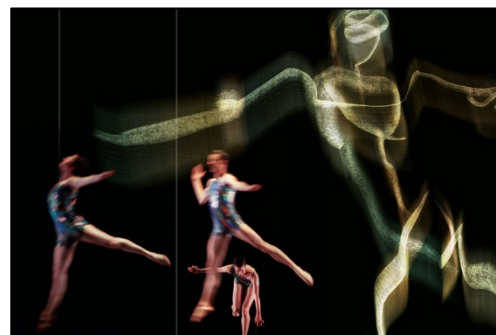
Depuis la fin des années 1990, ce « corps de travail », a mûri grâce à l'interaction avec de nombreux fins collaborateurs, notamment Paul Kaiser et Marc Downie dans le cadre de OpenEndedGroup, et avec nos premières rencontres avec des légendes chorégraphiques Merce Cunningham et Bill T. Jones. ⁷»⁸

Travaux communs des deux artistes

BIPED (1999)

Projet commun soutenu par la fondation d'art contemporain, « *Biped* est une animation numérique de la chorégraphie, dérivée de la capture du mouvement des phrases ».

« Le processus de capture de mouvement a donné lieu à une série d'images abstraites et dessinés à la main des danseurs qui ont été projetés sur un immense canevas transparent couvrant le devant de la scène, donnant l'illusion que de flotter devant, et parmi, les danseurs en direct derrière elle ⁹».



⁵ <http://archive.eyebcam.org/people/shelley-eshkar>

⁶ <http://www.experimenta.org/cms/vanishingpoint/eshkar.htm>

⁷ Source : <http://www.foundationforcontemporaryarts.org/recipients/shelley-eshkar>

⁸ Traduction automatique

⁹ <http://www.foundationforcontemporaryarts.org/recipients/shelley-eshkar>



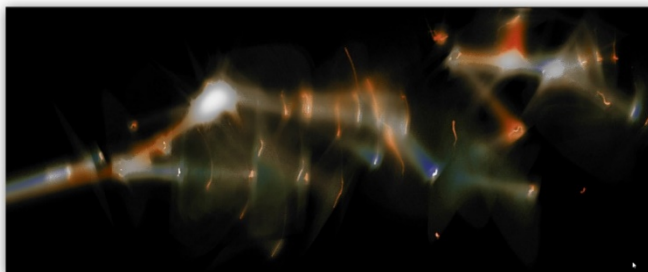
Travaux communs, quelques exemples en dehors du BIPED:

Ghostcatching (1999 Eshkar KAISER)

« *Ghostcatching* est une installation d'art numérique qui fusionne la danse, le dessin et la composition de l'ordinateur. Paul Kaiser et Shelley Eshkar créent la composition visuelle et sonore; Bill T. Jones a créé et interprété la danse et des phrases vocales. Sept minutes, la pièce est une méditation sur l'acte d'être capturé et de se libérer. »



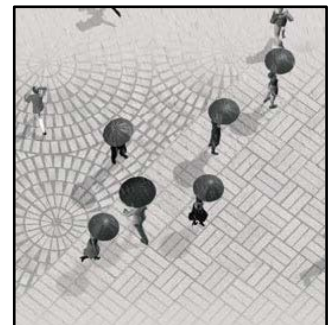
Loops (2001-11 DOWNIE Eshkar KAISER)



« *Loops* est un portrait numérique abstrait de Merce Cunningham »

Piéton (2002) une image vidéo est projetée vers le bas pour fusionner

« Avec *Pedestrian*, une installation de Paul Kaiser et de Shelley Eshkar (2002), retour sur Terre. C'est aux pieds du public que l'œuvre naît. Cette projection numérique, conçue pour être montrée dans un lieu public, restitue de manière inattendue un morceau de trottoir. Sur ce macadam virtuel, se déplacent de manière incessante des passants miniatures qui sont vus de haut. Générés sur un logiciel 3D à base d'intelligence artificielle, ces êtres, à la manière des Sims (mais beaucoup plus réalistes), sont doués d'autonomie, et passent leur temps à s'éviter, se rencontrer ou sortir de l'installation. [...] ».



How long does the subject linger on the edge of the volume (2005) : Trisha Brown

« Ce travail utilise la capture de mouvement pour tisser inextricablement le mouvement, la musique et des éléments visuels dans un design joliment intégré¹⁰ ».

Une collaboration multi-média de Trisha Brown avec des artistes visuels Paul Kaiser, Shelley Eshkar, et Marc Downie.

[Lire une interview de Marc Downie.](#)



¹⁰Trishabrowncompany <http://www.trishabrowncompany.org/?page=view&nr=102>



Travaux en perspectives et recherches actuelles du groupe *OpenEndedGroup* :

Parmi ces travaux en recherche concernant l'art chorégraphique, on peut noter :

Chorégraphique Langue Agent (2009-2013 DOWNIE)

C'est la création d'un outil logiciel qui proposerait une nouvelle forme de notation de la danse, vers une grammaire du langage humain et vers une grammaire du langage chorégraphique¹¹.

¹¹ <http://openendedgroup.com/artworks/cla.html>

BIPED_ÉTUDE DE L'OEUVRE

SCÉNOGRAPHIE: COMPOSITION du DÉCOR VIRTUEL



Proposition F. Carrascosa*

BIPED, les plasticiens et le processus de composition du décor visuel/virtuel, la danse virtuelle.

REFERENCES, RESSOURCES et SOURCES

HUESCA *Danse, art et modernité: Au mépris des usages* PUF 2012

SUQUET Annie *Piéger l'inédit* danse et nouvelles technologies Nouvelle de danse 40/41

OPENENDEDGROUP : le site des plasticiens numériques <http://openendedgroup.com/>

INA https://www.youtube.com/watch?v=Wws06_bUc_Q

BOUCHER « Les effets synesthésiques de la danse dans les scénographies multimédias » Archee

« [...]et c'est alors qu'ils entrent en scène, eux ce sont les autres danseurs... »

« Dans BIPED, [...] elles apparaissent disparaissent, elles avancent elles reculent, [...]... c'est cela qui m'intéresse beaucoup, c'est ce mouvement en plus de celui du danseur.. »
Merce Cunningham

« *Biped* (1999) de Merce Cunningham est une œuvre qui combine la danse et des images projetées très grand format¹ ».

Ces figures holographiques, parcourent l'espace de la scène, par instants, entrent et sortent, apparaissent et disparaissent, fugaces et éphémères, tranquilles dans le bleu nuit, environnées par le continuum sonore.

La question de la danse virtuelle et du corps virtuel:

Au sujet des figures holographiques, Merce Cunningham précise, « mais le danseur ne saurait être sans gravité [...] ».

Comment les figures virtuelles peuvent elles, là aussi devenir « vivantes » et presque réelles ?

Merce Cunningham : « J'ai souhaité que les danseurs virtuels semblent obéir aux lois du monde physique, autrement dit qu'ils se meuvent en rapport avec la gravité »

Au-delà des premiers enregistrements obtenus par motion capture, les plasticiens ont ensuite retravaillé les figures obtenues.

En savoir plus : Huesca *Danse, art et modernité : Au mépris des usages* PUF 2012.

Boucher Marc « Les effets synesthésiques de la danse dans les scénographies multimédias » Archee



¹ Marc Boucher « Les effets synesthésiques de la danse dans les scénographies multimédias » Archee revue d'art en ligne



Approche de la composition de la pièce virtuelle

C'est une création numérique dont l'objectif est la création d'un décor visuel pour une pièce chorégraphique.

Le temps de cette création visuelle est d'environ 27', ce qui correspond à la moitié de la chorégraphie environ.

Les séquences numériques sont de durée et de longueurs différentes, de 4'' à 15'', elles apparaissent et disparaissent de manière discontinue dans le temps/durée de la pièce.

Leur ordre séquentiel a été déterminé par le hasard et des opérations de hasard², et l'ensemble chorégraphie, musique, décor visuel/virtuel, n'a été réuni que lors de la première à Berkeley, laissant place là aussi à un hasard de concordance ou de dissonance.

Dans un premier temps, pour créer les « danseurs virtuels », le système de captation du mouvement, a permis de recueillir des données sur le corps humain en mouvement, par caméra infrarouge, principalement sous forme de points.

Ensuite, dans un deuxième temps, la création de Kaiser et Eshkar, a été guidée par deux principes, un pour la création des figures, un autre pour l'ensemble du décor visuel et sa mise en œuvre.

Ils désiraient d'une part, créer différents types de personnages virtuels, ayant des formes et des anatomies différentes. Ce qui, après traitement des données recueillies (par modifications et en redessinant les figures à la main), a donné naissance à des organismes, des figures bâtons, des corps cubistes, ou des corps chronophotographiques (Clin d'œil à Marey et Duchamp³) etc., vers la création d'images abstraites de danseurs. Les manipulations et modifications ont été conduites de manière plus libre que pour Hand-Drawn Spaces.

Hand Draw Figures est un autre logiciel qui leur a permis de modifier les figures pour s'approcher au plus près de la demande de Merce Cunningham.

L'idée était d'autre part, de créer « des projections virtuelles au sein de la projection réelle⁴ » dans un souci de créer des images dans des plans différents pour la mise en œuvre d'ensemble.

Le dispositif du décor visuel/virtuel comprend un tulle (grand canevas transparent) installé sur l'avant-scène⁵ mais il est aussi fait état parfois, d'un tulle installé en fond de scène⁶.

² Source : openEndedGroup http://openendedgroup.com/artworks/biped_essay.html

³ Source OpenEndedGroup <http://openendedgroup.com/>

⁴ Source OpenEndedgroup <http://openendedgroup.com/>

⁵ Suquet Annie *Piéger l'inédit* Danse et nouvelles technologies Nouvelles de danse 40 41

⁶ Huesca Roland *Danse, art et modernité: Au mépris des usages* PUF 2012

BIPED_ÉTUDE DE L'OEUVRE

SCÉNOGRAPHIE: COMPOSITION du DÉCOR VIRTUEL



Il est aussi fait état par Huesca d'un sol numérique.

Kaiser et Eshkar ont également joué sur le degré de transparence, et leur travail artistique est étroitement lié à la conception des lumières de Aaron Coop.

Quelques questions soulevées:

« Dans les scénographies multimédias pour la danse, les corps des danseurs évoluent dans des environnements constitués d'images projetées, desquelles ils se détachent ou auxquelles ils se fondent. Du point de vue de la perception visuelle, la distinction catégorique entre le corps et l'image importe peu; tout ce qui s'imprime sur la rétine de l'œil est une image, sans égard à sa source. » Marc Boucher

En savoir plus, approfondir :

« Les effets synesthésiques de la danse dans les scénographies multimédias » de Marc Boucher⁷.

Question : Cette pièce, BIPED, pourrait-elle exister sans la danse virtuelle ?

L'usage des nouvelles technologies, est conçu dans un double sens collaboratif pour une pièce intégrant les nouvelles technologies vers l'élaboration d'une pièce artistique totale.

Pour quel sens ?

Question : De la figuration à l'abstraction ?

Les danseurs virtuels : du personnage réel aux figures, anthropomorphiques ou abstraites

Les deux artistes plasticiens vont résolument vers une abstraction des personnages à partir de l'anatomie humaine, vers des figures anthropomorphiques et/ou vers une stylisation des corps.

Questions : quelles relations entre le réel et le virtuel ?

Entre les danseurs réels et les danseurs virtuels ? Existe-t-il une relation ? Sont-ils indépendants ?

La question de l'identité, de la place de l'humain et de la machine ?

La question du double, du clone, de l'avatar ?

Comment cela interroge-t-il la perception du spectateur ?

Numeridanse : dossier danse et arts plastiques, page 3

« Créé par Shelley Eshkar et Paul Kaiser, le décor de *Biped* (1999) est une projection de figures virtuelles auxquelles ont été transmis les mouvements des danseurs, préalablement enregistrés grâce à des capteurs. Silhouettes fantomatiques, elles surgissent à certains moments du spectacle, comme des doubles géants et désincarnés des danseurs présents sur le plateau.⁸ »

⁷ Marc Boucher « Les effets synesthésiques de la danse dans les scénographies multimédias » Archee revue d'art en ligne <http://archee.qc.ca/ar.php?page=article§ion=texte6¬e=ok&no=338&surligne=oui&mot=&PHPSESSID=44f9acac49b3316b17e12ffb890a4c94>

⁸ http://www.numeridanse.tv/medias/docs/Danse_et_arts_plastiques.pdf



Proposition F. Carrascosa*

BIPED, décor visuel et danse virtuelle, analyse

ESPACE_TEMPS_COULEUR_FORME ¹

Espace :

L'espace du décor est clairement voulu en 3D, conçu en plusieurs dimensions, travaillé par l'installation d'un tulle en avant-scène et d'un en fond de scène²³, avec un travail sur toute la hauteur du plateau.

La structuration de l'espace et le découpage sont opérés par le décor visuel et ses animations, avec des plans différents en avant, en arrière, en haut, au sol..., les verticales, les horizontales,.

Les séquences virtuelles/visuelles se succèdent en plans, soit par superposition soit par enlèvement, en apparitions et disparitions successives.

L'activité perceptive et la perception sont alors modifiées, l'œil balaie et la vision se déplace au gré du déplacement de ces décors visuels mobiles.

La collaboration étroite avec la lumière, elle aussi, participe de la structuration : la lumière découpe l'espace, soit au sol par les carrés, ou le plateau entier, soit par les verticales ou les horizontales.

Temps : une conception du temps des deux artistes visuels, pour ce décor mobile: ce temps est travaillé dans un continuum général plutôt lent, mais aussi par successions du lent et du vite, du saccadé ou du continu, avec du fondu dans la disparition ou l'apparition des danseurs virtuels comme lors des changements de lumière.

Couleur : pour la structure générale, les couleurs principalement utilisées sont le bleu sombre, un blanc froid, puis ponctuellement, pour les hologrammes en plus du bleu, un jaune ou un vert léger, un rouge profond.

Les animations virtuelles sont donc dans la même gamme chromatique.

À noter qu'au plan de la lumière (éclairage) le passage du plateau « blanc » au plateau bleu, semble annoncer à chaque fois les danses virtuelles.

Forme : de la figuration à l'abstraction ?

Les danseurs virtuels : du personnage réel aux figures, anthropomorphiques ou abstraites

Les deux artistes vont résolument vers une abstraction des personnages à partir de l'anatomie humaine, des figures anthropomorphiques vers une stylisation des corps.

On note les influences de la *motion capture* qui proviennent directement des animations, des

¹ Cette grille d'analyse est préconisée dans le cadre des textes officiels de l'enseignement de l'E.N.

² Huesca Roland *Danse, art et modernité: Au mépris des usages* PUF 2012

³ Suquet Annie *Piéger l'inédit* Danse et nouvelles technologies Nouvelles de danse 40 41



personnages des jeux vidéo, des personnages de synthèse des films...

La magie de cette chorégraphie provient en partie de la superposition des figures réelles, les danseurs, et des figures virtuelles, les hologrammes, à certains moments, dans des coïncidences troublantes.

Analyse descriptive : les formes repérées⁴

Les images illustratives réalisées, sont des captures d'écran de la vidéo.

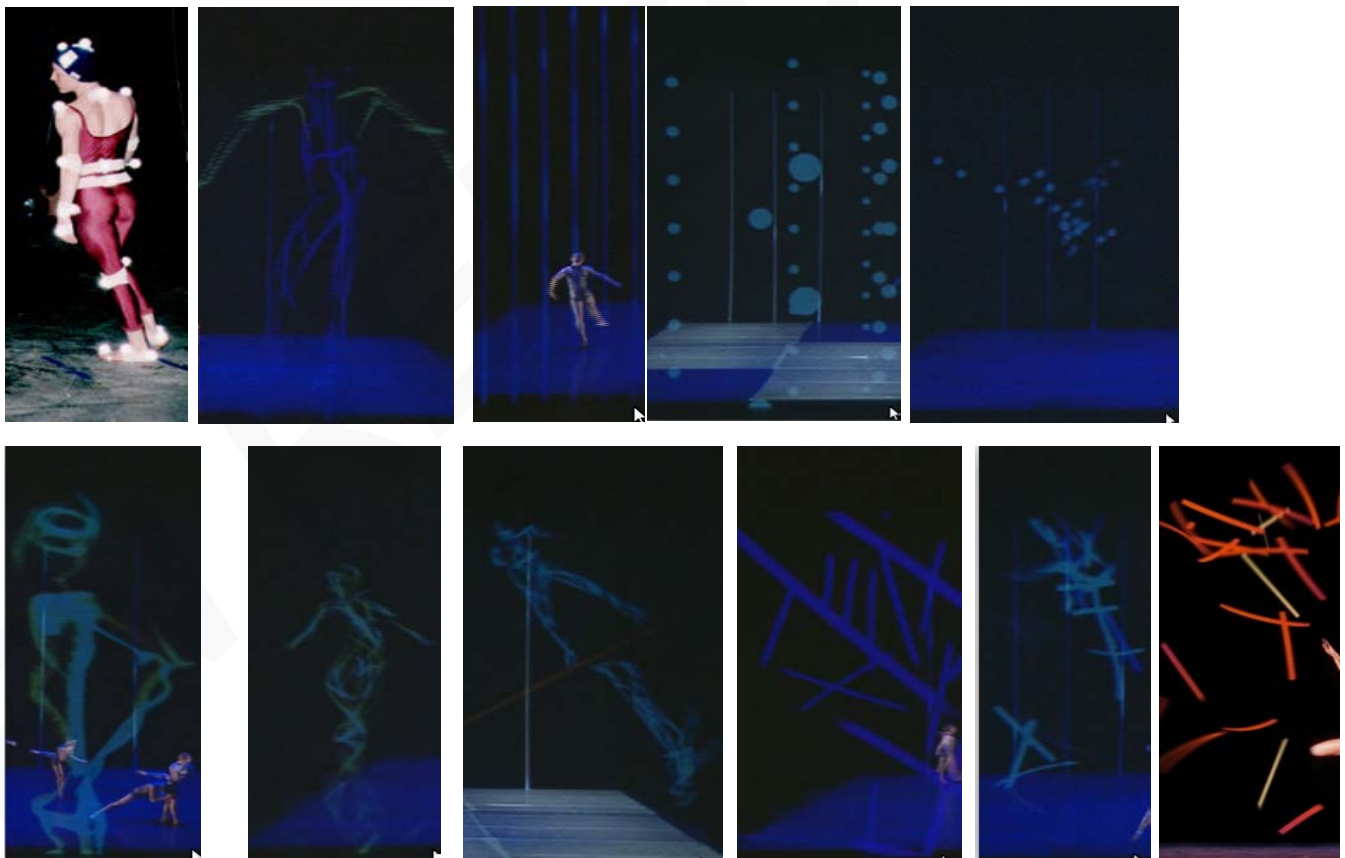
Les figures virtuelles sont diverses, certaines sont nommées par les artistes, on peut répertorier :

Les mats, ou forêts de mats⁵ : ils sont une espèce de permanence, comparable au chœur, blancs ou bleus, ils ouvrent la pièce.

Les figures anthropomorphiques⁶ : elles sont variées plus ou moins grandes, squelettes ou points, ou silhouettes crayonnées ou encore épaisses comme des traces de fumée, elles apparaissent à plusieurs reprises, surgissent, traversent et disparaissent.

Les bulles : apparaissent 3 fois, 1 fois à l'horizontale, 2 fois semblant accrochées aux mats

Les figures bâtons⁷ : ultime abstraction, elles apparaissent 4 fois, elles ferment la pièce.



⁴ Consulter le mapping : <http://openendedgroup.com/writings/motionMapping.html>

⁵ Source : http://openendedgroup.com/artworks/biped_essay.html

⁶ Source : <http://openendedgroup.com/writings/motionMapping.html>

⁷ Source : http://openendedgroup.com/artworks/biped_essay.html



Proposition F. Carrascosa*

BIPED, décor visuel et danse virtuelle, analyse :

Forme : un descriptif chronologique des séquences virtuelles/visuelles

À partir d'une analyse purement *descriptive (en dénotation)* de la vidéo du BIPED (Film Charles Atlas MK2), et des informations contenues dans le « making » de Kaiser et Eshkar¹, une proposition de découpage temporel de la danse virtuelle en séquences de 4'' à 4', séquences indépendantes, et de la danse réelle, et de la musique. *Les images illustratives réalisées, sont des captures d'écran de la vidéo.*

DÉBUT

Plateau bleu, nu.

Les mats : ils apparaissent en récurrence, tout au long de la pièce, ils sont là au début et à la fin.

~ Apparition à 19'' en fond de scène et avant-scène,

Bleus d'abord puis blancs, lors des changements de couleur plateau.

Les silhouettes crayonnées géantes: Durée 13''

Les premières figures anthropomorphiques géantes à surgir

~ Apparition à 3' 35

~ Disparition à 3' 48



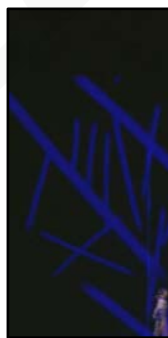
Les figures bâtons²: Durée : 1'10

Les premières figures abstraites à apparaître

Couleur : bleues

~ Apparition à 3'53

~ Disparition à 5'03



Les mats : Durée : 1'43

~ Apparition à 5'36 : une forêt de mats, avec glissement de la lumière le long des mats, diminution du nombre et variation de l'épaisseur de ces lignes verticales.

~ Disparition à 7'19, de forêt de mats.



Lignes horizontales : 1'43

~ Apparition à 7'26 de lignes horizontales alternativement descendantes ou montantes, d'épaisseur variable, bleues principalement

~ Disparition à 9'09



¹ <http://openendedgroup.com/writings/motionMapping.html> <http://openendedgroup.com/artworks/biped.html>

² http://openendedgroup.com/artworks/biped_essay.html

BIPED_ÉTUDE DE L'OEUVRE

SCÉNOGRAPHIE : DESCRIPTIF du DÉCOR VIRTUEL



Les silhouettes crayonnées³ géantes : Durée 19''

~ Apparition à 11'11

Couleur : principalement du bleu, du rouge

Passage fugace et éphémère.

~ Disparition à 11'30



Les mats bulles : plusieurs passages successifs.

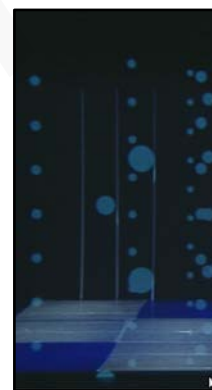
Durée : 18'' puis 10'' puis 10'' puis de façon fugace

~ Apparition à 13'13 traversent l'espace de Cour à Jardin, de haut en bas

~ Disparition à 13'31

~ Réapparaissent de 13'43 à 13'53, puis à 14'19, dans les 2 sens (cour/jardin) jusqu'à 14'29

~ Réapparaissent à 14'40: avec des bulles de tailles différentes.



Les silhouettes à points : Durée : 1'01

~ Apparition à 15'24 : silhouettes visualisées par les points blancs des marqueurs, semblant grimper comme des araignées sur une toile, avec des vitesses différentes, lentes puis rapides, brusques ou tranquilles.

~ Disparition à 16'25 au changement complet de lumière plateau.



Les silhouettes crayonnées fantômes : Durée : 5''

~ Apparition 17'42

~ Disparition : 17'47

Une seule traversée de cour à jardin, puis disparition

Couleur jaune/vert



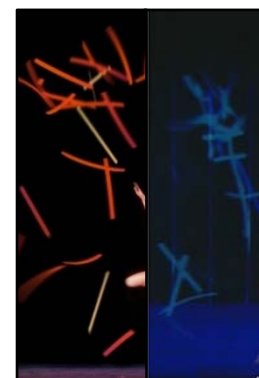
Les figures bâtons : Durée : 19''

Après un changement de lumière plateau (devenu bleu)

~ Apparition à 19'53 des silhouettes à battons

~ Disparition à 20'12

Il ne reste que la stylisation sous formes de lignes courtes, soit de couleur bleue, soit rouge et jaune mélangées.



³ http://openendedgroup.com/artworks/biped_essay.html

BIPED_ÉTUDE DE L'OEUVRE

SCÉNOGRAPHIE : DESCRIPTIF du DÉCOR VIRTUEL



Les silhouettes squelettes dans une forêt de mats : Durée, 20'' puis 15''

- ~ Apparition à 20'37 : une forêt de mats de couleurs différentes, circulant, se déplaçant.
- ~ Apparition des silhouettes à 20'38: surgissent en fond de scène, puis à jardin, circulant en fond de scène.
- ~ Disparition à 20'58

Les mats : à nouveau

- ~ Réapparition à 21'18 des mêmes silhouettes à nouveau mais à cour
- ~ Disparition à 21'33



Les bulles horizontales : Durée, 1'02

Une ligne basse de bulles estompées, brouillées

- ~ Apparition à 22'14 :
- ~ Disparition à 23'16

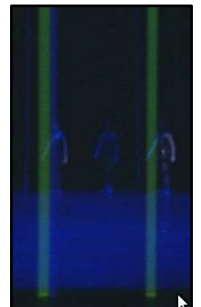


Les Mats : Durée : 1'56

- ~ Apparition à 23'24 : plusieurs mats verticaux, d'épaisseur différente, de couleur différente et se déplaçant latéralement et principalement de cour à jardin, mais aussi en sens inverse, découpant des sections d'espace.

Puis à 25'17, stabilisation de deux lignes vertes verticales milieu de scène.

- ~ Disparition à 25'20 au changement de lumière de plateau



Les silhouettes à points : Durée 25''

Après changement de couleur du plateau

- ~ Apparition à 27'14 : Réapparition des silhouettes à points une stylisation uniquement par les points blancs des marqueurs.
- ~ Disparition à 27'39

Changement progressif de couleur de plateau, de jardin à cour, du bleu au blanc



Les silhouettes géantes fantômes fumée : Durée : 47''

Après un changement de couleur de plateau progressif du blanc au bleu

- ~ Apparition à 27'58: entrée à cour dans la lenteur, traversée vers jardin, puis rapide de cour à jardin, s'évanouissant comme des traces de fumée..
- ~ Disparition 28'45

Changement de couleur de plateau blanc 28'50 blanc puis retour au bleu à 29'16



BIPED_ÉTUDE DE L'OEUVRE

SCÉNOGRAPHIE : DESCRIPTIF du DÉCOR VIRTUEL



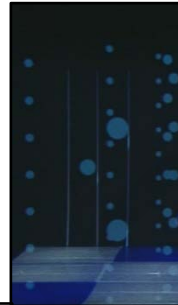
Les mats de bulles : Durée 44''

~ Apparition à 29'17 : mats de bulles fines, se dilatant et se transformant, à jardin puis à cour.

~ Disparition à 30'01

Changement de couleur de plateau devient blanc 30'02

par cour et jardin en même temps ; rapide



Les figures bâtons : Durée 43''

Changement couleur plateau, au bleu à 30'36

~ Apparition à 30'37 en fond de scène, plus estompées et plus fugaces dans la seconde apparition

~ Disparition progressive jusqu'à 31'20

Changement couleur plateau blanc à 31'24



Les mats et les silhouettes géantes et médium : Durée : 36''

Changement couleur plateau, au bleu à 32'43, rapide par le centre vers jardin et cour en même temps.

~ Apparition à 32'44 des mats se déplaçant principalement de cour à jardin couleur différente le bleu et le rouge, en même temps que les silhouettes entrent à cour

~ Disparition complète à 33'20

Changement couleur plateau blanc à 33'24



Les silhouettes géantes sur plans inclinés : Durée : 27''

Sur un plateau clair, lumière blanche, au début puis plateau bleu

~ Apparition à 33'40 : à jardin (vert) et cour (bleu) en même temps en presque totale symétrie, sur plans inclinés rouge.

En déplacement rapides, ponctué de pauses.

~ Disparition à 34'07.

Changement de couleur du plateau vers blanc à 34'09.



Les mats, forêt : Durée : 4'01''

Changement couleur plateau à 34 '38 vers bleu progressif de cour à jardin, mais carré central blanc.

~ Apparition des mats à 34'39 : d'épaisseur variable et se déplaçant (bleu et vert) de jardin à cour et de cour à jardin

Reste carré blanc fond de scène milieu Droite Puis 2 carrés blanc en opposé

À 35 '28 entrée danseurs hommes avec costumes kimono + vestes pour les danseuses



BIPED_ÉTUDE DE L'OEUVRE

SCÉNOGRAPHIE : DESCRIPTIF du DÉCOR VIRTUEL



~ *Passage fugace silhouette crayonnée fantôme* de 38'07 à 38'11 Durée : 4''

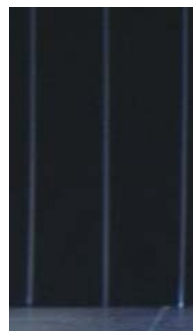
~ *Disparition des mats* à 38'40

Plateau total blanc à 38'48 puis léger bleu

Les mats blancs fond de scène

~ *Apparition* à 38'48 fond de scène des mats blancs

Changement couleur plateau 40'43 du blanc au bleu



Les silhouettes crayonnées géantes : Durée : 15''

Changement de couleur progressif du plateau à 40'42 par l'avant scène, par carrés vers total bleu.

~ *Apparitions* 40'44

1 silhouette, puis 2, puis 3 aux traits de couleur bleu/jaune/vert/

~ *Disparition* à 40'59



Les mats bleus et blancs fond de scène

Permanence des mats en fond jusqu'à la fin de la pièce 47'07

~ *Apparition* à 41' des mats bleus.

~ *Disparition* à 43'11

Changement de couleur progressif du plateau par fond de scène, par carrés.

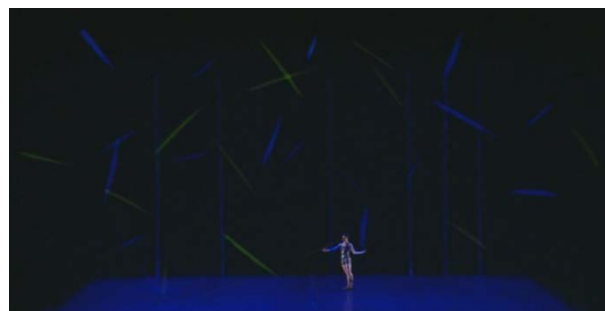
~ *Apparition* à 43'12 retour en fond de scène des mats blancs

~ *Ré-apparition* à 43'17 des mats bleus

Les figures bâtons seules : Durée : 3'51''

~ *Apparitions* en fond de scène, en premier à 41'20, un, puis beaucoup, traces bleus jaunes (divers jaunes) descendant des cintres comme des feuilles qui tombent.

~ *Disparition* totale des figures bâtons à 45'23



Les mats bleus fond de scène

Plateau totalement bleu au sol.

DANSE ET NOUVELLES TECHNOLOGIES

Programme de l'enseignement artistique danse de spécialité

CERCLE D'ÉTUDE ART DANSE ACADÉMIE DE MONTPELLIER

BIPED_ÉTUDE DE L'OEUVRE

SCÉNOGRAPHIE : DESCRIPTIF du DÉCOR VIRTUEL



Fondu progressif lumières



Noir plateau

47'07

FIN

BIPED_ÉTUDE DE L'OEUVRE

SCÉNOGRAPHIE : LES LUMIERES, AARON COOP



Proposition F. Carrascosa*

LE CONCEPTEUR LUMIERE: Aaron COPP, un Lighting designer:

Il se présente lui-même comme un designer freelance installé à New York depuis longtemps.

Formation : MFA de la Yale School of Drama et un BA de SUNY-Binghamton.

Il travaille plus particulièrement pour les arts de la scène, dans les trois grands domaines que sont la danse, le théâtre, le concert, ainsi que pour des festivals.

Avec Merce Cunningham il a collaboré sur plusieurs pièces :

« J'ai eu une longue association avec Merce Cunningham, la conception des pièces telles que *Ground Level Overlay*, de *Windows*, et *Biped* dont l'éclairage a également remporté un Bessie ».



En savoir plus: le site de l'artiste <https://www.aaroncopp.com/>

Portfolio: voir des photos <https://www.aaroncopp.com/portfolio/>

À propos de BIPED et de la conception de l'éclairage

Une conception de l'éclairage et un dispositif de lumières complexe, dans lequel jouent et interfèrent aussi bien les costumes que le canevas géant, ou que les projections holographiques géantes.

On observe les éléments suivants qui concourent et participent aux jeux de lumière :

Des canevas de gaze transparente sur lesquels et à travers lesquels la lumière est projetée.

Une texture particulière du tissu des costumes, brillants dans l'objectif de réfléchir la lumière.

Un échiquier de lumières: le sol est divisé en carrés. Pour certains auteurs, c'est un rappel des cases du yi-king : les carrés au sol sont matérialisés par la lumière.

Les changements de lumières se font par successions, de manière progressive ou discontinue sur le plateau entier ou par carré. Parfois seulement un ou plusieurs carrés sont matérialisés. Ces carrés apparaissent ou disparaissent, ils semblent glisser d'un bord à l'autre de la scène dans un continuum temporel plutôt lent mais avec parfois de brusques changements. Dans les intervalles le plateau est soit complètement blanc soit complètement bleu.

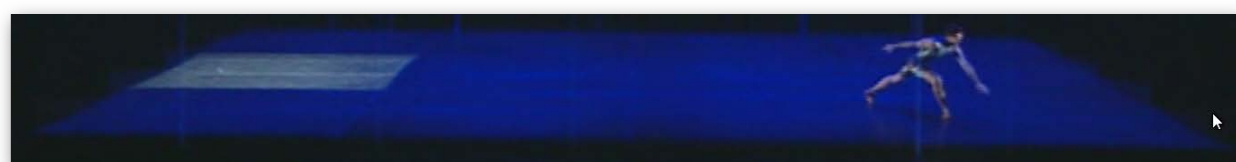
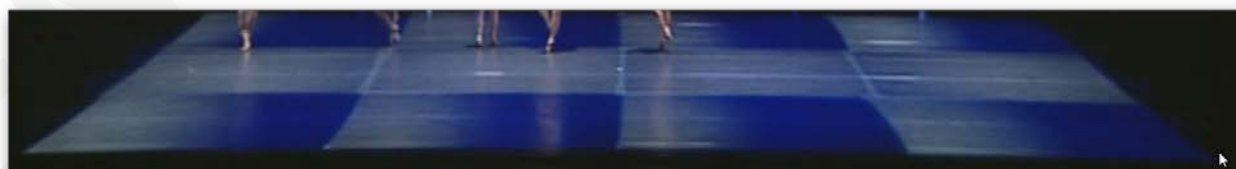
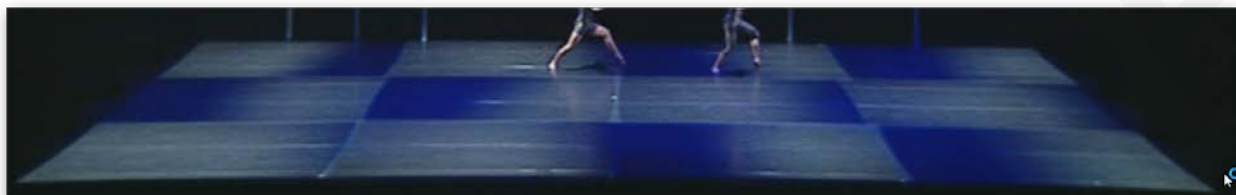
Huesca dans « *art et modernité* » note aussi la création d'un sol numérique.

BIPED_ÉTUDE DE L'OEUVRE

SCÉNOGRAPHIE : LES LUMIERES, AARON COOP



Un échiquier géant sur la scène : une matérialisation des carrés de l'échiquier réalisée par la lumière et les projections de lumière.



BIPED_ÉTUDE DE L'OEUVRE

SCÉNOGRAPHIE : LES LUMIERES, AARON COOP



Collecte d'informations dans un corpus de citations, thématique et organisé:

L'échiquier de lumières : *retravaillé à partir de la traduction automatique Google*

« Aaron Copp a conçu l'éclairage, divisant le plancher de la scène en carrés éclairés dans ce qui ressemble à une séquence aléatoire, ainsi que les cabines de rideaux à l'arrière de la scène, qui permettent aux danseurs d'apparaître et de disparaître.¹ »

« Les carrés de plancher changeants, de l'éclairage de M. Copp forment un échiquier à taille humaine. Les entrées, les sorties et les demi-ombres [...] périphériques font des effets étonnants². »

Le frontcloth : *retravaillé à partir de la traduction automatique Google*

« Et voici le deuxième niveau de la transfiguration. La scène est imperceptiblement voilée par un *frontcloth* quasi-transparent, sur lequel des lignes de lumière bleue, initialement se déplacent comme des rayons, à partir d'un dispositif de balayage, et plus tard, sur lequel des images de capture de mouvements de danseurs sont projetées³. »

« Dans la performance, l'imagerie est projetée sur un grand canevas transparent couvrant la face d'une grande avant-scène, donnant l'illusion qu'il flotte devant, avec les danseurs vivants derrière lui.⁴ »

« Travaillant avec le concepteur d'éclairage de Cunningham, Aaron Copp, nous avons décidé d'utiliser un énorme canevas transparent pour couvrir la phase de proscenium entier. Nos projections rempliraient la toile, derrière laquelle les danseurs se comporteraient⁵. »

La texture et la matière des costumes : *retravaillé à partir de la traduction automatique Google*

« Costumière, Suzanne Gallo a créé des costumes merveilleux, avec un éclat métallique irisé de sorte que les danseurs ne seraient pas perdus dans ce grand spectacle. Au lieu de cela, ils brillent dans la lumière à la fois de la scène et de nos projections.⁶ »

L'objectif, une structuration de l'espace dansé, une magie des interrelations virtuel/réel :

retravaillé à partir de la traduction automatique Google

« La lumière et la vidéo sont utilisés ici pour façonner et sculpter l'espace, car derrière la gaze, les danseurs traversent, il y a quelque chose de délicat et d'enchantement à propos de l'interaction entre les corps réels et virtuels, et la façon dont les danseurs apparaissent et disparaissent dans la ludique conception de l'éclairage des carrés de fuite **de Aaron Copp**.

Suzanne Gallo : les costumes de style des années 1990 forment une pièce avec l'éclairage et

¹ http://www.mercecunningham.org/index.cfm/choreography/dancedetail/params/work_ID/165/

² https://www.nytimes.com/2015/03/28/arts/dance/review-martha-graham-and-merce-cunningham-works-at-juilliard-dance.html?_r=0

³ <http://sanjoyroy.net/2000/10/merce-cunningham-biped-where-flesh-meets-form/>

⁴ <http://openendedgroup.com/artworks/biped.html>

⁵ http://openendedgroup.com/artworks/biped_essay.html

⁶ http://openendedgroup.com/artworks/biped_essay.html

BIPED_ÉTUDE DE L'OEUVRE

SCÉNOGRAPHIE :LES LUMIERES, AARON COOP



l'animation, la lumière rebondit sur le tissu métallique dans le mouvement en direct [..]⁷».

« BIPÈDE a été filmé dans la performance en France sous la direction de Charles Atlas en 1999⁸. »

En savoir plus, approfondir :

Consulter Boucher Marc « *Les effets synesthésiques de la danse dans les scénographies multimédias* » Archee

<http://archee.qc.ca/ar.php?page=article§ion=texte6¬e=ok&no=338&surligne=oui&mot=&PHPSESSID=44f9acac49b3316b17e12ffb890a4c94>

⁷ <http://londondance.com/articles/reviews/programme-3-rainforest-biped-at-barbican-the-4028/>

⁸ <http://www.dance-tech.net/video/merce-cunningham-biped-1999>

BIPED_ÉTUDE DE L'ŒUVRE

SCÉNOGRAPHIE : LES COSTUMES, SUSANNE GALLO



Proposition F. Carrascosa*

LE CONCEPTEUR COSTUMES: Suzanne GALLO : 1946 (?) - 2000

Suzanne Gallo, artiste designer née à Brooklyn, est diplômée de l'Université d'état de New York, où elle a obtenu un Baccalauréat en « théâtre et textiles »¹.

Elle a rejoint la compagnie de Cunningham tout d'abord comme « surveillant de garde-robe », puis comme conceptrice de costumes. Elle a créé les costumes de plusieurs chorégraphies de Merce Cunningham (*BIPED*, *Pond Way*, *Rain Forest*, *Point in Space*..).

Son travail est jugé et reconnu comme étant « inspiré² » et respectueux de la danse, du corps et du mouvement, les mettant en valeur, soulignant le relief, sans jamais empiéter sur la chorégraphie, toujours au service du sens. Ces costumes sont particulièrement « beaux », lumineux..

Elle a aussi élaboré et conçu les costumes d'autres chorégraphes, parmi lesquels Lucinda Childs.

Suzanne Gallo : Archives du spectacle http://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Personne=8399

Fiche BNF : liste des chorégraphies pour lesquelles elle a conçu les costumes

<http://catalogue.bnf.fr/rechercher.do?index=AUT3&numNotice=14680364>

À propos du BIPED et des costumes, une collecte d'informations: un corpus de citations

« Sur la musique de Gavin Bryars, dans des costumes de Suzanne Gallo – des justaucorps seconde peau subtilement miroitants -, *Biped*, tout en énergie pétillante, auréolait le geste sobre de Cunningham d'une sorte d'enchantement. » Source INA [ici](#)

« Costumière Suzanne Gallo a créé des costumes merveilleux avec un éclat métallique irisé de sorte que les danseurs ne seraient pas perdus dans ce grand spectacle. Au lieu de cela, ils brillent dans la lumière à la fois de la scène et de nos projections » Source OpenEndedGroup [ici](#)

« Les costumes de Suzanne Gallo utilisent un tissu métallique qui réfléchit la lumière. À un moment donné dans la danse, les hommes, vêtus de tenues de pyjama comme dans un tissu transparent, porter sur les sommets dans le même tissu pour les femmes ». Source Merce Cunningham.org [ici](#)

¹ Source New York Times [ici](#)

² . Robert Greskovic, Wall Street Journal

BIPED_ÉTUDE DE L'ŒUVRE

SCÉNOGRAPHIE : LES COSTUMES, SUSANNE GALLO



Description :

Roger Copeland³ utilise le terme « jumpsuits » littéralement combinaison, et parle d'éclat métallique irisé reflétant la lumière des projecteurs. Cette irisation ressemble à celle de l'émail.

Ces combinaisons (ou body/justaucorps) moulantes constituées de tissu élastique brillant (en élasthanne/spandex), de texture irisée, sont d'inégales longueurs (soit bodysshort, ou body bermuda au genou ou au mollet), tous de formes légèrement différentes et comportent pour le haut une bride d'épaisseur et de forme variée sur une épaule ou sur les deux épaules.



Ces Bodys sont recouverts dans la partie finale de *BIPED* de kimono transparents légers et vaporeux.

À 35'28 les hommes entrent et amènent les vestes pour les femmes.

Pour les hommes, une veste kimono grise pour le haut et un pantalon ample gris, pour les femmes seulement la veste.

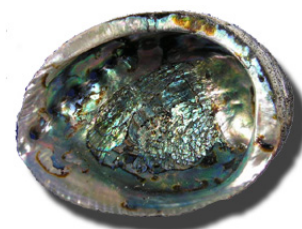
Cunningham avait semble-t-il, demandé à Gallo «quelque chose de différent», et c'était la solution qu'elle avait apportée.



Voir des photos et images des costumes [ici](#) .

Source **Walker Art Center** [ici](#) . Le Walker art center abrite une collection autour de Cunningham, dont les costumes.

Pour la reprise de *BIPED* par la Julliardschool, au sujet des costumes la ressemblance avec les coquilles d'ormeaux ou abalone⁴ dont l'intérieur est irisé, est clairement évoquée dans le site de la Julliardschool.



Dernière consultation des liens le 07 07 2017.

³ Roger Copeland *Merce Cunningham: The Modernizing of Modern Dance* Psychology Press, 2004

⁴ Coquillage en voie de disparition aux USA



Collectif 2016-2017, F. Carrascosa

SCRIPT TEMPOREL

UN DESCRIPTIF MINUTÉ DES ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS DE L'OEUVRE...



LA DANSE

LA MUSIQUE

LES DÉCORS

LES LUMIERES

LES COSTUMES



Proposition d'un script temporel : projet initial réalisé par le collectif (Juillet 2016)

Finalisation 2017 F. Carrascosa*

Construction d'un script temporel, à partir de l'analyse descriptive chorégraphique issue de l'observation de la vidéo du BIPED.

Source et Référence : Film Charles Atlas mk2.

Ce script se veut seulement informatif, afin de dresser un portrait de l'œuvre à travers le déroulé temporel de ses éléments constitutifs.

Le film comporte au plan cinéma, des plans rapprochés, des plans médiums et des plans lointains. Le relevé descriptif des éléments est donc forcément partiel et/ou incomplet, il ne se veut donc pas exhaustif mais seulement indicatif.

Il se peut aussi que l'on observe d'infimes variations temporelles, en fonction du DVD et/ou de l'ordinateur utilisés.

À partir des indices donnés par le script temporel, il est possible de relever des éléments de réflexion sur l'œuvre elle-même, qui sont à croiser avec tous les autres indices amenés par les ressources informatives, les entretiens et interviews, les textes et contributions proposés.

Les éléments observés sur le plateau, sont décrits à partir de la posture de l'observateur, dans les fauteuils, face au plateau scénographique, face à l'écran vidéo.



Découpage temporel initial, juillet 2016, par le collectif du cercle d'étude.

Finalisation par F. Carrascosa*

Construction d'un script : une analyse descriptive chorégraphique à partir de la vidéo Film Charles Atlas mk2.

Ce film comporte au plan cinéma, des plans rapprochés des plans médiums et des plans lointains.

Les éléments observés sur le plateau, sont décrits à partir de la posture de l'observateur, dans les fauteuils, face au plateau scénographique.

Terminologie utilisée dans le descriptif : Jardin à G, Cour à D, H pour danseur réel Homme, F pour danseur réel Femme ; fd pour fond de scène, ss pour sans, gnx pour genoux, G pour gauche, D pour droite.

Script temporel des différents paramètres de l'œuvre chorégraphique

Timing musique	Timing Danse	Entrée et Sortie Danseurs Réels Formation / Durée	Costumes	Virtuel	Lumières
0'8 Départ son 	0'8 à 0'30	Lever rideau progressif 0'8 à 0'15 Plateau vide		Mats bleus fond de scène à 9''	Sol bleu Lumière bleue
				22 '' 6 mats blancs Fond de scène	22'' Lumière blanche
	0'24 : -----	Solo 1 H 1 entrée à Jardin(G) Solo	Bodyshort sans manches 1 bride		0'22 Plateau clair
	1'17 : -----	Entrée du solo 2- F 1 Jardin(G) Solo	Body bermuda sans manches		1'16 5 carrés bleus sol
	1'22 : -----	Sortie H 1 fond de scène			
	1'48 : -----	Entrée solo 3- H 2 à Jardin (G) Solo		10 mats	9 carrés bleus puis 1 seul blanc puis sol bleu entier
	1'56 : -----	Sortie F1 fond de scène			
	2'51 : -----	Entrée Solo 4 -F 2 à Cour (D) Solo	Bodyshort 2 brides cou	3'35 à 3'48 Apparitions des deux 1er biped silhouettes, 1 dvt, 1 fond	
	3' 53 : ----- 3'56 : -----	Entrée F 3 à Jardin (G) Sortie fd scène F 2	Bodyshort 1 bride large dos	3'53 à 5'03 Figures batons	Total bleu
		Reste au plateau 1 F Solo		Batons Batons Batons Batons	4'34 éclairage cut sol clair entier
	4'41 : -----	Sortie fd scène F 3			
	4'41 à 4'42	Plateau vide			



SUITE 1..

Timing musique	Timing Danse	Entrées et Sorties Danseurs Réels Formation / Durée	Costumes	Virtuel	Lumières
		Plateau vide		Figures Bâtons Bâtons	éclairage sol clair entier
	4'42 -----	Entrée Quintet, Fond de scène			
		3 F (dt F3) → Quintet 1 2H	4 body short 1 body bermuda	5'03 Rien	5'12 8 carrés bleus 12 carrés bleus 5'16 Lumière bleue totale
	5'41 -----	Quintet devient 2 Duos 1 Solo → Quintet 2	2 brides/1bride E G/ 2 ss manches/ 1bride E D	5'37 Foret de Mats bleus avant scène	5'41 à 5'43 Carrés blanc à J progressif total clair 5'46 Puis total bleu
	6'05 : -----	Début des sorties, à Jardin (G) Solo		Mats bleus	Total bleu
	6'14 : -----	2 sorties à Cour (D) un Duo			
	6'15 à 6'25	Reste sur plateau : solo → Solo	Bodyshort 2 brides		
	6'26 -----	Entrée F à Jardin (G) Solo → Duo → Duo	Bodybermuda gnX		
	6'35 : -----	Entrée H à Cour (D) Duo → en Trio → Trio 2 F et 1 H	Bodybermuda gnX	2 mats épais dvt	
	6'49 : -----	Sortie F à Jardin (G), sortie H à cour D ?	Bodyshort bride G	Mats bleus fins	
	6'52 : ----- plan serré	Entrée F à Jardin (G) puis H à Cour (D) puis F à Jardin (G) Trio non visible		Mats bleus	
	7'09: ----- Plan large	Bref quatuor (3 +1) → Quatuor		Mats bleus 7'11	Total bleu
	7'10 : -----	Sortie F à Jardin (G)		Disparition mats avt, de ht en bas	Total bleu
	7'19 : -----	Reste au plateau : Trio Sortie à Cour (D), Reste au plateau : Duo f			
	7'24: -----	Sortie à cour F Reste au plateau			
	7'25 : -----	Solo F en fd scène	Bodyshort 2 brides	7'25 à 8 ' Mats horizontaux défilants	
7'49 à 7'58 SILENCE	Plan serré				
SILENCE	7'42 : -----	Entrée à Cour (D) 2 F Trio F : 7'42 à 7'55 → Trio	Bodyshort brideG		
	7'55 à 8' :-----	Sortie du Trio, successives à Jardin (G)			



SUITE 2

Timing musique	Timing Danse	Entrée et Sortie Danseurs Réels Formation / Durée	Costumes	Virtuel	Lumières
7'58 Reprise son	8' ----- Plan large puis Plan serré	Entrée fd scène Solo F 1 → Solo	Body bermuda 1 bride G	Lignes horizontales épaisses	Plateau bleu Plateau bleu
	8' 53 ----- Plan large puis Plan serré	Entrée simultanée 2 D à Jardin F et Cour F → Trio	2 body bermuda 1 à 2 brides		
	10'15 ----- Plan large 10'21 Plan large 10'46	Entrée successives : 6 danseurs 4 à Jardin (G) 2 à cour (D) → Sextet 3 duos En meme temps Sorties du trio 2 à cour (D) 1 à Jardin (G)	6 Bodysshorts	9'20 Mats blancs fond de scène	9'16 Clair tous les carrés
				11'10 à 11'30 Silhouettes géantes	10'25 Total bleu progressif de C à J
	11'20 ----- Plan large Plan serré	Sorties simultanées de 2 Duos 1 Duo à Cour avt 1 Duo à Jardin fd Reste au plateau : Duo plateau H + F avt scène → Duo Recul progressif fd de scène	2 Bodysshorts		11'49 carrés blancs progressifs 12'01 cut Total blanc Plan large
				12'02 6 Mats blancs	
	13'17 ----- Plan large	Duo en fd de scène sortie très progressive Entrées simultanées de 8 D à Cour et Jardin 3 à Jardin (G) → Groupe 5 à Cour (D) 8 danseurs	Bodys de toutes sortes, shorts et bermudas	13'14 Mats bulles Apparaissent par intermittence	13.13 progressif carrés bleus 14'48 blanc
	14'22 à 14'26- Plan large	Sorties successives 6 danseurs 2 à Cour et 4 à Jardin			
	14'26 : ----- 18'02 : -----	Reste au plateau : 2 danseurs Duo 14'26 à 18'08 → 1 Duo Entrée 8 danseurs par fond de scène par 3 entrées au fond Duo 1 Duo 2 → 4 Duos Duo 3 Duo 4	Body bermuda et body short 1 bride épaule 3 body shorts 5 body bermudas	15'25 à 16'25 Silhouettes à points	15'22 plateau bleu d'un coup
	18'08 à 18'09-	Sortie du Duo précédent à Cour (D) avant-scène 1 par 1		6 mats blancs	16'21 successif par carrés blancs De cour à jardin et de jardin à cour
	19'10 à 19'29-	Sorties successives en 19'' des 4 Duos 1 Duo à jardin (G) 3 Duos à cour (G)		17'42 à 17'46 Silhouettes fantomes 6 mats blancs fd de scène	Plateau clair Plateau clair



SUITE: 3

Timing musique	Timing Danse	Entrée et Sortie Danseurs Réels Formation / Durée	Costumes	Virtuel	Lumières
21' 15.. SILENCE 21' 23 21'23 Reprise du son	19'19 ----- 19'30 : -----	Entrées 3 danseurs à Cour et Jardin, pendant la sortie du dernier Duo précédent à 19'30 2 à Jardin 1 à Cour, 2 F + 1 H Trio → Trio Durée : 19'19 à 20'26 (?)	..3 Bodyshorts	19'51 à Silhouettes Batons couleurs	19'40 Plateau bleu carrés bleus successifs
	20'23 ----- 20'26 (?)----- 20'37 ----- plan large	Entrée danseurs fond de scène Duo (porté) → Durée Sortie non visible du Trio Duo porté → Duo sol	..	20'37 à 21'34 Mats couleurs + Silhouettes squelettes	20'42 1 Carré blanc à Cour Carré blanc se déplaçant vers Jardin
	21'18 – Plan large Plan serré	Reste au plateau: Duo au sol, seul Plan corps Durée : 20'23 à 23'16		22'15 à 23'15 ligne bulles horizontale	Inverse Contraire
	23'02 ----- Plan large	Sortie progressive duo vers Jardin Sortie à 23'16 (porté) → 1 Duo	..1Bodyshort	23'24 à 25'22 Mats bleus Circulant de Cà J et J à C Jaune	
	23'02 : -----	Entrée danseur H à 23'02 à Cour (D) → 1 Solo	..2 Body shorts 1 Body bermuda		
	23'26 : ----- plan large Puis plan serré Plan large Plan serré 24'43 : ----- plan large	Entrée 3 danseurs F à Cour (D) → Solo+ Quatuor= 3 F+1 H Trio Quatuor Entrées multiples : 3 danseurs à Cour (D) 2 danseurs à Jardin Reste au plateau : un sextet (avec 1 danseur H du trio) → Sextet Durée Sorties 2 danseurs du Trio à Jardin 1 danseur à Cour	...		
	25'14 : ----- plan large	Entrée 5 danseurs F Fond de scène Sortie 2 Trios à Jardin et à Cour, avec portés	..2 Bodyshorts ..3 Bodybermuda	25'22 6 Mats blancs	À 25'22 par damier Plateau blanc
	25'16: -----	Reste au plateau : 1 Quintet → Quintet Durée : 25'16 à 27' 34 durée 2'20		27' 14 Silhouettes à points blancs	27'13 Changement plateau du blanc au bleu



SUITE : 4

Timing musique	Timing Danse	Entrée et Sortie Danseurs Réels Formation / Durée	Costumes	Virtuel	Lumières
	27'35 Plan serré			Silhouettes araignées	Plateau au bleu
	Plan large 27'36 : -----	Entrées multiples : 5 à Jardin- Fond de scène- à Cour	... 5 Bodys de différentes longueurs	27'39 disparition	27'41 Passage au blanc progressif de J à C
	Plan serré	10 danseurs au total installés sur scène En 5 Duo → Groupe 10 danseurs 5 duos		27'45 6 Mats blancs	27'56 Passage progressif de C à J au bleu
	Plan serré 29'11 : -----	Durée: 27'36 à 29'11		27'58 à 28'45 silhouettes fumée traces	28'49 Passage rapide au blanc
	Plan large 29'16 : -----	Sorties non visibles, supposées (courses)		6 Mats blancs	29'13 passage rapide au bleu
	30'16 : -----	Reste au plateau : 2 danseurs → 1 Duo H + F		29'16 Mats bulles verticaux	30'03 Passage progressif au blanc de C et J vers centre
	30'48 :	Entrée fond de scène 3 danseurs statiques		6 Mats blancs	30'33 du blanc au bleu de C et J vers centre
	30'46 Reprise du son	Déplacements 3 danseurs fond de scène Sortie Duo, 1 par C, 1 par J Reste au plateau : 1 Trio → Trio		30'37 à 31'22 Silhouettes + batons couleurs	31'22 Passage au blanc
	31'36 plan large 32'38 : -----	Entrée 2 danseurs, 1 à C, 1 à J, + Trio → Quintet Durée		6 Mats blancs	32'42 passage brutal à bleu par croisé
	33'17	2 duos portés + 1 Solo. Passage de Duo à Trio et inverse		32'42 à 33'23 Mats + Silhouettes squelettes	33'23 passage à blanc
	plan serré 33'52 : -----	Sorties non visibles 2 Duos	1 body short court 1 body short long	33'39 à 34'06 Silhouettes plans inclinés	33'49 total Bleu
	Plan large 33'55 : -----	Reste au plateau : 1 danseur F → 1 Solo		Mats bleus	34'07 Passage au blanc par carrés successifs
	plan large 33'58 : -----	Entrée danseur fond de scène → 1 Duo			
	plan large 34'10 : -----	Entrée danseur à J → Trio			
	Plan serré	Entrée invisible danseur			
	Plan large 34'26 : -----	Présents au plateau : 4 danseurs → Quatuor		Mats Blancs	



SUITE : 5

Timing musique	Timing Danse	Entrée et Sortie Danseurs Réels Formation / Durée	Costumes	Virtuel	Lumières
	34'27 : ----- 34'33 : ----- 35'35 : ----- Plan serré	Entrée Danseur à J Entrée Danseur à C Sextet : 35'35 à 35'	Quintet Sextet	..body short court + body short long	Mats Bleus Jeu de carrés Passage au Bleu. Carré Blanc central
	35'24 plan large 35'28 : ----- Alternance : plan large et serré	Entrées multiples 6 danseurs H → 4 à C 2 à J 6 Duos H+F Durée:35'28 à 37'55	Groupe 12 danseurs	H Avec Kimonos, + donnent des vestes Kimonos aux 6 autres danseurs F	35'25 Mats couleurs et épaisseur variables Vert/Jaune/Bleu Bleu Carrés blancs
	37'55 à 38'04---	Disparition progressive Duos			Carré central blanc G
	38'05: ----- 38'50 : -----	Reste au plateau : Solo Durée à 38'50 Entrée D fd de scène :	1 Solo 1 Duo	Conservation des Kimonos	38'08 silhouettes fantômes Carrés blancs
	39'06 : ----- 39'20 : -----	Entrée D fd de scène : Sortie à J : 1 D	Trio		Mats Blancs Total Blanc
	39'26 SILENCE 39'29	Reste au plateau : 1 Duo Entrée D à J	1 Duo		
	39'30 : ----- 39'36 : ----- 39'38 : ----- 39'45 : ----- Plan serré	Sortie D à C: Duo Entrée D à J : Trio Entrée D à J : Quatuor	Trio Quatuor		
	40'16 : ----- Plan serré ----- 40'38 : ----- 41'06 : ----- 41'07 : -----	Entrée D fd de scène : Sortie invisible 2 D Donc Trio Entrée à C Entrée à J et fd de scène Sextet 3 duos	Quintet Trio Sextet		40'44 Traces silhouettes fantomes 41'34 traces Batons
	Plan serré -----	Sortie invisible 2 Duos		Arret Kimonos	40'44 Carrés Bleu total 40'45 Carrés blanc central 41'07 Bleu total
	42'05 : ----- 42'14 : -----	Entrée Solo F fd de scène Sortie Duo porté Fd scène	1 Solo	.. 1 body short .. 1 body bermuda ..2 body shorts	Figures Batons couleurs Bleu 42'37 à 42'38 Passage furtif blanc
	43'05 : ----- 43'06 : -----	Entrée 3 H : 2 à C, 1 à J grands portés : 3H + 1F Sortie par J : 3 H Reste au plateau : Solo F à 43'59	Quatuor		Figures Batons Carrés blanc successifs 43'22 total bleu
44'38 SILENCE 44'55	43'59 : ----- 44'17 : -----	Entrées multiples : 1 D puis 2D Sortie 4 D à J	Quatuor	.. Bodys de différentes longueurs	Figures Bâtons Bleu + carré blanc



SUITE 6:

Timing musique	Timing Danse	Entrée et Sortie Danseurs Réels Formation / Durée	Costumes	Virtuel	Lumières
44'55 Reprise son	44'18 à 44'24: - ----- Plan serré/plan	Entrées multiples 1 à C, 1 à J, 1 fd scène, 1 à C, 1 à J quintet Quintet	Bodys de différentes longueurs et formes	Figures batons couleurs	Total bleu
	45'15	Entrées multiples et sortie multiples successives. 12 Sorties successives	Bodys de différentes longueurs et formes 	Figures Batons Couleurs	Total bleu
	46'34 : -----	Entrée du 14eme D Plateau 14 danseurs Groupe 14 danseurs		A 45'22 Disparition Figures batons Mats bleus seulement	
	47'01 SILENCE	Fondu progressif du mouvement des danseurs			
	47'08	FIN			FONDU NOIR

**UNE ŒUVRE AU BACCALAURÉAT SÉRIE L ART-DANSE
PROGRAMME¹ LIMITATIF D'ŒUVRES**



¹ BO Œuvres et thèmes de référence pour les épreuves de l'enseignement artistique
http://www.education.gouv.fr/pid285/bulletin_officiel.html?cid_bo=97025

**UNE ŒUVRE AU BACCALAURÉAT SÉRIE L ART-DANSE
PROGRAMME¹ LIMITATIF D'ŒUVRES**



¹ BO Œuvres et thèmes de référence pour les épreuves de l'enseignement artistique
http://www.education.gouv.fr/pid285/bulletin_officiel.html?cid_bo=97025



Proposition F. Carrascosa L. Chopinet M. Denrée A. Géa B. Prunaret

ÉTUDE D'UNE SÉQUENCE¹



« Nature du document ».

« Caractéristiques de l'œuvre formelle ».

« Caractéristiques dramaturgiques ».

« Rapport à la musique ou à l'univers sonore ».

« Structure chorégraphique et principes de composition mis en œuvre ».

« Caractéristiques des matériaux dansés ».

« Synthèse ».

¹EDUSCOL http://cache.media.eduscol.education.fr/file/Ressources_d_accompagnement/77/1/Sujets_0_B1-2_Danse_AC_680771.pdf

BIPED_ ÉTUDE DE SÉQUENCE

ÉTUDE D'UNE SÉQUENCE CHORÉGRAPHIQUE

Proposition F. Carrascosa, L. Chopinet, M. Denrée, A. Géa, B. Prunaret*



INTRODUCTION

Une analyse d'une séquence chorégraphique issue de l'œuvre étudiée.

L'œuvre : *BIPED* Merce Cunningham 1999

Chorégraphie, **Merce Cunningham**

Musique, **Gavin Bryars**, *BIPED*

Décors, **Shelley Eshkar**, **Paul Kaiser**

Costumes, **Suzanne Gallo**

Lumière, **Aaron Copp**

Avec 14 danseurs

Création au Cal Performances' Zellerbach Hall,

University of California, Berkeley, California, le

23 avril 1999.

Séquence étudiée :

Durée de la séquence : 39.08 à 44.26 durée 5'18''

L'étude de cette séquence est conduite à partir de la vidéo mise en ligne sur le site de Merce Cunningham, « *dancecapsules* ¹ ».

Cette étude s'appuie d'autre part, sur la grille d'analyse chorégraphique² proposée pour les sujets 0 pour le baccalauréat TMD (option instrument ou danse) dans EDUSCOL³ : Baccalauréat technologique série Techniques de la Musique et de la Danse.

Pilotage de l'étude de la séquence : B. Prunaret

1-Nature du document. M. Denrée

2-Characteristiques de l'œuvre formelle. F. Carrascosa

3-Characteristiques dramaturgiques. F. Carrascosa et M. Denrée

4-Raport à la musique ou à l'univers sonore. B. Prunaret

5-Identifier la structure chorégraphique et les principes de composition mis en œuvre.

L. Chopinet

6-Characteriser les matériaux dansés. A. Géa

7-Synthèse. B. Prunaret

¹ <http://dancecapsules.mercecunningham.org/player.cfm?capid=46049&assetid=12579&storeitemid=19917&assetnamenoop=2005+Atlas+Video+>

² http://cache.media.eduscol.education.fr/file/Ressources_d_accompagnement/77/1/Sujets_0_B1-2_Danse_AC_680771.pdf

³ <http://eduscol.education.fr/cid59924/serie-tmd.html>

BIPED_ ÉTUDE DE SÉQUENCE

ÉTUDE D'UNE SÉQUENCE CHORÉGRAPHIQUE



Questionnement	Biped, : disponible sur le site mercecunningham.org NB: attention l'adresse ou le lien peuvent changer http://dancecapsules.mercecunningham.org/player.cfm?capid=46049&assetid=12579&storeitemid=19917&assetnamenoop=2005+Atlas+Video+ Dernière consultation et lien vérifié le 12 12 2017 39.08 à 44.26
1. Nature du document vidéographique <i>Images de répétition / captation en spectacle / captation hors spectacle / séquence dansée d'un film.</i> <i>Prise de vue unique / prises multiples c'est- à-dire découpage et donc montage. Caméra fixe / mobile (plans multiples / travellings / zooms / caméra portée). effets (ralenti / incrustation / stroboscopie / images simultanées / etc.).</i>	NB : Film de Charles Atlas. C'est un extrait de la pièce, réalisé dans un espace scénique sans présence de public (alternance de plan large sur la scène et zooms sur les danseurs). Il s'agirait d'une captation spécialement conçue pour l'écran (dvd ou site) comme en témoignant les multiples prises de vue : alternance plan large fixe puis plan serré sur un danseur avec entrée d'autres danseurs dans le champ, quelques travelings (un pour suivre une danseuse de cour à jardin, un sur le quatuor, puis un lent sur une danseuse et un en plan serré sur chaque danseur de jardin à cour) ; les séquences de prises de vue sont parfois très courtes (1- 2 sec.). la plus longue étant le plan large fixe de fin : 1 min. ces changements sont directs (1 seul plan qui s'élargit). Les plans larges sur scène entière mettent en valeur des éléments scénographiques marquants : changements de lumières au sol (bleu /blanc) ou les hologrammes ou une structure particulière (3 duos ou tous les danseurs)
2. Caractéristiques formelles de l'œuvre chorégraphique <i>Structure de la distribution.</i> <i>Éléments scénographiques (costumes, dé- cors, accessoires).</i>	NB : la pièce comporte 14 danseurs (8 femmes/6 hommes) Dans l'extrait on peut voir au moins 8 danseurs de façon certaine. Les danseurs sont d'apparence androgyne, il est à priori difficile de les identifier visuellement. 5 danseurs au début (femmes) puis 3 hommes dans le sextet et le quatuor porté. Le plateau est vide, complètement nu. Les costumes consistent en un body (plus ou moins long) scintillant, dans une gamme de bleus, recouvert d'une veste Kimono, légère et semi transparente, plutôt gris clair. Les hauts des bodys sont différents, les bretelles et les dos présentent des découpes particulières. Les danseurs hommes portent un pantalon de la même matière que la veste.

BIPED_ ÉTUDE DE SÉQUENCE

ÉTUDE D'UNE SÉQUENCE CHORÉGRAPHIQUE



Parti pris d'éclairages et environnement visuel (images projetées, traitement numérique, etc.).

On note un changement de costumes par enlèvement des kimonos, hors scène, lors de l'entrée du solo femme, à 41.44

NB : créatrice des costumes, Susanne Gallo

La conception, de la lumière et de l'éclairage, semble extrêmement sophistiquée.

NB : concepteur lumières, Aaron Coop

Cela commence par un éclairage d'un blanc plutôt froid et cru, puis on observe un changement de couleur de plateau par séquences, par carrés, vers un bleu royal assez profond, la lumière entoure et se reflète sur les danseurs de façon différente.

Le plateau change de couleur à nouveau par éclairage successif par carré. Uniquement la partie centrale et médiane de cour à jardin qui devient blanche quelques instants, pour redevenir bleue par le même principe de succession.

Dans cet extrait, on remarque les changements de couleur plateau, toujours par éclairage de carrés, toujours en succession : par exemple à 42.53 ligne blanche fond de scène 4 carrés blancs, disparition puis apparition 4 carrés au central de la scène

La matière des bodys, scintille et renvoie la lumière particulièrement dans certaines séquences bleues.

Cette pièce présente de manière singulière, des projections d'images, virtuelles, grand format, dont on peut présupposer qu'elles ont subi un traitement numérique.

NB : création Kaiser/Eshkar

On distingue des lignes verticales, plutôt blanches en fond de plateau, sur toute la hauteur, visibles tout au long de l'extrait.

Apparition soudaine, d'hologrammes extrêmement grands (toute la hauteur de la scène), de couleur jaune, rouge, évanescents comme des traces de fumée, se concrétisant sous des formes humaines (anthropomorphiques), squelettiques, qui se déplacent dans l'espace de la scène et disparaissent rapidement. Cette séquence courte dure 14".

Des hologrammes différents apparaissent à nouveau à 41. 09 mais cette fois ci, ce sont des formes/figures bâtons abstraites, à différents niveaux de hauteur et de largeur de scène qui perdurent jusqu'à la fin de l'extrait étudié.

Il ne semble pas y avoir de relation de concordance ou de concomitance, entre les danseurs réels, les projections numériques, les éclairages.

On peut présupposer que les différentes créations sont indépendantes les unes des autres, comme dans toutes les pièces de Merce Cunningham.

BIPED_ ÉTUDE DE SÉQUENCE

ÉTUDE D'UNE SÉQUENCE CHORÉGRAPHIQUE



3. Caractéristiques dramaturgiques

*Abstraction / narration.
Thème(s), intention(s),
référence(s), mo- bile(s)*

*Musique enregistré / musique vivante. Le cas échéant :
prise de parole par les danseurs
(dialogues, adresses au public,
textes dits, chantés, etc.)*

*Manipulation d'objets, de
matériaux. Changement de
costumes à vue.*

*Prises de vue, de son en direct,
capteurs générant une
interaction avec l'environnement
sonore ou visuel.*

C'est une chorégraphie que l'on peut qualifier d'abstraite, comme toujours chez Cunningham et comme les éléments d'observation relevés le confirme.

C'est une danse, donnée à voir, sur plateau nu.
Il n'y a pas d'objets scénographiques ou de décors à proprement parler.
On se trouve dans un décor de lumière animé de manière, semble-t-il aléatoire, car les carrés et les bandes blanches de lumières projetées au sol ne correspondent pas à des mouvements particuliers ou à des entrée/sorties identifiées.

On n'observe ni narration, ni prise de paroles, ni chants ou textes, aucune théâtralité, ni une quelconque expression sur les visages ou par le corps, aucun expressionnisme : une neutralité sur scène, en scène.

Les choix corporels très « formels » de Cunningham, le peu d'interactions directes entre les danseurs (un porté, quelques rapides unissons et des répétitions de mouvements en polyphonie) donnent aussi un univers abstrait.
Enfin, il y a un changement de costume mais hors vue (capes transparentes).

La musique est enregistrée, semble-t-il, pas d'orchestre ou de musiciens présents sur scène. Pas de son en direct.
Pas d'interactivité ou d'interaction en live, repérables à quelque niveau que ce soit.

Il n'y a pas de thème(s) apparent(s) ni une intention particulière qui semble animer les danseurs. Pour Cunningham, le spectateur doit faire son propre voyage.
L'impression notée est celle d'un paysage abstrait dans lequel, les danseurs humains androgynes, verticaux, neutres, passent, sortent, entrent et se succèdent, alors que les hologrammes visuels (*figures anthropomorphiques ou traits bâtons*) plus ou moins fugaces, traversent et sculptent ce paysage en 3D, tranquillement, au milieu d'un univers sonore, dans un continuum temporel plutôt lent, dans une lumière froide, dans des espaces labyrinthiques en carrés (échiquier), tracés par la lumière.
Il y a une mise en abîme des danseurs vivants par ces immenses hologrammes anthropomorphiques (projetés, a priori sur un écran transparent en avant-scène), mais pas d'interactions entre eux. (entre le virtuel et le réel).

Tout au long de l'extrait, on est submergé par une ambiance froide : lumière bleue et blanche en alternance (dominante bleue), une musique diffusée avec des instruments à corde (plutôt électrique)

BIPED_ ÉTUDE DE SÉQUENCE

ÉTUDE D'UNE SÉQUENCE CHORÉGRAPHIQUE

lente, continue et lyrique L'atmosphère mystérieuse est renforcée par des entrées et sorties, nombreuses et qui se font soit par les coulisses ou par l'arrière scène qui est dans le noir.

4. Le rapport à la musique ou à l'univers sonore

Caractérisation de l'univers musical ou sonore (œuvre unique / œuvres multiples, identification du ou des registres musicaux, caractérisation des matériaux sonores).

Nature de l'interaction entre la danse et la musique ou les matériaux sonores.

Apport dramaturgique éventuel de celle-ci ou de celui-ci.

Dans le cas d'une musique sur scène, interaction entre les danseurs et les musiciens ou les instruments.

La musique est de facture contemporaine. Il s'agit d'une pièce pour un effectif original de nature électroacoustique, mêlant des instruments acoustiques, des instruments amplifiés et des sons électroniques. Dans l'extrait proposé, on peut identifier certains de ces matériaux sonores exécutés : nappes sonores, échantillons (dès le début de l'extrait), instruments à cordes (violoncelle) et guitare électrique notamment.

Ce type de petite formation est caractéristique des musiques mixtes qui se développent principalement à partir des années 1960 en France et aux Etats-Unis, mais la présence de la guitare électrique, des effets de réverbération en autre et la facture consonante des matériaux mélodiques ainsi que l'aspect épuré de l'œuvre musicale renvoie au courant musical postmoderne qui se développe plus tardivement dans le sillage des pionniers américains des musiques minimalistes et répétitives.

La musique est permanente durant toute cette section dansée. La danse en revanche ne suit pas cette durée limitée et semble avoir commencé avant le début de l'extrait et continue après l'arrêt de la musique. De sorte que l'on peut avancer l'hypothèse que musique et danse n'ont pas été créées l'une pour l'autre, puisqu'elles ne suivent pas le même schéma formel. L'extrait montre en dehors de la forme, qu'il n'y a aucune interaction entre musique et danse. Aucun élément thématique, rythmique ou dynamique n'interagit avec des éléments du matériau dansé.

La musique et la chorégraphie se nourrissent mutuellement dans une rencontre qui semble inédite. Elles se déroulent l'une et l'autre dans un temps lisse, non-pulsé et de prédominance mélodique et harmonique.

Les sons électroacoustiques et l'originalité des timbres utilisés viennent ajouter une intensité expressive continue à l'extrait visionnée et donne une coloration très contemporaine et postmoderne à l'œuvre.

Le rapport musique et danse ne semble pas hiérarchisé.

On ne voit pas de musiciens au plateau, ni-même la source de la musique.

N.B. La musique est une pièce originale composée par Gavin Bryars pour la création du Biped de M. Cunningham.

BIPED_ ÉTUDE DE SÉQUENCE

ÉTUDE D'UNE SÉQUENCE CHORÉGRAPHIQUE



5. Structure chorégraphique et principes de composition

Organisation des séquences (effectifs mobilisés / entrées-sorties).

Éléments relatifs à la structure générale (unisson-dissociation / rôle de solistes / structure chorale / structure contrapuntique, répétitive / recours à l'improvisation).

Prise d'espace (orientations ou niveaux pré- dominants / zones non parcourues / conduite des regards).

Rapport au temps (vitesse d'exécution / changements de rythme / recours à l'immobilité).

La structure de cet extrait de *Biped* est très écrite, et ne laisse aucune place à l'improvisation. C'est une véritable chorégraphie du détail, au timing millimétré.

- L'organisation des séquences est complexe.

De très nombreuses entrées et sorties de danseurs, essentiellement à jardin et à cour, modifient constamment les configurations sur scène, allant du solo au sextet.

La plupart du temps, ces entrées et sorties sont successives et créent une accumulation de danseurs sur scène ou inversement. Cette organisation donne une impression de circulation constante, de mouvement continu.

Le plateau reste constamment occupé.

- La structure générale est basée sur la répétition de motifs récurrents (saut, mouvement de bras, course). Ces leitmotiv sont réalisés, la majeure partie du temps, individuellement et en décalé par les différents danseurs.

L'unisson est utilisé de façon minoritaire.

Néanmoins, quatre unissons brefs (quelques secondes) sont à noter : en trio avec l'apparition des hologrammes, en sextet (3 duos homme-femme), en duo, en trio (3 hommes avant un porté à 4).

Les danseurs semblent être des électrons libres, indépendants les uns des autres. Ce qui contraste avec les 4 portés de la fin de l'extrait et le sextet décomposé en 3 duos. Seuls moments où les danseurs entrent en contact physique. Les rôles homme/femme sont alors clairement définis, le reste du temps ils sont interchangeables.

- La prise d'espace semble liée aux formations des danseurs : les zones parcourues sont restreintes lors des soli, et s'étendent à tout le plateau dès la formation en duo. Les déplacements sont essentiellement rectilignes latéraux ou en diagonale, excepté lors d'un porté réalisé avec un déplacement en cercle.

Les orientations sont multiples et changent constamment, les niveaux moyens et hauts sont prédominants (absence de passage au sol).

La conduite du regard est multidirectionnelle avec beaucoup de mouvements de tête, donnant une neutralité à l'ensemble.

Cette prise d'espace renvoie aux conceptions du chorégraphe : absence de frontalité, de hiérarchie, multipolarité. Ce qui crée une impression d'éclatement de l'espace.

- Le rapport au temps semble également lié aux formations des danseurs.

BIPED_ ÉTUDE DE SÉQUENCE

ÉTUDE D'UNE SÉQUENCE CHORÉGRAPHIQUE

La vitesse d'exécution est réduite et comporte des changements de rythme lors des soli, du trio « unisson » et des portés (préparations uniquement).

Celle-ci est plus rapide et constante à partir des duos.

Un seul moment d'immobilité, à peine esquissé, est à noter en toute fin d'extrait.

Le contraste des vitesses d'exécution permet de mettre en valeur les différents types de séquences. Les effets de mouvement continu, vélocité tranchent avec des séquences lentes et apaisantes.

Les principes de composition prédominants de cette pièce sont, comme toujours chez Cunningham: l'aléatoire et la référence au principe du hasard, la répétition (motifs récurrents), et la dissociation (les danseurs réalisent leurs séquences indépendamment).

6. Caractérisation des matériaux dansés

Rapport à l'équilibre, à la verticalité, au sol.

Dynamique du mouvement (tonicité, relâchement, liaison, suspension, états de corps particuliers).

Palette gestuelle et motifs récurrents.

Interactions entre danseurs (conduite de partenaire, portés, contrepoids et appuis partagés).

Éventuellement, descriptif de phrases ou séquences marquantes.

Dans cet extrait de *Biped*, nous retrouvons toutes les caractéristiques du corps Cunninghamien :

un corps clair, lisible, formel, tenu, tonique, géométrique, multidirectionnel, spatialisé...

La technique des danseurs relève de la virtuosité.

M. Cunningham emprunte à la gestuelle classique les pas codifiés, qu'il complète de l'ensemble des possibles positions du corps dans l'espace.

Le mouvement est conduit. Les coordinations sont complexes, non naturelles.

L'équilibre est maintenu par un centre fort, tout en étant menacé par d'incessants changements d'appuis et de directions.

La prédominance de la colonne vertébrale, des sauts et des portés souligne une recherche de verticalité, d'élévation. Néanmoins, le buste des danseurs sort régulièrement de l'axe de façon précise et maîtrisée.

Il n'y a aucune partie dansée au sol.

3 séquences illustrent quelques nuances de cette signature corporelle :

-Le sextet : les entrées-sorties multiples

Les danseurs traversent l'espace en sautillant. Les changements d'appui sont rapides et continus. La vélocité des jambes et des pieds est remarquable. Les danseurs sont comme sur ressort. Les sauts verticaux créent des surgissements. Les ports de bras évoquent un certain académisme classique. Les bras sont déployés dans l'espace, suspendus en l'air. La rapidité des

BIPED_ ÉTUDE DE SÉQUENCE

ÉTUDE D'UNE SÉQUENCE CHORÉGRAPHIQUE

déplacements et des changements de direction ainsi que la dissociation des différentes parties du corps sont permises par un maintien fort du centre.

→ De cette séquence naît une sensation très aérienne, une impression de légèreté pétillante.

-Le quatuor : les grands portés

Une danseuse entre en fond de scène. Trois danseurs s'approchent d'elle en marchant et l'entourent. Ils la portent 5 fois successivement. Le déroulé est le même pour chaque porté. La danseuse s'immobilise dans une forme corporelle (attitude arrière ou préparation au saut de biche). Les danseurs la soulèvent et la déplacent dans l'espace (changement de hauteur, de direction et de point dans l'espace scénique). Pendant le porté, la danseuse maintient une parfaite immobilité. Son corps ne se déforme pas. Il apparaît comme très tonique, très dense, tout en restant très aérien car porté dans l'espace.

→ La danseuse donne le sentiment de prendre son envol.

-Le solo : l'adage

Ce passage est caractérisé par sa lenteur. La danseuse alterne des grands pliés sur pieds plats en 4^{ème} position et des équilibres sur un pied (quelques fois relevés sur demi-pointe). L'enchaînement de ces pas l'amène à se déplacer progressivement dans la diagonale avant. Dans le même temps, son torse est engagé dans l'espace : arche, curve, tilt et twist. L'ancrage au sol est puissant. Le corps prend encore davantage d'épaisseur.

→ Ces séquences baignent dans un climat d'ordre et d'harmonie qui n'est pas sans rappeler celui de la nature. Sur ce dernier extrait choisi, la danseuse peut faire penser à un grand oiseau sur une étendue d'eau.

7. Éléments de synthèse et d'identification.

Les caractéristiques de la danse (technique de danse virtuose, emprunt à la gestuelle classique, mouvement conduit, prédominance de la colonne vertébrale, plateau vide, costumes type bodys qui laissent voir le corps type « académique ») ..., et l'écriture très précise de la chorégraphie basée sur une succession complexe de séquences associées à des principes de composition très lisibles que sont la référence au hasard, la répétition, l'abstraction et la dissociation indiquent qu'il s'agit d'une œuvre du chorégraphe américain Merce Cunningham.

On remarque également l'absence de lien entre musique et danse. D'autres indices dont l'utilisation des nouvelles technologies par la projection d'hologrammes pendant la danse, l'utilisation d'un éclairage très sophistiqué ainsi que l'esthétique musicale de la composition musicale postmoderne de prédominance mélodique

BIPED_ ÉTUDE DE SÉQUENCE

ÉTUDE D'UNE SÉQUENCE CHORÉGRAPHIQUE

qui accompagne la danse, conduisent également à désigner le travail de Merce Cunningham à la fin de sa carrière après le décès de John Cage en 1992.

En 1989, Cunningham réalise un projet logiciel d'écriture du mouvement dont l'aboutissement se réalisera avec l'œuvre *Biped* en 1999 avec la collaboration du musicien Gavin Bryars dont l'esthétique correspond aux éléments analytiques relevés précédemment.

Si Cunningham est d'abord issu de la Modern Dance et de la compagnie de Martha Graham, il s'éloignera progressivement de ce mouvement pour interroger les codes du spectacle chorégraphique dès les années 1940 au Black Mountain College avec le compositeur John Cage. Avec la Merce Cunningham Dance Company qu'il fonde dès 1953, il plonge son œuvre dans l'abstraction et le mouvement pur : l'extrait proposé relève de cette esthétique.

DANSE ET NOUVELLES TECHNOLOGIES

Programme de l'enseignement artistique danse de spécialité

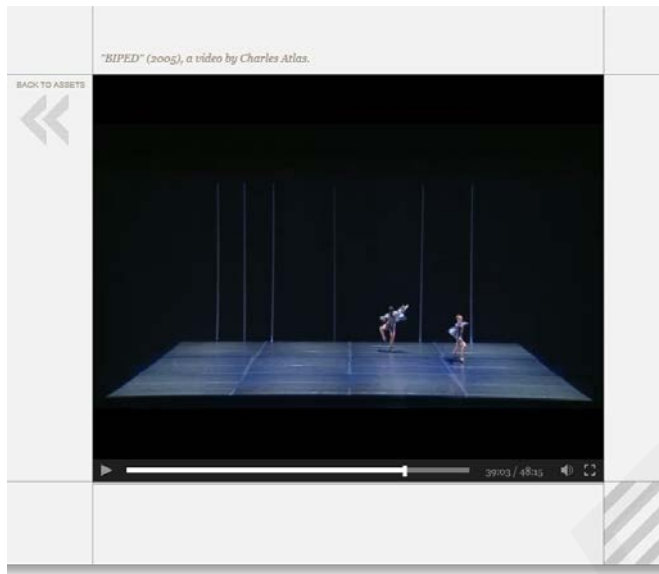
CERCLE D'ÉTUDE ART DANSE ACADÉMIE DE MONTPELLIER

BIPED_ ÉTUDE DE SÉQUENCE

ÉTUDE D'UNE SÉQUENCE CHORÉGRAPHIQUE



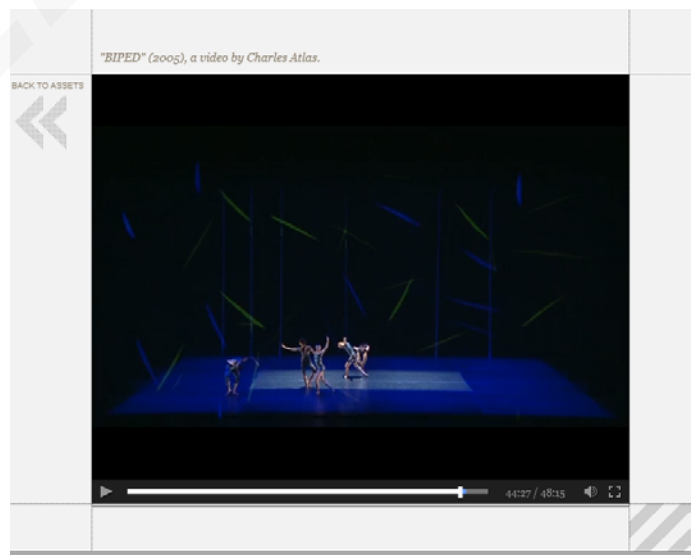
DANCECAPSULES MERCECUNNINGHAM.ORG



DÉBUT DE LA SÉQUENCE

<http://dancecapsules.mercecunningham.org/player.cfm?capid=46049&assetid=12579&storeitemid=19917&assetnamenoop=2005+Atlas+Video+>

FIN DE LA SÉQUENCE



<http://dancecapsules.mercecunningham.org/player.cfm?capid=46049&assetid=12579&storeitemid=19917&assetnamenoop=2005+Atlas+Video+>



UNE ŒUVRE AU BACCALAURÉAT SÉRIE L ART-DANSE PROGRAMME LIMITATIF D'ŒUVRES

PROGRAMME

DANSE AU CYCLE TERMINAL, ENSEIGNEMENTS OBLIGATOIRE ET DE SPÉCIALITÉ EN SÉRIE L¹

Classe terminale : la danse entre continuités et ruptures

Cette problématique invite à étudier les relations que certains chorégraphes entretiennent avec le patrimoine et les œuvres qui le fondent tout en s'appropriant les inventions de leurs contemporains. Elle permet de saisir comment des innovations majeures, repérables dans leurs œuvres, sont nées de leur formation personnelle, d'emprunts aux œuvres du passé, mais aussi de créations originales déplaçant délibérément les repères et provoquant des ruptures. Elle est étudiée sous quatre angles complémentaires :

- **La danse et les autres arts** : la danse échange - et parfois partage - ses pratiques avec les autres arts (musique notamment, mais également théâtre, arts plastiques, littérature, cirque) ; il s'agit alors d'étudier différentes rencontres, ce qui les a justifiées, la façon dont elles se sont construites, les traces qu'elles ont laissées dans l'histoire de la danse. Les collaborations de cette nature devenues emblématiques seront particulièrement étudiées.
- **La danse et les techniques du corps** : les fondements du mouvement dansé changent et font évoluer les techniques corporelles. Il s'agit alors d'appréhender ces évolutions et d'en saisir les transformations les plus marquantes.
- **La danse et les nouvelles technologies** : les chorégraphes s'emparent volontiers des innovations technologiques (vidéo, informatique, photo, capteurs de son et de mouvement, etc.) pour nourrir leur travail et développer de nouveaux processus d'écriture avant de les intégrer à leurs créations. Les outils de la captation permettent aujourd'hui de constituer une mémoire et de développer une nouvelle relation à l'art chorégraphique. Les impacts des technologies sur la danse, son écriture, sa diffusion et sa réception seront étudiés dans leur diversité.
- **La danse, l'espace scénique et ses conventions** : les espaces scéniques et les lieux d'expression de la danse sont variés et diversement investis ; il s'agit de réfléchir à la façon dont les créateurs, jouant de lieux et dispositifs différents, instaurent des rapports divers entre le corps dansant et l'espace, le temps et le public.

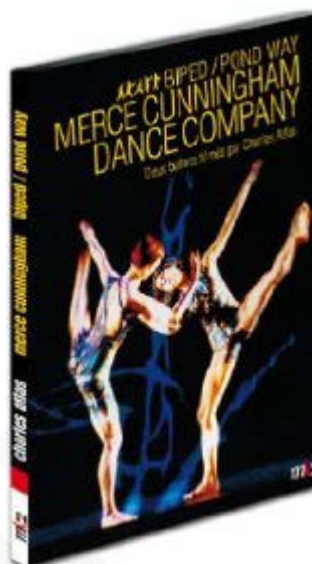
¹ <http://www.education.gouv.fr/cid53325/mene1019677a.html>



B. Auriol Prunaret, A. Bouin, F. Carrascosa, L. Chopinet, A. Géa, Y. Massarotto, C. Saint-Léger

***BIPED*¹ ET LE PROGRAMME², DES RESSOURCES....**

“Merce Cunningham sculpte le corps, le temps et l'espace³”



**LA DANSE ENTRE RUPTURES ET
CONTINUITÉS**

**LA DANSE ET
LES NOUVELLES TECHNOLOGIES**

**LA DANSE ET
LES TECHNIQUES DE CORPS**

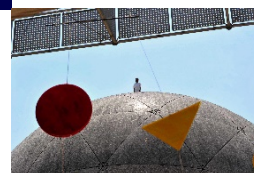
**LA DANSE ET
LES AUTRES ARTS**

**LA DANSE
L'ESPACE ET SES CONVENTIONS**

¹ http://www.education.gouv.fr/pid285/bulletin_officiel.html?cid_bo=97025

² BO : <http://www.education.gouv.fr/cid53325/mene1019677a.html>

³ Claire Rouzier



Proposition A. Bouin, F. Carrascosa, L. Chopinet

LA DANSE.... ENTRE CONTINUITÉS ET RUPTURES

Le BO programme

« *Classe terminale : la danse entre continuités et ruptures*

Cette problématique invite à étudier les relations que certains chorégraphes entretiennent avec le patrimoine et les œuvres qui le fondent tout en s'appropriant les inventions de leurs contemporains. Elle permet de saisir comment des innovations majeures, repérables dans leurs œuvres, sont nées de leur formation personnelle, d'emprunts aux œuvres du passé, mais aussi de créations originales déplaçant délibérément les repères et provoquant des ruptures. »

Bulletin officiel spécial n°9 du 30 septembre 2010¹ [ici](#)

Les questions et problématiques soulevées...

¹ Dernière consultation 07 07 2017



Proposition L. Chopinet *

Présentation de la ressource: un Théma « L'Espace scénique »

Source : Numeridanse – Apprendre et comprendre- Théma- « L'Espace scénique »

http://www.numeridanse.tv/fr/thematiques/160_lespace-scenique (Dernière consultation le 6/07/2017)

Auteur : Anne Decoret – Ahiha

« Le lieu de la représentation chorégraphique est un cadre qui s'offre au regard de manière frontale et obéit aux lois de la perspective. Mais au début du XX^e siècle, l'espace scénique devient objet de recherches et d'expérimentations. Et dans les années 1970, le courant postmodern américain qui remet en cause les codes du spectacle décrète que la danse peut avoir lieu partout : dans les lofts, les parcs, sur les toits des buildings... Voilà donc un Théma qui avait tout lieu d'être ! »¹

Quelles ruptures majeures opèrent M. Cunningham dans sa façon de concevoir l'espace chorégraphique et scénique ?

Quelles règles, quels codes, remet-il en question ?

Quelles intentions artistiques, culturelles et sociales en découlent ?

Comment le chorégraphe interroge t'il la « notion de spectacle » ? Quel impact sur le regard du spectateur ?

Choix de la ressource: Cet article retrace de façon chronologique les différentes évolutions, expérimentations, dont l'espace scénique a été l'objet depuis le ballet de cour, jusqu'à nos jours et quelle rupture majeure a provoqué Merce Cunningham.

Ces différentes modifications portent sur deux aspects de l'espace scénique :

L'espace scénique comme lieu architectural de représentation

L'espace scénique comme surface obéissant à des codes de configuration (lignes, plans, centre, etc.)

Cependant, cette ressource n'aborde pas l'œuvre de *Biped* elle-même, mais apporte des éléments d'informations quant aux choix radicaux faits par M. Cunningham concernant la notion d'espace.



Éléments d'information sur la ressource :

Dans la séquence *Approfondir* un paragraphe sur Merce Cunningham, intitulée « Le centre est partout », qui intéresse plus particulièrement l'étude de l'œuvre au programme, en lien avec les axes « Rupture et continuité » et « Danse, espace et conventions ».

- Informations historiques :

* Evolution de l'espace scénique en tant que lieu architectural de représentation : des grandes salles de la cour du roi, au théâtre à l'italienne, aux lieux publics.

* Evolution des règles d'écriture régissant l'espace scénique : d'une configuration frontale respectant les lois de la perspective à un espace non hiérarchisé, multidimensionnel, complexe.

* Evolution des intentions artistiques, sociales et culturelles : du divertissement royal, à la « professionnalisation de l'art chorégraphique », à l'expérimentation artistique.

- Informations générales sur « l'Espace de création » chez Cunningham : écriture spatiale de l'œuvre chorégraphique

« ... le chorégraphe américain rejette l'idée d'un point de vue unique et du centre comme lieu de convergence du regard »

« L'espace scénique ... devient un champ de forces multiples et complexes que révèle le danseur par ses mouvements »

- Informations générales sur espace scénique comme lieu de représentation chez Cunningham :

« ... il peut investir les gymnases, les musées, les universités... quel que soit le lieu, la danse est avant tout « l'expression visible de la vie » ».

En savoir plus :

Séquences vidéo en ligne sur la page Internet :

- Massin, Béatrice, *La Belle Dame*, 2011
- Makarova, Natalia, *Le lac des Cygnes*, 2010
- Cunningham, Merce, *Roaratorio*, 2010
- Nikolaïs, Alwin, *Sanctum-Imago*, 1964

Dans la séquence *Aller plus loin*, une sélection de ressources bibliographiques, vidéographiques et internet, permet à l'enseignant qui le souhaite de compléter et perfectionner ses connaissances.

¹ Numeridanse dans « L'espace scénique »

BIPED_ CORPUS DE TEXTES I

LE CHORÉGRAPHE_ RUPTURE OU CONTINUITÉ

NOTION IDENTIFIÉE: «Innovation»

Texte proposé par A. Bouin*

« Merce encore et en corps : quelle inventivité, profusion de vie-sion, révélation des multipli-cités à l'intérieur de chaque *move* comme dans les mots-valises de James Joyce qu'il admirait. Le Merce-art ! c'est la danse qui n'a besoin de rien d'autre que son corps-espace-temps dans sa théâtralité et son abstraction. : drame, comédie, tragédie, art brut peuvent surgir *at any mo (ve) ment* car ce dernier est pur. (...) Le Merce-art du mouvement inclut l'humain (quel beau sourire naturel ces danseurs sur scène se sont fait !), la machine (sans l'imiter mais dans ses articulations et mécanismes), l'animal (animbestialité de certains danseurs), et le surhomme (celui qui se dépasse, voit plus loin que son ego, combat la gravité avec acharnement et dignité, cherche en lui de nouvelles possibilités de ressentir le monde).»

Auteur : Foofwa d'Imobilité

Source : Danser/Cunningham, n290, Septembre 2009, p57

Mots clés: Merce-art

Vocabulaire :

mot-valise : Mot composé de morceaux non signifiants de deux ou plusieurs mots

Pistes didactiques et problématiques, questions soulevées :

À quels arts les mots-valises présents dans cet extrait font-ils référence ?

En quoi ce jeu sur le langage permet-il de comprendre la démarche créative de Merce Cunningham ?

Comment Foofwa rend-il hommage à l'esprit novateur de Merce Cunningham ?

Autres / En savoir plus : www.foofwa.com

BIPED_ CORPUS DE TEXTES I

LE CHORÉGRAPHE RUPTURE OU CONTINUITÉ

NOTION IDENTIFIÉE: «le hasard et la composition»

Texte proposé par F. Carrascosa*

« Pour la première fois en effet, un chorégraphe renonçait à la souveraineté absolue de l'homme sur la création artistique et s'en remettait volontairement et systématiquement au hasard pour élaborer, non pas le matériau, mais la structure de ses œuvres.[..] Cunningham le dira bien clairement : « On ne croit plus aujourd'hui aux valeurs établies. L'idée d'un monde parfait, intangible a disparu.[..] chacun le voit et réalise que rien n'est fixe et parfait. Devant le hasard, l'égo de l'artiste disparaît. Il s'y substitue une sorte de fatalité qui dépasse l'homme. En composant une chorégraphie, puis en laissant au hasard le soin de combiner entre elles les différentes phrases que j'ai élaborées, je tire mes ressources d'un jeu qui n'est pas le produit de ma volonté, mais qui découle d'une énergie et d'une loi auxquelles je me sou mets. D'aucuns penseront qu'il est inhumain et sans âme, mécanique en un mot, de recourir à un procédé [..] en jouant à pile ou face. [..] Or, lorsque je monte une pièce, il m'en faut composer un grand nombre (de phrases) de façon à accumuler le matériau dans lequel les dés me diront de puiser. » »

Auteur : GUBERNATIS (DE) Raphael

Source : CUNNINGHAM éditions COUTAZ 1990- extrait Page 133

Mots clés: hasard-souveraineté- création artistique-combiner-

Vocabulaire : souveraineté-structure- fatalité- égo-

Pistes didactiques et problématiques, questions soulevées:

En rupture et/ou en continuité ? par rapport à quoi et en quoi :

Composition par hasard, procédé de composition

La question de l'artiste et de sa souveraineté

La place de l'homme, de l'humain

Autres / En savoir plus :

Composer par hasard CHARLIP Remy - In La Composition NOUVELLES DE DANSE page 113-117

Traduction Patricia KUYPERS

BIPED_ CORPUS DE TEXTES I

LE CHORÉGRAPHE_ RUPTURE OU CONTINUITÉ

NOTION IDENTIFIÉE: la démarche, le processus, le parcours, rupture ou continuité ?

Texte proposé par F. Carrascosa*

« En travaillant dans la danse, il y a quatre évènements qui ont mené à des découvertes importantes dans mon travail. » [...]

« Le premier est issu de mes premières collaborations avec John Cage, les premiers soli, quand nous avons commencé à séparer la musique et la danse. » [...] extrait page 106

« Le deuxième évènement fut lorsque j'ai commencé à utiliser des opérations de hasard dans la chorégraphie, dans les années 50. » [...] extrait page 106

« Le troisième évènement s'est déroulé dans les années 70 avec le travail que nous avons fait en vidéo et film.[...] travailler avec la vidéo et le film me donna également la possibilité de repenser certains éléments techniques. » [...] extrait page 107

« Le quatrième évènement est le plus récent. Durant ces cinq dernières années, j'ai utilisé un programme informatique de danse, LifeForms, réalisé en collaboration par les départements de danse et de sciences de l'université de Simon Fraser en Colombie Britannique. » extrait page 108

Auteur : Merce Cunningham traduction Florence Corin

Source : Nouvelles de danse *La Composition* 36/37 éditions CONTREDANSE Automne Hiver 98

Mots clés: collaborations- hasard- vidéo et film-
programme informatique- Life-Forms

Vocabulaire : collaborations -soli- Life-Forms

Pistes didactiques et problématiques, questions soulevées: «Cunningham, c'est quatre C : Cage, Chance, Caméra, Computer », à chaque période identifiée :

La composition et les collaborations entre arts, en continuité et/ou en rupture ?

La composition et le hasard, en continuité ou en rupture ?

La composition et l'incidence de la vidéo et du film, en continuité ou en rupture ?

La composition et l'incidence de l'ordinateur, en continuité ou en rupture ?

Autres / En savoir plus :

Merce Cunningham, un demi-siècle de danse VAUGHAN David, p. 276, traduction Denise Luccioni, Plume 1997, revue en 2011]

BIPED_ CORPUS DE TEXTES I

LE CHORÉGRAPHE_ RUPTURE OU CONTINUITÉ

NOTION IDENTIFIÉE: « limites et innovation »

Texte proposé par A. Bouin*



«J'ai toujours voulu rendre les choses claires et ma danse compréhensible ! J'espère que le public voit que nous essayons de repousser nos limites pour innover, surprendre et, au final, enchanter. Et puis, entre mes danseurs et moi, il y a cette volonté de ne pas utiliser uniquement la difficulté, mais d'inventer un langage naturel. Bien sûr, si vous essayez d'apprendre ce langage demain, vous constaterez sa complexité, mais n'oubliez jamais que ma danse est faite par des hommes et des femmes qui s'adressent à d'autres femmes et d'autres hommes. Il n'a jamais été question que je m'isole grâce à quelque grammaire du mouvement »

Auteur : Entretien avec Merce Cunningham, propos recueillis par Philippe Noisette

Source : revue Danser, n.290, septembre 2009, p29

Mots clés: Réception – Compréhension – limites-invention

Vocabulaire :

Pistes didactiques et problématiques, questions soulevées:

Qu'entend Merce Cunningham par « inventer un langage naturel » ? En quoi cette dénomination est-elle polysémique ?

Comment peut-on interpréter la différence entre « langage » et « grammaire du mouvement » ?

NOTION IDENTIFIÉE: le chorégraphe et la rupture du système

Texte proposé par F. Carrascosa*

«Martha Graham avait inventé un vocabulaire de mouvement aussi complexe que celui du vocabulaire classique. Balanchine avait dépouillé le ballet classique de toute intrigue pour ne plus s'occuper que de lignes, d'énergie et de mouvements.

Cunningham, leur fils iconoclaste opère une rupture du système.

Avant la guerre, cet élève de l'American Ballet School avait été remarqué par Martha Graham qui l'avait engagé dans sa compagnie. La révolution qu'il opère dans l'univers chorégraphique n'aurait sans doute pas été si profonde sans sa rencontre capitale avec John Cage. Adeptes du Zen, admirateurs de Duchamp, Cage est un révolutionnaire de la musique contemporaine. Il introduit dans sa musique des opérations de hasard qui en accentuent le côté impersonnel. Cunningham lui aussi introduit le hasard dans ses créations. Au Black Mountain Collège en Caroline du Nord, une école expérimentale, Cunningham rencontre le peintre Robert Rauschenberg. Regarder la peinture de Jasper Johns ou de Robert Rauschenberg, ils utilisent la toile comme moi j'utilise la scène. Une peinture sans hiérarchie, sans point central, à l'image de l'espace américain, entièrement libre tel que Cunningham le rêve. Comme les peintres américains, Cunningham remplace l'unique point central de la scène par une infinité de points équivalents ce qui supprime la traditionnelle hiérarchie entre soliste et corps de ballet.»

Auteur : SCHOONEJANS Sonia et DECOUFLÉ Pierre François.

Source : VIDEO Un siècle de DANSE n°4 EDITION/ la sept Pathé Durand extrait MINUTE :

Retranscription de la vidéo : Chantal Saint-Leger

Mots clés:

Rupture du système- révolution-hasard-espace

Vocabulaire :

Pistes didactiques et problématiques, questions soulevées:

Cunningham entre ruptures et continuités ?

En quoi ?

Pourquoi ?

Dans quels domaines et sur quels plans ?



NOTION IDENTIFIÉE: la rupture avec la danse classique et la modern dance

Texte proposé par F. Carrascosa*

«Indissociable de Cage, Cunningham marque une rupture radicale avec la danse classique et surtout la modern dance : il rejette les codes (« n'importe quel mouvement peut être de la danse » et l'aléatoire en propose d'inimaginables) et toute expressivité, du chorégraphe ou de l'interprète (S'il y a un désir d'expression personnelle, la psychanalyse est le domaine qui convient »). Le premier à utiliser des gestes de tous les jours comme du mouvement pur (*Excerpts from Symphonie pour un homme seul*, 1952) se référant fréquemment à la circulation des oiseaux ou des piétons, il juxtapose les disciplines sur la scène, multiplie les centres et les points de vue, rejette le diktat de la frontalité.»

Auteur : LE MOAL Philippe (sous la direction de ..)

Source : Dictionnaire de la danse Larousse 2008 page 113/114

Mots clés:

Rupture radicale-codes -expressivité-juxtapose-
multiplie-rejette

Vocabulaire : diktat

Pistes didactiques et problématiques, questions soulevées:

Cunningham entre ruptures et continuités :

Les codes de la danse

Le mouvement

L'interprète, l'expressivité

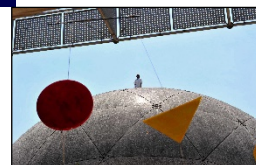
Autres / En savoir plus :

Cage: [ici](#) [ici](#)

Excerpts from Symphonie pour un homme seul, 1952 [Ici](#)

BIPED_ CORPUS TEXTES I

LE CHORÉGRAPHE_ RUPTURE OU CONTINUITÉ



NOTION IDENTIFIÉE: le rapport au corps dans les nouvelles technologies

Texte présenté par A. Bouin*

« (..) le spectateur du XXème siècle s'accoutume à naviguer entre les corps tangibles et corps immatériels, y compris dans les spectacles donnés dans des lieux traditionnels. Mais ces techniques nouvelles apportent aussi une refonte profonde des processus de création, de composition, et même de travail corporel : Cunningham, encore lui, utilise depuis 1989 le logiciel Lifeforms pour la composition de ses pièces. D'autres entreprennent de bouleverser leur expérience perceptive en jouant avec des capteurs sensoriels, modifiant radicalement notre compréhension de la façon dont le mouvement se fabrique. La notion même de spectacle est sérieusement entamée par la naissance d'œuvres chorégraphiques virtuelles, accessibles sur Internet, où la question du lieu et du temps de la représentation est entièrement redéfinie. Loin d'effacer le corps, comme le voudraient leurs détracteurs, ces techniques nouvelles obligent à le repenser, le re-comprendre et le re-sentir. »

Auteur : Ginot Isabelle et Michel Marcelle

Source : *La Danse au XXème siècle*, Larousse, 2002

Mots clés :

Vocabulaire :

Pistes didactiques et problématiques, questions :

En quoi la démarche de Merce Cunningham est-elle innovante ?

Comment le travail de Merce Cunningham permet-il de penser la relation corps « immatériels - corps « tangibles » ?

En quoi le recours aux nouvelles technologies modifie-t-il le rapport au corps (dans les actes de réception, de création et d'interprétation), pour ce faire appuyez-vous notamment sur l'extrait souligné dans le texte.



A. Bouin, F. Carrascosa, L. Chopinet, Y. Massarotto, C. Saint-Leger

LA DANSE... LES NOUVELLES TECHNOLOGIES

Le BO programme

« **Classe terminale:** La danse et les nouvelles technologies:

les chorégraphes s'emparent volontiers des innovations technologiques (vidéo, informatique, photo, capteurs de son et de mouvement, etc.) pour nourrir leur travail et développer de nouveaux processus d'écriture avant de les intégrer à leurs créations. Les outils de la captation permettent aujourd'hui de constituer une mémoire et de développer une nouvelle relation à l'art chorégraphique. Les impacts des technologies sur la danse, son écriture, sa diffusion et sa réception seront étudiés dans leur diversité. »

Bulletin officiel spécial n°9 du 30 septembre 2010¹ [ici](#)

Les questions et problématiques soulevées...

¹ Dernière consultation 07 07 2017



Proposition L. Chopinet*

Présentation de la ressource:

Merce Cunningham, une vie de danse, ATLAS Charles Coproduction: ARTE France, INA, BBC, Thirteen / WNET, N.P.S (2000-1h30mn)

Informations apportées par le commentaire oral du film documentaire (vidéo)

Quelle place occupent les nouvelles technologies dans la création, la composition et la scénographie de cette œuvre ?

Choix de la ressource: Cette vidéo est une interview de Merce Cunningham et de personnes ayant collaborées avec lui dans son travail. La fin du documentaire met en parallèle les points de vue de Paul Kaiser et Shelley Eshkar, infographistes et collaborateurs pour l'œuvre *BIPED*, et de Merce Cunningham. Ces témoignages nous donnent des renseignements précis sur leur collaboration et sur la création et composition de l'œuvre.

Éléments d'information sur la ressource :

Informations générales sur l'œuvre : *Biped* résulte d'une véritable collaboration entre Merce Cunningham et les deux infographistes, Paul Kaiser et Shelley Eshkar, car Merce Cunningham ne connaissait pas le logiciel et ne pouvait l'utiliser seul et le domaine de la danse était étranger aux informaticiens.

Écriture chorégraphique :

* Mouvements créés à partir de la capture des mouvements de danseurs réels et leur transformation à partir des différentes options du logiciel.

« Quand nous avons commencé à travailler avec Merce, nous lui avons présenté le concept du Biped qui est la représentation virtuelle en image fil de fer d'un corps humain, mais un corps doté d'une bonne dose d'intelligence artificielle. » (Paul Kaiser)

* Respect du principe cher à Cunningham d'indépendance des différents éléments de l'œuvre (danse, musique, décor), travaillés séparément et réunis au final. « le décor et la musique sont conçus séparément et ne sont réunis qu'au moment de la répétition générale » (Paul Kaiser)

DANSE ET NOUVELLES TECHNOLOGIES

Programme de l'enseignement artistique danse de spécialité

CERCLE D'ÉTUDE ART DANSE ACADEMIE DE MONTPELLIER

BIPED_ RESSOURCES INFORMATIVES

« MERCE CUNNINGHAM UNE VIE DE DANSE... »



Scénographie :

* Le décor : « Nous avons conçu une forêt de mats, et à n'importe quel endroit de cette forêt tridimensionnelle, une silhouette pouvait surgir, mais comme elle était projetée en deux dimensions, elle avait l'air de sortir de nulle part. » (Shelley Eshkar)

Présentation de la ressource:

Auteur : SUQUET Annie

Source : *Piéger l'inédit* De Life Forms à Character Studio : un entretien avec Merce Cunningham à propos d'ordinateur. In Danse et nouvelles technologies- 40/41 NOUVELLES DE DANSE 1999.

Comment aborder l'œuvre *Biped* (1999) de Merce Cunningham, à travers la question du programme de terminale « Danse et nouvelles technologies » ?

Quelle place occupent les nouvelles technologies dans la création, la composition et la scénographie de cette œuvre ?

Pourquoi ce choix : Ce document est une interview de Merce Cunningham ; ce qui nous donne accès au point de vue du chorégraphe sur l'œuvre.

Éléments d'information sur la ressource :

Informations générales sur l'œuvre :

- « La première de BIPED a eu lieu le 23 avril 99, Berkeley, Californie »
- Cette œuvre est le fruit de la collaboration entre Paul Kaiser et Shelley Eshkar, infographistes, et Merce Cunningham. Elle se compose d'une représentation scénique et multimédia ; mettant en scène danseurs réels et danseurs virtuels.

Place de l'œuvre dans le répertoire du chorégraphe :

- BIPED, de Merce Cunningham, est une œuvre qui peut être rattachée « au quatrième grand tournant dans sa pensée chorégraphique » (p99), celui du recours aux nouvelles technologies et débute début des années 90.
- C'est une œuvre clé pour le chorégraphe, car elle envisage d'autres directions de travail à partir des nouvelles technologies. En effet, en 1997, Merce Cunningham va utiliser un nouveau logiciel Character Studio, logiciel d'animation en 3D. Jusqu'alors il utilisait le logiciel Life Forms.



Écriture chorégraphique :

- « Le processus de travail est inversé » (p102). En effet, Merce Cunningham crée des mouvements virtuels sur le logiciel Life Forms avant de les proposer aux danseurs, alors qu'avec Character studio, il part du mouvement réel à partir de la technique de capture du mouvement pour créer un répertoire à manipuler informatiquement.
- L'idée de base (pour Biped, sa scénographie) était que je chorégraphie soixante et onze phrases de mouvements, d'au moins cinq pas chacune » ... « lexique de mouvements avec lequel jouer à l'écran » (p102)
- Respect du principe cher à Cunningham d'indépendance des différents éléments de l'œuvre, travaillés séparément et réunis au final. La scénographie virtuelle a été créée librement par les deux infographistes ; Merce Cunningham l'a découverte le soir de la première.
- Recours au principe de composition du hasard aussi bien dans la composition des phrases que dans « l'enchaînement des séquences de danse virtuelle » (P112)

Scénographie :

- Le décor : Il s'agit d'un « décor animé » (p102). Une chorégraphie virtuelle, fait écho à la chorégraphie de Merce Cunningham ; celle-ci est projetée sur deux écrans en avant et fond de scène.
- Les projections : ce sont des danseurs virtuels, sous forme de représentation humaine ou juste « lignes ou grappes de points » (p111), de taille et de couleur, différentes, qui se meuvent sur un « sol imaginaire » (P111) pour respecter le principe de gravité, dans un « espace illimité ».

Point de vue plus général, sur l'utilisation de l'ordinateur : étude du mouvement, recherche inlassable de tous les possibles du mouvement, et de la complexité de celui-ci.



Proposition L. Chopinet*

Présentation de la ressource:

NOISETTE, Philippe, « J'aime créer des pas encore et encore », *Danser*, N°290, pp. 34-36

Qu'apportent les nouvelles technologies pour la création et la scénographie de cette œuvre ?

Choix de la ressource: Ce document est une interview de Merce Cunningham ; ce qui nous donne accès au point de vue du chorégraphe sur l'œuvre.

Éléments d'information sur la ressource :

Informations générales sur l'œuvre : « *Biped* (1999), pièce retravaillée à l'ordinateur avec Paul Kaiser et Shelley Eshkar, sur une musique de Gavin Bryars, qui mélangent danseurs réels, et virtuels sur une même scène ».

Place de l'œuvre dans le répertoire du chorégraphe : c'est une œuvre clé pour le chorégraphe, car elle a permis d' « envisager d'autres directions de travail grâce à la technologie ». Philippe Noisette, qualifie M. Cunningham d'être « à la pointe de la technologie chorégraphique ».

Écriture chorégraphique :

*Respect du principe cher à Cunningham d'indépendance des différents éléments de l'œuvre (danse, musique, décor), travaillés séparément et réunis au final.

*Écriture séquentielle : 23 phrases chorégraphiques captées et retravaillées à l'ordinateur dont l'ordre est fixé.

Scénographie :

*Le décor : « un écran placé à l'avant-scène avec deux projecteurs ».

*Les projections « les projections sont des phrases de la chorégraphie enregistrées en studio et retravaillées à l'ordinateur ». Les deux plasticiens, Paul Kaiser et Shelley Eshkar, agrandissent ou

DANSE ET NOUVELLES TECHNOLOGIES

Programme de l'enseignement artistique danse de spécialité

CERCLE D'ÉTUDE ART DANSE ACADEMIE DE MONTPELLIER

BIPED_ RESSOURCES INFORMATIVES

« J'AIME CRÉER DES PAS ... »



réduisent les images des mouvements captés, « ils donnent à regarder autrement des parcelles de la danse ».

* Les costumes sont conçus par Suzanne Gallo avec des reflets métalliques.

Point de vue plus général, sur l'utilisation de l'ordinateur, considéré par M. Cunningham, comme une « véritable avancée artistique » pour la création (créer des pas, ouverture de tous les possibles, complexité) et pour l'enseignement de la danse (démonstration, combinaison de paramètres, variantes).

NOTION IDENTIFIÉE: «le chorégraphe, l'ordinateur et les nouvelles technologies»

Texte proposé par F. Carrascosa*

I. G. «-Depuis plusieurs années vous travaillez à l'aide d'un logiciel d'animations, Life Forms, et vous avez été le premier à composer la chorégraphie sur ordinateur. À Aix en Provence, la première chose que vous avez dite, c'est que l'ordinateur avait transformé votre rapport aux danseurs, et vous mettiez moins l'accent sur la technologie que sur l'interprète. Cela peut sembler contradictoire.- »

M C. « Je pense qu'on a eu la même réaction vis à vis de la machine à écrire lorsqu'elle a été inventée. J'ai approché l'ordinateur simplement, comme un instrument. Il m'a permis de voir des mouvements qui avaient toujours existé, mais que je n'avais jamais vus. La machine fait ce qu'on veut lui faire faire, la question de l'humain ne dépend pas d'elle mais de ce qu'on en fait. »

Auteur : GINOT Isabelle- propos recueillis par Isabelle GINOT 1998

Source : Entretien avec Cunningham : montrer et laisser les gens se faire une opinion Danse et Utopie Paris 8 Collection arts 8 L'Harmattan 1999 p. 201/202

Mots clés: composer- ordinateur- rapport aux danseurs- instrument – la question de l'humain

Vocabulaire : Life-Forms

Pistes didactiques et problématiques, questions soulevées:

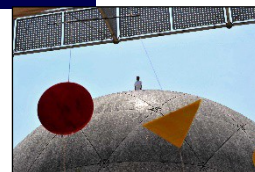
La Composition avec l'ordinateur, le logiciel comme procédé de composition, la place du chorégraphe

La question de la machine, instrument de l'homme et applicateur de ses idées.

La question du rapport machine – homme, interroge la place de l'homme et de l'humain dans la société

Autres / En savoir plus :

MEREDIEU Florence, *ARTS et NOUVELLES TECHNOLOGIES* Larousse 2003 Chapitre « Mutations artistiques et champ social » p. 216 à 225



NOTION IDENTIFIÉE: autour de la composition de la danse virtuelle, *BIPED*

Texte proposé par F. Carrascosa*

« J'ai souhaité aussi utiliser le hasard pour décider de l'enchaînement des séquences de danse virtuelle. Chacune était déjà le résultat de tirages au sort par lesquels des segments d'une des soixante et onze phrases capturées avaient été recombinaés avec des segments d'une autre phrase. Ceci grâce à Character Studio. À chaque nouvelle combinaison de mouvements on faisait naître en quelque sorte un nouveau danseur virtuel. Au bout du compte, on disposait d'une vingtaine de possibilités visuelles, d'une durée de trente secondes à deux minutes. J'ai tiré au sort pour décider de leur ordre d'apparition...[....]. Le traitement de la situation virtuelle est l'œuvre de Paul Kaiser et Shelley Eshkar. Ils étaient libres de faire ce que bon leur semblait, changer la taille des images, leur couleur, faire surgir les figures de nulle part, les dédoubler, les faire glisser de niveau, les disperser en constellations... [..]. Mais tout cela je ne l'ai vu que le jour de la première. [..] Et c'est toujours en partie une surprise...»

Auteur : SUQUET Annie

Source : *Piéger l'inédit De Life Forms à Character Studio : un entretien avec Merce Cunningham à propos d'ordinateur.* In Danse et nouvelles technologies- 40/41 NOUVELLES DE DANSE 1999- extrait Page 111-112

Mots clés: hasard-combinaison-situation virtuelle

Vocabulaire : virtuel- Character Studio- constellations

Pistes didactiques et problématiques, questions soulevées:

Composition par hasard, dans les séquences virtuelles comme dans les séquences corporelles

Collaboration et composition : entre arts et entre artistes

Composition par ordinateur : place/rôle/technique...

Autres / En savoir plus :

Composer par hasard CHARLIP Remy - In La Composition NOUVELLES DE DANSE page 113-117
Traduction Patricia KUYPERS

Le mouvement assisté par ordinateur- Merce Cunningham et Life Forms - SCHIPHORST Thecla
In La Composition NOUVELLES DE DANSE page 120-143 Traduction F. CORIN-ML. BOUCHOMS



NOTION IDENTIFIÉE: « autour de la composition de la danse virtuelle, *BIPED* »

Texte proposé par F. Carrascosa*

« Paul Kaiser et Shelley Eshkar peaufinent notamment depuis 1995 une méthode de représentation infographique, les hand-drawn figures- « figures dessinées à la main »-, silhouettes fluides d'apparence crayonnée (rendues à partir d'un autre logiciel) qu'animent les coordonnées numérisées de mouvement réels (« capturées et déclinées avec Character Studio). Au croisement de cette recherche visuelle avec les techniques de simulation en 3D du mouvement [...] se situe la collaboration de M Cunningham avec le groupe Riverbed. D'abord exploration ouverte, leur dialogue s'est peu à peu transformé en un projet à deux têtes: successivement une installation multimédia, Hand-Drawn Spaces, et un spectacle de scène, BIPED. Pour l'installation, des phrases de mouvement chorégraphiées par M Cunningham, « capturées » sur deux danseurs de la compagnie, traitées et manipulées via Character Studio puis multipliées sous forme de « hand-drawn figures », créent une situation de danse virtuelle d'une vingtaine de minutes. [...] le même matériau de mouvements fonde la situation virtuelle (dans sa version installation comme dans sa version scène) et la chorégraphie actuelle, chacune étant une extrapolation différente à partir d'une même matrice... »

Auteur : SUQUET Annie

Source : Piéger l'inédit De Life Forms à Character Studio : un entretien avec Merce Cunningham à propos d'ordinateur. In Danse et nouvelles technologies- 40/41 NOUVELLES DE DANSE 1999- extrait Page 101

Mots clés: hasard-combinaison-situation virtuelle

Vocabulaire: peaufinent-handdrawn figures-Character Studio-Riverbed-

Pistes didactiques et problématiques, questions soulevées:

Composition par hasard, dans les séquences virtuelles comme dans les séquences corporelles

Collaboration et composition : entre arts et entre artistes

Composition par ordinateur : place/rôle/technique... ,

Autres / En savoir plus :

Composer par hasard CHARLIP Remy - In La Composition NOUVELLES DE DANSE page 113-117

Traduction Patricia KUYPERS

Le mouvement assisté par ordinateur- Merce Cunningham et *Life Forms* - SCHIPHORST Thecla

In La Composition NOUVELLES DE DANSE page 120-143 Traduction F. CORIN-ML. BOUCHOMS

NOTION IDENTIFIÉE: « Les nouvelles technologies et la complexité d'exécution »

Texte proposé par A. Bouin*

« Même si chacun devine que la nouvelle pièce apportera son lot de souffrances. Cédric Andrieux, brillant Danseur français de la compagnie, l'a déjà vécu : «Merce arrive avec des enchaînements irréalisables et nous demande de les exécuter jour après jour, jusqu'au moment où ça passe. Trente secondes de danse peuvent demander une semaine de travail ! Depuis qu'il prépare les enchaînements sous Life Forms, les mouvements sont devenus plus ardues. En comparaison, les pièces antérieures sont une partie de plaisir », s'amuse Cédric.»

Auteur : Six Nicolas

Source : Reportage au Studio Cunningham « Vues de l'intérieur », Revue Danser n° 244, 2005

Mots clés: Irréalisable-réalisable
Exécution
Interprétation

Vocabulaire :

Pistes didactiques et problématiques, questions soulevées:

Quel est l'apport des nouvelles technologies dans l'œuvre de Merce Cunningham ?

En quoi cet extrait révèle-t-il la virtuosité des interprètes de Merce Cunningham ?



Proposition F. Carrascosa*

Entretiens Merce CUNNINGHAM. DVD BIPED/PONDWAY Film Charles ATLAS 27'

Cette interview amène des informations sur le travail collaboratif entre Merce Cunningham et les deux artistes visuels, lors de la composition du *BIPED*, à la fois sur la composition des phrases gestuelles dansées, comme sur la composition des phrases gestuelles virtuelles.

Début de la deuxième interview à 7'30 ; durée 7' 15

« Paul Kaiser et Shelley Eshkar sont des artistes multimédias qui travaillent sur des programmes très complexes, en tout cas, pour moi, techniquement. Ils voulaient savoir s'il était possible qu'on collabore sur un projet. On a donc décidé d'essayer ça. Ils m'ont rendu visite, un jour, à mon studio, avec deux autres personnes de San Francisco, qui travaillent dans l'animation et qui s'intéressaient désormais à une méthode moderne assistée par ordinateur. Tous les quatre ont demandé à travailler avec nous. Puisqu'ils ne connaissaient pas grand-chose à la danse et que j'ignorais presque tout de l'outil informatique sur lequel ils travaillaient, on a du coopérer. En d'autres termes, j'essayais de leur expliquer la danse et eux de m'expliquer l'informatique. Ma mission a consisté à leur fournir des données qu'ils puissent étudier en Californie, dans le studio où ils travaillaient.

J'ai donc fait plusieurs... j'ai commencé par leur demander : « quel genre de données voulez-vous ? » Autrement dit, quels paramètres doivent influencer mon travail ? » ils ont répondu : « Commencez par les pas. » J'ai demandé : « Mais encore ? » Ils ont répondu : « Le nombre de pas effectués. » J'ai demandé : « Quel est votre minimum ? ». Après réflexion, ils ont dit : « Cinq. » J'ai dit : « D'accord, cinq. Et votre maximum ? » Ils ont réfléchi un moment et ont décidé que ce serait 15. J'ai demandé : « Je peux opter pour n'importe quel nombre ? » Des phrases de cinq, six, sept pas et ainsi de suite jusqu'à 15 ? » Ils ont répondu : « Oui. » Il fallait ensuite déterminer le nombre de phrases. On a estimé qu'il en fallait au moins 70. Finalement, on en a fait 71, je crois.

J'ai alors demandé à deux danseurs de ma compagnie, Jared Phillips et Jeannie Steele, s'ils voulaient coopérer et m'aider à créer ces phrases. En fait on a dû les élaborer en deux jours pour qu'ils puissent les filmer et rapporter les images en Californie afin de travailler dessus. J'ai dû les créer, les danseurs ont dû les apprendre et il a fallu les filmer.

Je conçois les mouvements et la continuité grâce au hasard. Ainsi, par exemple, s'il doit y avoir cinq pas dans la phrase d'un danseur, combien se font genoux fléchis, combien sont droits et combien sont « relevés », c'est-à-dire avec le talon soulevé ? Dans quelle direction ? Avec combien de changements ? Quelle est la vitesse de ces cinq pas ? Nous avons constaté des limites avec Paul et Shelley car il y avait des choses que cet ordinateur ne gérait pas, en termes de mouvement humain.



Les danseurs ne pouvaient pas tourner trop vite, il a donc fallu s'adapter. Je leur ai imposé des pas et le plus frappant, c'est que ces deux danseurs, Jared et Jeannie, les ont appris. Pourtant ce n'était pas facile... En plus de chaque pas, il fallait ajouter un ou deux mouvements des bras et du corps. Ils devaient faire un pas du pied droit, courber le dos juste après et avant de passer au pas suivant, lever le bras gauche comme ça. Pour le suivant, ils devaient peut-être utiliser les deux bras...

Chaque détail comptait. Ce qu'on voit grâce à la vidéo ou à l'ordinateur, c'est qu'il y a une pause entre chaque pas.

L'œil réagit différemment devant un écran. Ajouter quelque chose entre-temps présentait un intérêt visuel. C'était plus compliqué pour les danseurs, qui devaient tout apprendre, et non pas lire, comme moi, qui fais ça sur un écran.

On a réussi à faire 70 phrases.

Ensuite, on est allés à San Francisco pour travailler dans un studio. Je savais que le sol était en béton, je n'ai donc pas prévu de sauts dans les phrases. Cet espace circulaire faisait à peine 6 m de diamètre, la surface en béton était atroce, recouverte d'une sorte de tapis.

Il y avait huit ou neuf caméras qui transmettaient les signaux directement à l'ordinateur, sans passer par un moniteur vidéo. Afin qu'on puisse analyser leurs mouvements, les danseurs devaient porter des capteurs sur chaque articulation, ici... Sur la tête, de l'autre côté, sur les jambes, et comme mon travail utilise le dos, je leur ai fait ajouter deux capteurs, car pour eux, le dos ne servait pas. Je leur ai montré et ils ont accepté.

Tous ces capteurs reconstituent dans l'ordinateur un squelette que l'on voit bouger grâce à des points lumineux, un peu comme un sapin de Noël en mouvement. Mais chaque détail est visible, c'est incroyable. On a recueilli toutes ces données pour travailler et à partir de ça, de retour à New York, j'ai planché sur la chorégraphie. La chorégraphie fait partie... Comme David 'a expliqué, chez moi, la danse naît séparément de la musique et en un sens séparément du décor. L'un n'est pas fait pour l'autre, les deux ne se complètent pas d'une manière conventionnelle. Mais Paul et Shelley, les artistes multimédia, ont pris les données recueillies par ordinateur et les ont modifiées. Shelley a fait ce qu'il appelle des formes dessinées à la main, qu'on verra bientôt mais que je vais d'abord expliquer. Il peut dessiner directement par ordinateur, pour faire apparaître ... la forme d'un corps humain que les conditions météo auraient transformé. Je vois ça comme ça. La taille peut être grande ou petite et quand on utilise ça sur scène, on tend un voile sur le devant, sur lequel les silhouettes sont projetées depuis l'ordinateur. »

Fin de l'interview à 14' 43

BIPED_ CORPUS DE TEXTES II

LES LOGICIELS DE CRÉATION NUMÉRIQUE



Proposé par Y. Massarotto*

Documents extraits de « Danse et nouvelles technologies » fascicule « Ressources »

Le logiciel Life forms :

« Le premier exemple de logiciel d'assistance à la chorégraphie connu est Life Forms. Il a été conçu par Tecla Schiphorst et ses collègues pour alimenter le travail chorégraphique de Merce Cunningham majoritairement basé sur des enchainements de postures fixes (Schiphorst et Cunningham, 1997). Life Forms anime un squelette en 3D et génère des postures et leurs enchainements que Cunningham demande à ses danseurs de reproduire ».

Sarah Fdili Alaoui (Cf. Thèse de doctorat citée ci-dessous).

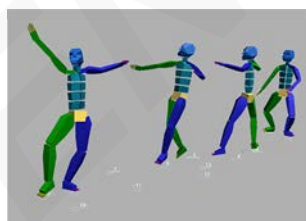
[Vidéo présentant Lifeforms et son utilisation par Merce Cunningham](#)

Approfondir : [Télécharger la thèse de Tecla Schiphorst A case study of Merce Cunningham's use of the lifeforms computer choregraphic system in the making of trackers](#)

Le logiciel Character studio

Logiciel d'animation numérique 3D permettant de mettre en mouvement des personnages. Utilisé pour la création de jeux vidéo et d'effets spéciaux cinématographiques, il est aussi utilisé par certains chorégraphes. Clarisse Bardiot indique que « BIPED était le nom donné à la version bêta de Character Studio, un logiciel utilisé pour *Hand-drawn Spaces*. [...] En 1997, les plasticiens Paul Kaiser et Shelley Eshkar invitent Merce Cunningham à créer avec eux *Hand-drawn Spaces*. [...] Pour *Hand-drawn Spaces*, Cunningham a créé 71 phrases, véritable alphabet de mouvements, saisies par l'ordinateur, « mappées » sur les esquisses de corps puis assemblées afin de créer une chorégraphie virtuelle ».

Clarisse Bardiot, *in Merce Cunningham, la danse et l'ordinateur*, Revue du centre des écritures contemporaines et numériques, 2009.



[Télécharger l'article](#)

[Vidéo de démonstration de la version 3Dsmx Biped Character studio](#)



A. Bouin, F. Carrascosa, L. Chopinet, A. Géa

LA DANSE.. ET LES TECHNIQUES DU CORPS

Le BO programme

« **Classe terminale:** La danse et les techniques du corps:

les fondements du mouvement dansé changent et font évoluer les techniques corporelles. Il s'agit alors d'appréhender ces évolutions et d'en saisir les transformations les plus marquantes.

Bulletin officiel spécial n°9 du 30 septembre 2010¹ [ici](#)

Les questions et problématiques soulevées...

¹ Dernière consultation 07 07 2017

BIPED_ RESSOURCES INFORMATIVES

« LE CHORÉGRAPHE_ LES TECHNIQUES..... »

Proposition F. Carrascosa*

Présentation de la ressource: Un Théma « Technique(s) contemporaine(s) »

Source : Numeridanse – Apprendre et comprendre- Théma- « Technique(s) contemporaine(s) »

https://www.numeridanse.tv/fr/thematiques/248_techniques-contemporaines/video/%20http://video/163_marche-et-improvisation/ (Dernière consultation le 6/07/2017)

Auteur : Inconnu

Pourquoi ce choix :

« Ce thème en forme de question part en quête de la ou des technique(s) que révèlent différents spectacles de danse contemporaine et vise aussi à donner une idée des modes de formation ou d'apprentissage technique des danseurs contemporains. »¹

Éléments d'information sur la ressource :

Dans la séquence *Approfondir* un paragraphe sur Merce Cunningham et « la technique Cunningham » qui intéresse plus particulièrement l'étude de l'œuvre au programme.

Au plan général, cet approfondissement porte sur la technique en danse contemporaine et permet d'aborder la notion ou le concept de technique.

Dans la séquence *Aller plus loin*, une sélection de ressources bibliographiques, vidéographiques et internet, permet à l'enseignant qui le souhaite de compléter et perfectionner ses connaissances.

Extrait : « *Merce Cunningham a lui aussi développé un entraînement du corps permettant à ses danseurs de s'emparer au mieux des séquences complexes de danse qu'il créait. La « technique Cunningham » fait largement appel à la technique classique pour le travail du bas du corps, mais elle s'appuie sur une autre utilisation du dos et de la colonne vertébrale. Merce Cunningham en parle ainsi : [.....] »*².

¹ Numeridanse dans « Technique(s) contemporaines »

² Merce Cunningham, *Le danseur et la danse - entretiens avec Jacqueline Lesschaeve*, trad. J. Lesschaeve, Paris, Belfond, 1980, p. 69, 73.

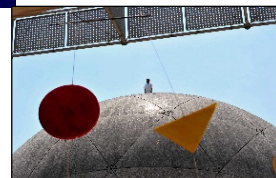
DANSE ET NOUVELLES TECHNOLOGIES

Programme de l'enseignement artistique danse de spécialité

CERCLE D'ÉTUDE ART DANSE ACADEMIE DE MONTPELLIER

BIPED_ RESSOURCES INFORMATIVES

« LE CHORÉGRAPHE_ LES TECHNIQUES..... »



En savoir plus :

Séquences vidéo en ligne sur la page Internet :

- La Ribot, *EEEXEECUUUUTIOOOOONS !!!*, 2012
- Cunningham, Merce, *Roaratorio*, 2010
- Acogny, Germaine, *Waxtaan*, 2007
- Amagatsu, Ushio, *Kagemi [Par-delà les métaphores du miroir]*, 2005
- Chamblas, Dimitri, *À bras le corps*, 1999
- Louis, Murray, *Grande leçon de danse de Murray Louis*, enregistré au CND le 15 février 2011
- Monnier, Mathilde, *ex.e.r.ce*, 2004

BIPED_ RESSOURCES INFORMATIVES

LE CHORÉGRAPHE_ LES TECHNIQUES_ « LA CLASS »

Proposition F. Carrascosa*

Présentation des ressources: une série de vidéos disponibles sur le net, autour de la technique cunninghamienne.

Merce Cunningham Mondays With Merce :

<https://www.youtube.com/watch?v=q318rHkDDHo>

<https://www.youtube.com/watch?v=R9RXD4tBtJo>

<https://www.youtube.com/watch?v=DKe-WjNZCtI>

Working Process : 1981

<https://www.youtube.com/watch?v=zhK3Ep4HiI0>

Cunningham technique Company Class : Robert Swinston dirige une classe

<https://www.youtube.com/watch?v=LWmrN0Mf3Ok>

<https://www.youtube.com/watch?v=9WtnI32uvM4>

Elementary Level 1984 https://www.youtube.com/watch?v=tTSHFI_wT5c

Intermediate Level 1986 <https://www.youtube.com/watch?v=JI9wr66eJes>

Pourquoi ce choix :

Voir les corps, entendre les consignes, suivre une « class » de danse en direct.

Écouter Merce Cunningham

Suivre Robert Swinston

Éléments d'information sur les ressources :

Dans les *Mondays With Merce* (première, deuxième et troisième vidéo) : Merce Cunningham

Dans le *Working Process*, 1981, une interview de Merce Cunningham

Dans les *Cunningham technique Company Class*, une conduite du cours par Robert Swinston

Dans *Elementary Level*, 1984, un film d'Elliot Caplan, une classe sous la direction et avec les commentaires de Cunningham

Dans *Intermediate Level 1986*, une autre classe sous la direction et avec les commentaires de Cunningham, film d'Elliot Caplan

En savoir plus :

Dernière consultation le 23/06 /2017



NOTION IDENTIFIÉE: «Le chorégraphe, sa conception de la technique»

Proposition A. Géa*

« La technique n'a pas pour objectif de produire plus ou moins de spectaculaire, mais de réussir dans sa tâche, quelle que soit l'aptitude physique requise, en visant l'impeccable. Marcher magnifiquement et ainsi évoquer l'esprit d'un dieu me semble éminemment plus merveilleux que gambader et gigoter dans les airs de manière incroyable pour ne laisser que l'image de soi-même. Et pour cette raison même, le danseur s'efforce d'atteindre la maîtrise intégrale de son corps pour s'identifier totalement au mouvement aussi irrésistiblement que possible sans imprimer sa personnalité. Il ne s'agit pas de se montrer mais de donner à voir ; non pas d'exhiber mais de communiquer la tendresse de l'esprit humain par l'action disciplinée d'un corps humain.»

Auteur : CUNNINGHAM Merce

Source : *La fonction d'une technique pour la danse (1951).* In VAUGHAN, David (1997). *Merce Cunningham : un demi-siècle de danse*, Paris : Plume.

Mots clés: Technique, tâche, impeccable, maîtrise intégrale, action disciplinée

Vocabulaire :

Pistes didactiques et problématiques, questions soulevées:

Merce Cunningham expose ici sa conception de la technique. La finalité première est de permettre au danseur d'accéder à un corps abstrait, dénué de toute expressivité, de toute subjectivité. C'est à comprendre dans sa conception plus globale de la danse où le mouvement et sa visibilité priment sur l'individu.

Autres / En savoir plus :

Dans le texte, il pose aussi les premiers points de repère d'une méthode où le travail du corps est quotidien, où les exercices physiques sont réalisés avec ardeur, rigueur et discipline.



NOTION IDENTIFIÉE: « Technique, pratique et académisme »

Texte proposé par A. Bouin*

«Comment définissez-vous aujourd'hui ce qui distingue la technique Cunningham des autres ? Sur quels principes se fonde-t-elle ? Je voulais impliquer le corps entier, y compris le torse, et non juste les bras et les jambes. C'est pourquoi j'ai développé des exercices pour le dos et mes cours commencent là. Aujourd'hui, il y a des professeurs qui le perpétuent à leur manière, mais le principe de base est que le torse et la tête font partie de l'expérience, bien sûr sans oublier les bras et les jambes ! J'ai donc développé un entraînement qui ressemble à des cours de ballet. Ce qui m'intéressait n'était pas de créer un « style » ni de plaire au spectateur. Dans les cours de niveau supérieur, notre approche du mouvement est devenue très complexe si on la compare au vocabulaire initial. Le potentiel du danseur a progressé, surtout en matière de vitesse et de rythme, mais aussi en élargissant sa palette de mouvements. Inutile d'en parler, il n'y a qu'à le pratiquer (rire).»

Auteur : Entretien avec Merce Cunningham, propos recueillis par Thomas Hann

Source : revue Danser, n.290, septembre 2009, p.31-32

Mots clés: entraînement – vocabulaire – articulation des segments du corps – palette de mouvements

Vocabulaire :

Pistes didactiques et problématiques, questions soulevées:

Quels sont, selon vous, les principes qui régissent la technique Cunningham ?

En quoi cette technique diffère-t-elle de la technique classique ?

Autres / En savoir plus

BIPED_ CORPUS DE TEXTES I

LE CHORÉGRAPHE_ LES TECHNIQUES



NOTION IDENTIFIÉE: «le chorégraphe, le corps, la technique»

Texte proposé par F. Carrascosa*

« Comment définir la singularité de cette technique ?

Merce est quelqu'un de formel. Ce qui l'intéresse, c'est le mouvement dans son essence, et les multiples possibilités de mouvement d'un corps en déplacement dans l'espace. Son approche du mouvement est presque mathématique, géométrique. Ce n'est pas une technique qui suit la logique du mouvement; elle est multi-directionnelle, aussi bien pour les différentes parties du corps que pour les trajets. La virtuosité réside dans les déplacements et les changements de direction extrêmement rapides qui sont demandés. On n'est pas dans le relâché, ou la rondeur, on ne cherche pas la sensation: on va vite et clairement dans la direction demandée. Cela peut évoquer un certain académisme, de par le maintien fort du centre. Toutefois, ce centre n'est pas figé mais musclé, et permet une dynamique, une articulation entre le haut et le bas du corps, qui se manifeste notamment dans les nombreux «équilibres» qui ponctuent les enchaînements. Cela demande surtout une disponibilité, une présence extraordinaire...

Auteur : Marteau Isabelle, Propos recueillis par Sandrine Barrasso

Source : entretien avec Isabelle Marteau, Propos recueillis par Sandrine Barrasso, « La technique Cunningham », *Repères, cahier de danse* 2009/1(n° 23), p. 13-15. DOI 10.3917/reper.023.0013

Mots clés: formel-multiples possibilités de mouvement- virtuosité dans déplacements et changements de direction-maintien fort du centre- articulation haut/bas

Vocabulaire : formel-virtuosité- académisme-dynamique-présence-

Pistes didactiques et problématiques, questions soulevées:

La question de l'académisme et/ou de la singularité, en ce qui concerne le corps, la forme.

La question de la virtuosité.

La question du centre, du rapport entre le haut et le bas

La question du déplacement, des directions, du mouvement

Autres / En savoir plus : visionner les Class conduites par la C° et les interviews de Merce Cunningham qui y sont incluses dans Ressources informatives, « le Chorégraphe, les techniques_ la class »



NOTION IDENTIFIÉE: « Complexité, dissociation et autonomie des segments »

Texte proposé par A. Bouin*

« Pendant longtemps, j'ai traité les bras comme un balancier, ils étaient assez neutres, et puis avec *Life forms*, j'ai commencé à voir toutes sortes de possibilités rythmiques avec les bras, allant avec ou contre la dynamique des jambes, en même temps, après. De même pour et par rapport au torse et à la tête. La complexité s'est accrue mais le principe n'est pas nouveau dans mon travail. (...) C'était une difficulté terrifiante, parce que le corps a une façon intuitive de proportionner le mouvement et quand vous soumettez cette spontanéité au hasard, tous vos repères éclatent, vous êtes mentalement et physiquement décoordonnés. Vous ne pouvez plus compter sur la pratique, sur les automatismes, vous ne savez plus rien : il faut apprendre. (...) La complexité du jeu de bras, c'est une addition, un peu comme un arbre dont les branches seraient devenues plus nombreuses, plus lourdes »

Auteur : Suquet Annie

Source : PIEGER L'INEDIT- de *Life forms* à Character studio : un entretien avec Merce Cunningham à propos d'ordinateur. 40/41 Nouvelles de Danse, 1999, p107-108

Mots clés: balancier / bipède – complexité – intuition- hasard- automatisme - apprentissage

Vocabulaire : inédit

Pistes didactiques et problématiques, questions soulevées:

Comment Merce Cunningham parvient-il à faire évoluer sa technique de corps ? Trouvez trois mots pour qualifier sa démarche dans cet extrait.

Pour définir le corps Cunningham dans *Biped*, peut-on parler de virtuosité ?

En quoi cet extrait permet-il d'éclairer le sens du titre *Biped* (*bipède en français*) ?

Autres / En savoir plus



NOTION IDENTIFIÉE: «Le chorégraphe, et les techniques de corps»

Texte proposé par F. Carrascosa*

« Avec la même curiosité d'esprit et le même sens de la rigueur [...] il observe les techniques existantes et constate : « J'ai recherché comment faire travailler ensemble le dos et les jambes, le torse et les jambes. En moderne, je trouvais *qu'on se servait assez bien du corps mais peu des jambes. En classique, le jeu de jambes était très développé, et aussi le jeu de bras dans la grande école russe, mais le dos, qui est le support essentiel où s'accrochent et se soutiennent bras et jambes, est lui-même finalement assez peu utilisé* ». Analysant de façon strictement objective les possibilités de mouvement des différentes parties du corps, notamment en termes d'espace ou de direction, il va élaborer une « technique » (quoiqu'il récuse ce terme) qui variera en fonction des différentes créations, et qui au fil des années a évolué vers une véritable virtuosité. La première caractéristique du mouvement chez Cunningham, est cependant une diversité rythmique absolument sans équivalent [....].»

Auteur : GINOT Isabelle

Source : La Danse au XXe Bordas 1995 p. 133

Mots clés: techniques existantes-le dos- le torse-possibilités de mouvement-parties du corps-diversité rythmique

Vocabulaire : objective-technique-virtuosité-diversité

Pistes didactiques et problématiques, questions soulevées:

Les techniques de corps existantes : influences, héritage, ruptures et/ou continuités

La question du dos et du torse, la question des jambes.

La question de la virtuosité.

La question du temps, de la durée, de la musicalité

Autres / En savoir plus : visionner les Class conduites par la C° et les interviews de Merce Cunningham qui y sont incluses dans Ressources informatives, « le Chorégraphe, les techniques_ la class »



NOTION IDENTIFIÉE: « La courbe et le lexique chez Cunningham »

Texte proposé par A. Bouin*

«La courbe (*curve* en anglais) chez Cunningham est particulière en ce fait qu'elle peut être isolée à trois endroits du dos, le haut, le milieu et le bas. Il s'agit d'un mouvement d'inclinaison vers l'avant, l'opposé de l'*arch* qui est une extension ; si l'inclinaison est latérale et située au-dessus de la taille on parlera de *tilt*. (...) Après les *bounces*, ce sont les *stretches* - qui sont des étirements de la colonne vertébrale de manière globale à partir d'une courbe, devant et dans les diagonales. On les fait en relation avec les jambes : des pliés permettent de commencer à étirer la face postérieure des jambes. Viennent ensuite les *exercices en 6 temps* qui mobilisent la colonne vertébrale dans les différents plans de l'espace. (...) Il s'agit d'exercices d'épaules, de pieds, de dos, beaucoup de travail de jambe, de développés et d'adages associés à des *curves*, *tilts* et *arches*, et puis les triplettes qui nous conduisent petit à petit vers les déplacements dans l'espace. En somme, le cours est très structuré et s'effectue en trois temps : travail du haut du corps, travail du bas du corps et articulation des deux. »

Auteur : Isabelle Marteau, propos recueillis par Sandrine Barrasso

Source : Matière à transmettre- la technique Cunningham. Cahiers de Danse n.23-avril 2009, Repères, p14

Mots clés: dissociation – rituel – haut – bas - plans

Vocabulaire : Bounces / curve / arch / tilt /
stretche / triplette

Pistes didactiques et problématiques, questions soulevées:

Quelles sont les étapes du « rituel » corporel chez Merce Cunningham ?

Quelles images de la technique cunningham se dégagent de cette description ?

Par quels moyens l'appropriation de la technique cunningham s'effectue-t-elle ?

Autres / En savoir plus



NOTION IDENTIFIÉE: «Le chorégraphe, son analyse du mouvement dansé»

Texte proposé par A. Géa*

« Le mouvement a des possibilités immenses et illimitées, c'est clair, mais comprendre l'organisation du mouvement est le comble du métier de danseur. Si la colonne vertébrale fait office d'axe central, de la même manière que l'animal en tire sa conscience physique, l'action procède de ce centre vers l'extérieur et, vice versa, revient de l'extérieur vers le centre. Les jambes et les bras ne sont qu'une manifestation du dos, les extensions de la colonne. Assis, debout, jambe ou bras tendu, ou sautant dans les airs, on est conscient que la colonne met les membres en relation et qu'ils ne se manifestent qu'autant que la colonne se manifeste. La vitesse, par exemple, n'est pas une histoire de pieds ou de bras tricotant à un tempo fantastique ; elle vient de la diligence autorisée par la colonne aux jambes et aux bras. Grâce à la force qu'elle concentre en elle, la colonne peut simultanément permettre la vélocité des jambes et des pieds et la sérénité des bras, qui semblent tranquilles et suspendus en l'air. L'inverse est possible aussi.»

Auteur : CUNNINGHAM Merce

Source : *La fonction d'une technique pour la danse* (1951). In VAUGHAN, David (1997). *Merce Cunningham : un demi-siècle de danse*, Paris : Plume.

Mots clés: Organisation du mouvement, colonne vertébrale, axe central, dos

Vocabulaire : Tempo, diligence, vélocité

Pistes didactiques et problématiques, questions soulevées:

Merce Cunningham expose ici sa lecture anatomique du corps en mouvement. La colonne vertébrale focalise son attention. Toute sa recherche technique s'ancre sur une conscience aigüe de la colonne comme centre d'équilibre et comme axe vertical.

Autres / En savoir plus :

Dans une acception plus large, le chorégraphe utilise le terme de torse. Cette référence se retrouve de façon explicite dans le titre d'une pièce chorégraphique créée en 1976, *Torse*.



NOTION IDENTIFIÉE: « Complexité, liberté et temporalité »

Texte proposé par A. Bouin*

« C'était parfois humiliant tellement c'était dur, il fallait oublier toute humanité. Le rythme de travail était très dur aussi (...) Avec une technique dissociant chaque partie du corps, qui mettait vraiment nos membres à l'épreuve.

Mais le processus de création était extraordinaire, car Merce était inventif et vous donnait curieusement une vraie liberté. Tout était précis chez lui, il y avait très peu de place pour les propositions personnelles mais à l'intérieur du temps imparti, on avait une grande latitude dans le rythme que nous voulions donner à nos mouvements. Il fallait juste respecter la structure temporelle. A l'intérieur des 42mn données d'une pièce, tout pouvait fluctuer chaque soir, pour chacun de nous. Et ça, c'était très jouissif.»

Auteur : Propos recueillis par Arianne Dollfus

Source : Cédric Andrieux, revue Danser, n.290, septembre 2009, p48

Mots clés: difficulté- extraordinaire- liberté –
contrainte temporelle – plaisir

Vocabulaire : travail corporel – technique

Pistes didactiques et problématiques, questions soulevées:

Comment s'organise le corps, l'espace et le temps d'après Cédric Andrieux ?

Dans quelle mesure peut-on dire que la technique Cunningham est paradoxale ?

Plus haut dans cet entretien avec Cédric Andrieux, celui-ci cite Cunningham : « Il faut qu'il y ait des choses que tout le monde puisse faire et d'autres que personne ne puisse faire », dites en quoi cela caractérise ou non la technique corporelle de Merce Cunningham.

Autres / En savoir plus :

BIPED_ CORPUS DE TEXTES I

LE CHORÉGRAPHE_ LES TECHNIQUES



NOTION IDENTIFIÉE: «Le chorégraphe, le danseur, le corps, le mouvement»

Texte proposé par F. Carrascosa*

« La discipline du danseur, rituel quotidien, se résume ainsi : permettre à l'esprit de circuler dans ses membres et de se projeter dans l'espace, en toute liberté et selon sa propre nécessité. Je ne suis pas plus philosophe que mes jambes, mais elles me font comprendre un fait : elles sont pleines d'une énergie qui peut être lâchée dans le mouvement [sembler immobile est son propre mouvement enivrant], et la forme adoptée par le mouvement dépasse la pénétration de ma pensée analytique mais elle parle à mes yeux et à mon imagination. Autrement dit un homme est une créature à deux jambes, plus essentiellement et plus intimement que quoi que ce soit d'autre. Et ses jambes en disent plus qu'elles ne savent, comme toute la nature. Alors si vous dansez vraiment, avec votre corps et non par un effort mental, l'esprit se manifestant par votre torse et vos membres prendra inévitablement la forme de la vie. Nous donnons de nous-mêmes à chaque instant. »

Auteur : Vaughan David

Source : Merce Cunningham un demi-siècle de danse, traduction Denise Luccioni. Éditions Plume, Paris, 1997

Mots clés: discipline du danseur- rituel quotidien- énergie lâchée dans le mouvement-vous dansez vraiment-esprit se manifestant-forme de la vie-

Vocabulaire : rituel- nécessité- pénétration- analytique-intimement

Pistes didactiques et problématiques, questions soulevées:

La question de la discipline du danseur et du rituel, pourquoi, comment, avec quel objectif..

La question de l'énergie dans le mouvement.

La question de la forme du mouvement

La question de la pensée et de l'esprit, en arrière-plan de la danse

Autres / En savoir plus :



NOTION IDENTIFIÉE: «Le chorégraphe, le mouvement, le corps»

Texte proposé par F. Carrascosa*

« Braver l'impossible. [...] Essayer, jusqu'à ce que l'impossible devienne possible. La danse de Cunningham, c'est l'accomplissement réitéré de l'étincelle. Encore fallait-il construire et polir les outils qui puissent la faire jaillir. Travail quotidien de l'atelier, de la répétition des exercices où seuls, les danseurs peuvent comprendre et ressentir quelle ivresse peut susciter une telle obstination. Le torse a été clé de voute de tout l'édifice corporel cunninghamien.

Balanchine prétendait qu'un danseur ne pouvait simultanément danser vite et faire des épaulements.

« Je n'ai jamais cru ça, je me disais qu'il devait y avoir un moyen », confiait Cunningham.

« C'est pour cela que dans ma technique j'ai radicalement abaissé le point d'équilibre. » Éclosion des vitesses, divisions des parties du corps qui ont su tant impressionner Robert Rauschenberg et son regard de peintre. Coordination virtuose du jeu de jambes, de mouvements inédits du dos et des bras. Variations de direction et de rythme. En géométrie multidimensionnelle, la danse de Cunningham, cellulaire et même neuronale, défait l'emprise de l'unisson. Et dans ce « brouhaha silencieux de cadences intimes, l'œil du spectateur cherche, à la surface de la totalité qui ferait sens, les corrélations, les accidents d'harmonie ou de chaos ».

Dans le mouvement, il y a tant d'informations, disait Cunningham. Une ligne continue, en métamorphose perpétuelle. Un kaléidoscope où chaque image semble naître en étincelle. »

Auteur : Jean Marc Adolphe

Source : L'accomplissement de l'étincelle Revue mouvement Mouvement n 53, octobre-décembre

Mots clés: braver l'impossible-travail quotidien-répétition-éclosion vitesses-division des parties-coordination virtuose-géométrie multidimensionnelle..

Vocabulaire : accomplissement réitéré-clé de voute-neuronal-corrélations-kaléidoscope..

Pistes didactiques et problématiques, questions soulevées:

La question de l'impossible mouvement à réaliser

La question du dos et du torse, comme clé de voute du corps cunninghamien.

La question de la virtuosité, du point d'équilibre abaissé, de la vitesse, de la coordination

La question du travail et de la répétition, comme outils

Autres / En savoir plus : visionner les Class conduites par la C° et les interviews de Merce Cunningham qui y sont incluses dans Ressources informatives, « le Chorégraphe, les techniques_ la class »



Proposition F. Carrascosa* Extraits de texte écrit par Jean Jacques Félix¹

Dans l'article « Corps, sciences et art. Merce Cunningham chorégraphe « designer » de l'in-utile » Jean Jacques Félix fait une approche singulière du corps cunninghamien qu'il envisage sous deux angles « le corps fantasmé » qui renvoie à l'idée d'un corps morcelé, « le corps objectif » qui lui renvoie aux contraintes biomécaniques de ce corps, en indiquant cependant qu'un troisième, « le corps domestiqué », serait à étudier (voir note de bas de page) ; par « corps domestiqué » il entend les influences opérées par la formation de danseur d'une part et d'autre part celle de l'éducation .

Cet article est paru dans le document académique sur le geste, réalisé par les membres du cercle d'étude art-danse de l'académie de Montpellier en 2007.

Il semblerait utile à l'enseignement de l'œuvre au programme, d'approfondir cette approche du corps cunninghamien.

En savoir plus : lire l'article en entier, page 127

http://pedagogie.ac-montpellier.fr/danse/CED/4_une_ouverture_culturelle.pdf²

EXTRAIT DE « Corps, sciences et art. Merce Cunningham chorégraphe « designer » de l'in-utile »

Merce Cunningham figure emblématique de la relation art-sciences

« Les questions que se posent Merce Cunningham »

Lorsque l'on s'intéresse à l'œuvre chorégraphique de M. Cunningham, un premier constat s'impose : son univers artistique et la démarche créative qui le sous-tend, trouvent leur origine dans les questions fondamentales qu'il se pose au sujet de l'acte artistique de danser.

En cette approche questionnante se situe le point commun qu'il partage avec la posture du scientifique. La démarche cunninghamienne au même titre que celle du scientifique est pourrait-on dire problématisée. Deux questions, parmi toutes celles que se pose ce chorégraphe, apparaissent comme essentielles :

- comment dire quelque chose sans exprimer (expression d'une subjectivité et/ou d'une narration) ?

¹ Jean Jacques Félix

² Lien site académique Art-Danse de Montpellier actuel. Le site devant changer prochainement ce lien sera à actualiser. dernière consultation 29 06 2017



- comment inventer un corps pensé mais non régi par la pensée (une pensée rationnelle) ?

Les processus qu'il met en œuvre pour tenter de résoudre ces problèmes résultent d'une mise en tension de deux données qui interfèrent en permanence dans son activité de création : la première renvoie à celle de corps fantasmé et la seconde à celle de corps objectif (matérialité charnelle du corps). Deux données qui entrent en correspondance avec les facteurs constitutifs de la cognition telle que les conçoivent les théories de l'enaction : le corps fantasmé renvoyant davantage au contexte psychologique et le corps objectif aux contextes biologique et culturel. »

« Le corps fantasmé de Cunningham »

Le corps fantasmé de Cunningham est un corps conçu comme constitué de parties indépendantes et autonomes susceptibles de s'inter-mouvoir de façon aléatoire, à l'image des choses de l'univers dans la philosophie du Yi King. Une combinatoire infinie d'articulation entre ces différentes parties permettant d'accéder - dans l'idéal cunninghamien - au mouvement pur. Un mouvement où d'une part, toute contrainte d'ordre physio-biomécanique et d'autre part, toute trace de subjectivité se trouveraient en quelque sorte suspendues.

La concrétisation virtuelle de ce corps fantasmé trouve sa forme dans l'élaboration en 1989 du logiciel informatique Life Forms. [.....]

Dans la conception de Life Forms, on a observé que la technologie informatique était affectée par la connaissance de la danse autant que la danse et la chorégraphie étaient affectées par la connaissance technologique ». De son côté Merce Cunningham affirme : « avec le logiciel Life Forms, vous tester des combinaisons de mouvements qui seraient impossibles pour un vrai danseur, vous pouvez isoler les différentes parties du corps, fractionner leurs mouvements, les recombinaison différemment. C'est souvent là que le regard s'électrise ». [...]

« Le corps objectif de Cunningham »

Néanmoins, ce corps fantasmé se frotte inéluctablement à sa réalité charnelle - biomécanique, neurophysiologique - d'un corps objectif qui ne peut sentir se mouvoir et se porter que dans certaines conditions contraignantes. En ce sens, les processus de création de Cunningham s'enracinent aussi dans les structures organiques de sa corporéité. Ces dernières étant vécues, éprouvées et interprétées à l'intérieur d'une part, d'un certain domaine d'action - la danse - et d'autre part, d'une histoire culturelle³ qui conditionnent le sens donné à son « monde » chorégraphique.

³ Aux corps fantasmé et objectif par Cunningham il faudrait en ajouter un troisième qui serait le corps domestiqué. Ce corps domestiqué renvoie non seulement au corps façonné par son éducation, mais aussi à celui que sa formation de danseur a édifié. L'enseignement de danse moderne qu'il reçoit de Bonnie Bird, puis directement de Martha Graham dont il sera l'interprète, les cours de danse classique suivis à l'Américain Ballet school dirigé par Lincoln Kirstein constituent un limon

DANSE ET NOUVELLES TECHNOLOGIES

Programme de l'enseignement artistique danse de spécialité

CERCLE D'ÉTUDE ART DANSE ACADEMIE DE MONTPELLIER

BIPED_ CORPUS DE TEXTES II

LE CORPS CUNNINGHAMIEN..



L'intérêt majeur qu'il porte sur le rôle du dos et sur l'efficacité motrice des membres inférieurs - leur ancrage au sol, leur rapidité, leur ressort, etc. - traduit la façon dont il prend en compte la dimension organique et fonctionnelle du corps. Les recherches qu'il réalise avec les scientifiques sont en ce sens loin d'être déconnectées de la réalité sensible/charnelle du corps en mouvement. Elles le poussent à en explorer les limites. Ces limites qui deviennent alors l'objet d'une interrogation partagée avec les chercheurs.[..] »

culturel incorporé, fondu dans le tissu de sa pensée créative. L'histoire culturelle de Cunningham est aussi, bien entendu, marquée par sa rencontre avec le compositeur John Cage et toutes celles qu'il a vécues avec les plasticiens d'Avant-garde des années 50/60.



Proposition F. Carrascosa*

Approcher le corps cunninghamien et les techniques de corps, par l'empreinte et la trace mémorielle du danseur interprète.

Il s'agit principalement, d'approcher le corps cunninghamien par le travail de l'interprète/danseur et de la mémoire qu'il en a, à travers un recueil d'interviews réalisées par des journalistes ou des historiens de la danse, auprès d'interprètes de Merce Cunningham, dans un corpus de citations d'interprètes danseurs, thématisées et organisées dans une visée pédagogique.

« Dans son studio, rue de la Coulouvrenière à Genève, Foofwa d'Imobilité, 40 ans, ne se souvient pas des sept années où il a dansé sous les yeux du maître américain, qui s'est éteint en juillet à 90 ans. Il n'a pas besoin de se souvenir. Cette histoire, il l'a dans ses muscles qu'il étire chaque matin, méthodiquement, dans ses gestes qu'il refait et défait face aux miroirs¹. [..] »

Au fond, ceci interroge la mémoire du corps par les danseurs et les traces mémorielles qui en restent. Or l'enseignement de danse en art, fait appel largement aux artistes pour une transmission orale de l'œuvre ou des œuvres qu'ils ont dansées ou approchées, la danse ayant par ailleurs une tradition de transmission orale importante, en France comme dans le monde.

À ce sujet il semblerait utile de parcourir et/ou de lire la revue Repères², cahier de danse n°28 paru en 2011 intitulé « *Se souvenir de la danse* ».

Organisé en quatre chapitres, ce numéro comporte quatorze articles qui abordent chacun cette question de la mémoire et du souvenir de la danse.

Odile Rouquet y aborde principalement « le corps du souvenir » et la mémoire corporelle qui nous intéresse plus particulièrement..

En savoir plus : http://www.theatre-arles.com/pdfs/dossier_1490104054.pdf

Dernière consultation 29 06 2017.

¹ <https://www.letemps.ch/culture/2009/11/20/lecon-danse>

² Repères, cahier de danse est édité par le Centre de développement chorégraphique du Val-de-Marne



Proposition F. Carrascosa*

Source : Merce Cunningham, *éloge du mouvement*

Auteur : Rédigé par Sébastien ROCHARD - Angers, le Dimanche 20 Septembre 2015 à 07:00

Journaliste Animateur du blog " Des mots à la marge "

À l'occasion de la présentation de deux pièces de Merce Cunningham, trois danseurs de la C° ainsi que Robert Swinston, livrent à Sébastien Rochard quelques clés indices de lecture et/ou d'analyse de leur travail en lien avec Merce Cunningham.

Les grands principes de Merce Cunningham Par Robert Swinston¹, directeur artistique du CNDC 2013

« Le premier principe, c'est celui du mouvement, qui est pour Cunningham le fondement de la danse. Nous ne sommes ni dans l'expressivité, ni dans la narrativité : la seule matière que l'on travaille, c'est le mouvement. »

[..]Cunningham, c'est toujours un grand challenge, en même temps qu'un jeu, pour le danseur, qui doit sortir de la notion d'interprétation, pour gagner en confiance et en courage, grandir en éprouvant le mouvement. »

« **Le travail des jambes** Par Flora Rogeboz »

« Chez Cunningham, il faut une grande rigueur dans le travail des jambes, autant en parallèle qu'en ouverture. Il y a sans arrêt des changements d'appui pour lesquels il faut acquérir de la rapidité, en étant bien ancré dans le sol. Il s'agit aussi de bien placer le poids de son corps pour trouver de la rapidité dans le bas des jambes ou être le plus équilibré possible lors des adages [...] longs et complexes. D'une manière générale, il y a chez Cunningham une mécanique du corps particulière, qui n'est ni naturelle, ni logique. [...] »

Mots clés

Rigueur rapidité
Appui Ancrage
Poids du corps
Équilibre
Mécanique du corps

¹ Robert Swinston danseur assistant de Merce Cunningham, directeur CNDC

BIPED_ CORPUS DE TEXTES II

CORPS_ TECHNIQUE PAROLES D'INTERPRETES.



« Le travail du buste Par Gianni Joseph »

« Cunningham, c'est comme un dictionnaire de mouvements répertoriés. Avec lui, tu conscientises ce que tu faisais avant de manière instinctive. Le buste par exemple est composé de trois volumes que tu travailles de manière intensive et combinée, autour d'un répertoire de courbes (curve, tilt, arch) et de spirale (twist). Tout ça demande une grande disponibilité mentale, comme pour assimiler les dissociations des différentes parties du corps, mais aussi sonores et rythmiques, très présentes dans ses chorégraphies.[..] »

Dictionnaire de mouvements
Conscientise
Courbes : curve, tilt, arch
Spirale : twist
Disponibilité

« Le travail sur soi Par Adrien Mornet »

« Plus que les positions de bras ou de jambes, ce que je retiens, c'est l'endurance et l'exigence que demande cette technique. Une exigence physique et mentale qui pousse au dépassement de chacun d'entre nous : il ne faut pas qu'on lâche ! Depuis que je travaille sur Cunningham, j'ai changé d'hygiène de vie ! [..]

Endurance
Exigence
physique et
mentale

En savoir plus : http://www.angersmag.info/Merce-Cunningham-elogue-du-mouvement_a11219.html

Dernière consultation 29 06 2017.

BIPED_ CORPUS DE TEXTES II

CORPS_ TECHNIQUE PAROLES D'INTERPRETES.

Proposition F. Carrascosa*

Source : Merce Cunningham, *infatigable explorateur du mouvement* Article paru dans Télérama le 10 novembre 2001

Publié le 27/07/2009. Mis à jour le 27/07/2009 à 16h41.

Auteur : Rosita Boisseau

« De fait, l'écriture multidirectionnelle de Cunningham, de plus en plus complexe, selon les danseurs, [...] s'offre comme un concentré de gestes mobilisant chacune des parties du corps. Tête, torse, dos, bras se déployant selon des angles différents, pieds véloce et sauteurs (Cunningham a appris les claquettes dans sa jeunesse), les corps composent et décomposent des formes sans cesse mouvantes sur des partitions musicales souvent imprévisibles. »

Extraits à propos du corps et des techniques de corps, des paroles d'interprètes

Mikhaïl Barychnikov : à propos de « *Occasion Piece* » ¹

« Merce s'est toujours intéressé à la position du corps humain dans l'espace et aux angles qu'il forme avec cet espace. Il m'a donné un travail qui était faisable mais demandait une immense maîtrise. Il indique des pas précis et vous permet ensuite de jouer avec le tempo. »

Daniel Squire. « La difficulté technique est grande, note le jeune danseur Daniel Squire. Elle exige un travail de mémoire phénoménal car il n'y a pas de logique dans les enchaînements. Ce qui ne l'empêche pas de posséder une réelle limpidité »

Wilfride Piollet « En travaillant sans l'appui de la musique, il nous a obligés à trouver le rythme interne des pas et à dépasser l'aspect virtuose de la gestuelle pour parvenir à un état de dialogue intérieur permanent. C'est une démarche difficile mais finalement très simple, très claire. »

En savoir plus :

<http://www.telerama.fr/scenes/merce-cunningham-infatigable-explorateur-du-mouvement,45548.php>

Dernière consultation 29 06 2017.

Mots clés

La position du corps dans l'espace
Maîtrise
Jeu avec le tempo

Difficulté technique
Mémoire phénoménale
Limpidité

Rythme interne des pas
Virtuose
État de dialogue intérieur
Clarté

¹ Film de Charles Atlas intitulé *Merce Cunningham*

BIPED_ CORPUS DE TEXTES II

CORPS_TECHNIQUE_PAROLES D'INTERPRETES.

Proposition F. Carrascosa*

Source : Culturebox VIDEO. Robert Swinston transmet l'héritage de Merce Cunningham aux jeunes danseurs

Auteur : Odile Morain

Extraits à propos des techniques de corps et du corps

« Réinventer Merce, sans le trahir »

Odile Morain dans son article à propos d' "Event", signale que « [...] la justesse technique est réglée au millimètre, il ajuste chaque prestation avec le nombre d'interprètes disponibles sans dénaturer l'original. »

« Sur le plateau, les danseurs explorent le physique, la répétition, la lenteur, avec pour seule musique le bruissement des corps. »

« Utiliser la force physique »

Odile Morain précise encore: « Chez Merce Cunningham, le travail sur le corps est central. Torsions, fléchissements, incurvations, le chorégraphe avant-gardiste créait sa danse sur les déséquilibres, la force du dos et la subtilité du travail de jambes et de pieds. »

Lucas Viallefond¹

"Le dos bouge d'une manière très particulière, il est complètement aléatoire, donc ça peut aller dans tous les sens à n'importe quel moment et dans n'importe quel rythme"

Violette Vinel² : "Ce qui est difficile c'est qu'on est complètement désaxés, c'est pas des mouvements habituels, les jambes vont à droite et le buste à gauche. Il s'agit de trouver un point d'équilibre au centre", explique... »

En savoir plus :

<http://culturebox.francetvinfo.fr/danse/danse-contemporaine/robert-swinston-transmet-l-heritage-de-merce-cunningham-aux-jeunes-danseurs-229491>

Dernière consultation le 29 06 2017

¹ danseur de la compagnie Cunningham

² étudiante du Conservatoire de Boulogne-Billancourt qui assiste à la master class de Robert Swinston

Mots clés

Justesse technique
Réglée au millimètre
Physique répétition
lenteur
Bruissement des corps

Travail sur le corps
central.
Torsions,
fléchissements,
incurvations
Force du Dos / travail
subtil des jambes..

Le dos. Aléatoire.
N'importe quel sens
N'importe quel rythme

Mouvements
Inhabituels
Jambes / buste/
Point d'équilibre au
centre

BIPED_ CORPUS DE TEXTES II

CORPS_ TECHNIQUE PAROLES D'INTERPRETES.



Proposition F. Carrascosa*

Source : <https://www.letemps.ch/culture/2009/11/20/lecon-danse>¹

Publié vendredi 20 novembre 2009 à 23:26.

Auteur : David Wagnières

Interview Foofwa d'Immobilité

En résidence au fluxlaboratory (www.fluxlaboratory.com), le danseur Foofwa d'Immobilité accorde à David Wagnières, une interview dans laquelle il réalise une véritable leçon de danse au cours de laquelle il met en scène la syntaxe de Cunningham.

Extrait : « Sur le tapis, Foofwa d'Immobilité enchaîne les figures élémentaires. On le photographie. Il commente, images à l'appui ».

Plus d'informations : Corpus de citations

Le jeu de jambes (ci-dessous)

«Ces huit positions, c'est l'une des bases de l'entraînement cunninghamien. Et c'est un très bon exemple du mariage entre une certaine danse moderne et le classique. [...]. Cunningham, lui, enrichit cette panoplie: il ajoute quatre diagonales, c'est sa signature, la diagonale. Regardez à l'extrémité à droite par exemple.»

La vie du torse (ci-dessous, même séquence que précédemment)

«Dans le classique, le torse s'anime grâce au port de bras. C'est tout. Les danseurs classiques n'utilisent pas leur dos. Chez les interprètes cunninghamiens en revanche, toute la colonne bouge. Le centre de gravité est placé très bas. Pour trouver ce centre-là, il faut des mois de travail.»

Mots clés

8 positions de
jambes
Classique/moder
ne
Signature =
diagonale

Toute la colonne
bouge
Centre de gravité
bas

¹ Dernière consultation 29 06 2017

BIPED_ CORPUS DE TEXTES II

CORPS_ TECHNIQUE PAROLES D'INTERPRETES.

Le théâtre des bras (en haut à gauche et au centre)

«Si nous étions dans une optique classique, les bras, que vous voyez sur la petite image, oui, page 40, s'ouvriraient moins. Et la position des doigts serait plus réglementée. Ces quatre positions, toujours sur l'image de gauche, forment une base. A partir d'elles, toutes les combinaisons sont possibles. L'art de Cunningham est combinatoire. [...] vers une multitude de possibles. [...]

Optique
classique
4 positions
=base
Combinaisons
Multitude de
possibles

Le masque du visage

«Il a banni la psychologie de la danse. Merce Cunningham, comme le compositeur John Cage, son compagnon de vie et de création, sont d'une école qui réfute l'expressionnisme. Il ne veut pas que l'expression d'un visage masque le mouvement. Il a horreur du pathos. La vie passe par tout le corps, à condition pour l'interprète d'être toujours d'une extrême clarté dans le geste. Dans l'idéal, la personnalité du danseur transparaît malgré lui.»

Refus de
l'expressionnisme
Horreur du
pathos
Vie passe par le
corps
Clarté du geste

Le corps cunninghamien

«En théorie, n'importe qui pouvait danser pour Cunningham. Il refusait les diktats physiques qui régissaient le ballet classique[...]. Oui, la discipline est d'une terrible exigence. C'est l'une des techniques les plus difficiles que je connaisse, parce qu'il faut coordonner tous ces mouvements complexes et non naturels. Le danseur doit explorer des circuits de coordination inédits. Chez Cunningham, il faut pouvoir changer de direction à tout moment, sans chuter. En classique, tout se joue face au public. La représentation s'organise en fonction de cette perspective. Alors que chez Cunningham, l'interprète doit pouvoir passer en une fraction de seconde d'une position de face à une de dos ou de profil.[...]

Refus du diktat
Discipline
Technique
difficile
Circuit de
coordinations
Changer de
direction

La vie avec Merce

«Travailler avec Merce, c'était aussi passionnant qu'éreintant. Ingrat, parfois. [...]. Une journée ordinaire, quand nous dansions le soir? Elle commençait à 10h30 le matin, par la classe. Nous échauffions le dos, longuement, debout et sur place. Puis les jambes. Après, on mélangeait, dos, pieds, torse. On refaisait ensuite le spectacle du soir, ce qu'on appelle le filage, à fond, toujours, avant le déjeuner. [...]



Proposition A. Bouin, F. Carrascosa, A. Géa, B. Prunaret

LA DANSE ET LES AUTRES ARTS

Le BO programme

« **Classe terminale: La danse et les autres arts:**

la danse échange - et parfois partage - ses pratiques avec les autres arts (musique notamment, mais également théâtre, arts plastiques, littérature, cirque) ; il s'agit alors d'étudier différentes rencontres, ce qui les a justifiées, la façon dont elles se sont construites, les traces qu'elles ont laissées dans l'histoire de la danse. Les collaborations de cette nature devenues emblématiques seront particulièrement étudiées. »

Bulletin officiel spécial n°9 du 30 septembre 2010¹ [ici](#)

Les questions et problématiques soulevées...

¹ Dernière consultation 07 07 2017



Proposition A. Géa*

Présentation de la ressource :

Auteur : PERRIN Julie

Source : *Le costume Cunningham, L'académique pris entre sculpture et peinture*, Repères Cahier de danse n°27, CDC du Val-de-Marne, avril 2011.

Pourquoi ce choix :

L'auteur analyse la place du costume dans l'œuvre chorégraphique de Merce Cunningham.

Éléments d'information sur la ressource :

Julie Perrin déconstruit le lieu commun selon lequel « l'académique serait « l'uniforme » des chorégraphies de Merce Cunningham ». Elle illustre son propos en s'appuyant sur les différentes collaborations artistiques entre le chorégraphe et les costumiers-scénographes successifs de la compagnie (Remy Charlip, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Mark Lancaster, Dove Bradshaw, William Anastasi, Susanne Gallo). Elle montre comment chacun d'entre eux a répondu de façon différente à la commande du chorégraphe, à savoir « de donner au corps en mouvement toute sa visibilité ». Cette variété de propositions se comprend aussi au regard d'une autre règle fondatrice : celle de l'autonomie entre les collaborateurs et, par extension celle de l'autonomie entre les arts.

En savoir plus :

Julie Perrin est maître de conférences au département danse de l'université Paris 8 : http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur.php?cc_id=4&ch_id=10 (dernière consultation le 26/02/2017).

Consulter l'article : <http://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2011-1-page-16.htm> (dernière consultation le 26/02/2017).

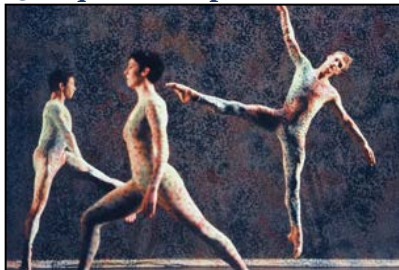
Consulter la revue, La danse des costumes, Repères Cahier de danse n°27: <https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2011-1.htm> (dernière consultation le 26/02/2017).

La collection de costumes de la compagnie Merce Cunningham au Walker Art Center de Minneapolis :

http://www.walkerart.org/collections/browse?has_image=true&q=cunningham+collection&type=Costume



Quelques exemples :



Summerspace, 1958, Merce Cunningham.
Costumes: Robert Rauschenberg, artiste plasticien.

Le site de la Fondation Robert Rauschenberg :
<http://www.rauschenbergfoundation.org/>

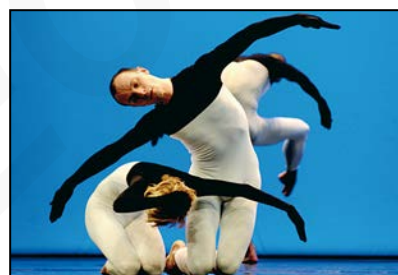


Second hand, 1970, Merce Cunningham.
Costumes: Jasper Johns, artiste plasticien.

Le dossier de presse de la Matthew Marks Gallery : http://prod-images.exhibit-e.com/www_matthewmarks_com/Jasper_Johns_Press_Packet_web.pdf



Antic Meet, 1963, Merce Cunningham.
Costumes: Robert Rauschenberg, artiste plasticien.



Beach birds, 1991, Merce Cunningham.
Costumes : Marsha Skinner, artiste plasticienne.



Signals, 1970, Merce Cunningham. Costumes: Merce Cunningham, chorégraphe.



Scenario, 1997, Merce Cunningham.
Costumes: Rei Kawakubo, styliste et fondatrice de la marque Comme des garçons.
Le site de la marque Comme des garçons :
<http://www.comme-des-garcons.com/>

BIPED_ RESSOURCES INFORMATIVES

« LA COLLABORATION CAGE-CUNNINGHAM... »

Proposition A. Géa*

Présentation de la ressource:

Auteur : SUQUET Annie

Source : *La collaboration Cage-Cunningham : un processus expérimental*, Repères Cahier de danse n°20, CDC du Val-de-Marne, novembre 2007.

Pourquoi ce choix :

L'auteur retrace les différentes étapes de la collaboration entre Merce Cunningham et John Cage des années 1940 aux années 1960.

Éléments d'information sur la ressource :

Annie Suquet revient sur le principe fondateur de cette collaboration : la séparation de la musique et de la danse. Elle précise les différentes phases de cette expérimentation commune : une structure basée sur le temps, le recours aux opérations aléatoires, l'indétermination de l'exécution et l'éclatement de l'espace. Pour chaque période, elle expose les points de départ et les cheminements de chacun des deux artistes dans son domaine et met en lumière les points de convergence et de divergence entre le chorégraphe et le compositeur.

En savoir plus :

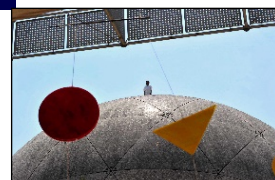
Historienne de la danse, Annie Suquet a été attachée comme chercheur en résidence à la Merce Cunningham Dance Foundation à New York pendant plusieurs années. Depuis 2001, elle a travaillé comme enseignante, conférencière et chercheuse pour diverses structures culturelles et pédagogiques, en France (Centre National de la Danse à Pantin, Université de Paris VIII et Lyon II) et en Suisse (HEAD, Université de Genève, ADC, Fondation Fluxum...) :

http://www.cndc.fr/site/index.php?option=com_content&view=article&id=1060:comite-pedagogique&catid=41:formation-dartiste-choregraphique&Itemid=623#annies

(dernière consultation le 06/03/2017).

Consulter l'article : <https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2007-2-page-11.htm>
(dernière consultation le 06/03/2017).

Consulter la revue, Danse et musique, Repères Cahier de danse n°20 : <https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2007-2.htm> (dernière consultation le 06/03/2017).



Proposition A. Géa*

Présentation de la ressource :

Auteur : LUCAS Anne

Source : *Black Mountain College : Liberté, fraternité, créativité*, Ballroom revue de danse n°8, déc. 2015-févr. 2016.

Pourquoi ce choix :

L'auteur retrace l'histoire du Black Mountain College et cite la participation de Merce Cunningham à des sessions d'été.

Éléments d'information sur la ressource :

Le Black Mountain College est une école d'art alternative qui ouvre ses portes en 1933 en Caroline du Nord aux Etats-Unis. Fondée sur une utopie politique et esthétique, elle accueille enseignants et étudiants en quête d'un renouveau pédagogique. L'art est au cœur des méthodes d'enseignement. L'« art-expérience », la primauté du processus sur le résultat, le mélange des arts sont éprouvés lors d'ateliers.

Merce Cunningham et John Cage participent à cette aventure pour la première fois au printemps 1948. L'engouement est tel qu'ils y retournent l'été de la même année accompagnés d'amis artistes. Ils collaborent à la mise en scène d'une pièce de Satie, *Le Piège de Méduse*.

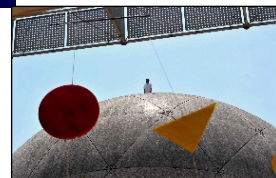
En 1952, ils renouvellent leur séjour. Ce sera l'occasion du premier happening de l'histoire de l'art l'*Untitled Event* réunissant Merce Cunningham, John Cage, Robert Rauschenberg, David Tudor, Charles Olson et M.C. Richards.

En savoir plus :

Où trouver l'article, la revue : <http://ballroom-revue.net/produit/ballroom-revue-n8/> (dernière consultation le 12/06/2017)

Sur l'auteur :

De formation en histoire de l'art et en danse, Anne Lucas est conseillère à la programmation pédagogique au Centre National de la Danse. Elle écrit pour des revues et ouvrages, dont *Mobiles* « Danse et utopie » (L'Harmattan, 1999), *Repères*, *Le Dictionnaire de la danse* (Larousse, 1999). Elle est lauréate du programme Hors les Murs de l'Institut Français pour reprendre et poursuivre ses recherches sur le Black Mountain College, en vue d'une exposition.



Autres publications d'Anne Lucas sur le Black Mountain College :

Black mountain College : entre archive et mémoire, Le Cahier du Refuge n°230, cipM, mai-juin 2014.

Consulter l'article : <http://cipmarseille.com/cahierdurefuge/230/book.swf> (dernière consultation le 12/06/2017)

Black Mountain College – une expérience entre Bauhaus et post-modernité (1933-1957), projet pour l'aide à la recherche et au patrimoine en danse, CND, 2010.

Consulter le projet : http://mutualise.artishoc.com/cnd/media/5/lucas_anne_arpd2010.pdf (dernière consultation le 12/06/2017)



NOTION IDENTIFIÉE: Le lyrisme en question

Texte proposé par A. Bouin

« C'est la première fois que Merce Cunningham commande une œuvre à un compositeur depuis la mort de John Cage, en 1994, et surtout hors du sérail des Morton Feldman ou Christa Wolfe. C'est la première fois également qu'il chorégraphie un long discours instrumental, joué live, et non pas une improvisation sur des modules électroniques. La pièce musicale de 45 minutes interprétée par mon ensemble de guitare électrique, violoncelle, violon, basse, claviers et échantillonneurs, est d'un langage tonal, et composée de différentes sections assez riches du point de vue de l'orchestration. Les changements de tempo se font sur une pulsation lente parfaitement audible, et il y a notamment un duo de violoncelle et guitare électrique, d'un lyrisme suggérant la voix humaine. Je conduis l'orchestre depuis un clavier, et je joue de la contrebasse.

Comme toujours avec Cunningham, le geste chorégraphique est totalement dissocié de la musique. Votre lyrisme ne contamine-t-il pas ici la chorégraphie? Cunningham m'a confié les différentes combinaisons de duos qu'il avait en projet pour sa pièce, mais à l'arrivée il avait tout changé. Le résultat ici, est donc fidèle à la méthode Cage-Cunningham, même si ma musique apporte une continuité et une densité émotionnelle que certains jugeront inédite. »

Auteur : Dahan Eric et Gauville Hervé

Source : Entretien musical autour de «Biped», dernière création de Merce Cunningham. Gavin Bryars en Cunningham majeur. Journal Libération, 11 novembre 1999

Mots clés: Lyrisme
Geste musical / Geste chorégraphique
Rupture / continuité

Vocabulaire :
Sérail : appartenir à une élite, un milieu influent fermé

Pistes didactiques et problématiques, questions soulevées :

Quel lien Cunningham entretient-il avec la musique, avant et après *Biped* ?

Peut-on dire que la chorégraphie de *Biped* est lyrique ?

Dans quelle mesure cet entretien permet-il de répondre à l'item rupture et continuité ?

Autres / En savoir plus



Proposition F. Carrascosa*

À propos de la Motion Capture, du Groupe Riverbed (Kaiser / Eshkar)

Cette technique de captation du mouvement, est utilisée par le groupe Riverbed dans un but de production visuelle. Ainsi ils mettent au point une « méthode de représentation infographique, les « hand-drawn figures »¹, littéralement figures dessinées à la main, obtenues au départ par la captation du mouvement, mais retravaillées ensuite avec un autre logiciel.

C'est de cette collaboration en deux temps qu'est né successivement à la fois *Hand-Drawn Spaces* (installation 1998) et *BIPED* (1999 en tant que spectacle de scène).

À propos de la Motion Capture, et du cinéma

« Une définition traditionnelle de la danse virtuelle a surtout à voir avec la capture de mouvement, la modélisation et les techniques d'animation puisque ces procédés sont de plus en plus utilisés au cinéma. La capture de mouvement n'est d'ailleurs pas nouvelle puisqu'il est possible de la faire remonter aux travaux de Eadweard Muybridge et Etienne Jules Marey² ».

Kaiser et Eshkar font aussi dans leurs travaux, référence à Marey³ et à la chronophotographie, que certains considèrent comme à l'origine de cette technique de captation du mouvement. On peut visuellement comparer les hand-drawn figures et les chronophotographies de Marey.



Marey, précurseur du motion capture ?

À voir absolument :

MAREY : MOTION CAPTURE Greco Casadesus - une version courte (2'15) [ici](#)

*Sept Mouvements de Vie*⁴ Le film en hommage à MAREY, concept et musique de Greco Casadesus.

Voir la version longue (33') [ici](#)

Voir la dernière partie « Structurer le temps » à 28' reconstitution par [ARS] NUMERICA et N.N. Corsino à propos de danse.

¹ SUQUET Annie Nouvelles de danse 40 41

² Marc Boucher

³ https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89tienne-Jules_Marey

⁴ Film en partenariat avec la cinémathèque le collège de France, le musée Marey, les archives françaises

BIPED_ CORPUS TEXTES II

LES PLÂSTICIENS/LE CINÉMA/ MOTION CAPTURE



La motion capture, est directement utilisée par le cinéma pour les effets spéciaux (par exemple *Avatar*, *Pirates des Caraïbes* ou *Le Seigneur des Anneaux*) ou par le film d'animation avec personnages de synthèse ou encore plus traditionnellement lors des conceptions de jeux vidéo. Dans ce cadre elle utilise différents type de captation selon le type de création : soit Capture optique ou Capture mécanique ou Capture par centrales inertielles ou Capture magnétique.

Les technologies numériques au cinéma :

La capture du mouvement, une révolution dans les techniques cinématographiques.

« La motion capture est un procédé utilisé pour enregistrer les positions et les mouvements des objets ou des êtres vivants afin de pouvoir les contrôler virtuellement à l'aide d'un ordinateur. On peut ainsi créer des doublures numériques d'acteurs.. » **en savoir plus [ici](#)**

Les effets spéciaux, en savoir plus [ici](#)

L'acteur virtuel, l'acteur réel : le jeu vidéo, le film d'animation, l'image de synthèse

« Les acteurs virtuels sont en général connus sous leur forme anthropomorphique, plus ou moins réaliste. Au cinéma, toute une génération d'acteurs virtuels tend à se confondre avec des acteurs de chair et d'os. Ross, héroïne du film *Final Fantasy : les créatures de l'esprit*, est une actrice virtuelle créée en 2001 à partir du célèbre jeu vidéo du même nom. Ce qui fascine les spectateurs de ce film entièrement réalisé en images de synthèse, c'est que l'on puisse confondre un acteur virtuel avec un acteur réel. [...] Les acteurs sont toujours nécessaires, y compris pour la fabrication de leurs substituts numériques : derrière Aki Ross se trouve une actrice qui lui insuffle ses mouvements grâce à un système de capture du mouvement.....[...] ce ne sont pas les mêmes types d'acteurs qui sont recrutés : pour la capture de mouvement, on fait plus volontiers appel à un acrobate ou un danseur qu'à un comédien. »

En savoir plus/approfondir :

Le spectacle vivant à l'ère du numérique : un tour d'horizon

<http://fr.slideshare.net/AurelienGuillois/le-spectacle-vivant-lre-du-numrique-un-tour-dhorizon>

« *Hand-drawn Spaces* » 1998, une pièce pré figurative du BIPED

C'est une installation de danse virtuelle en 3D, créée en 1998 par les deux plasticiens Paul Kaiser, Shelley Eshkar et Merce Cunningham, pour le Siggraph ([ici](#)).

Cette création préfigure quelque part, la création du *BIPED* (1999) M. Cunningham

Les deux plasticiens sont tous les deux concepteurs d'œuvres numériques.

La création de la pièce :

Ils ont pris contact avec Merce Cunningham en 1997 et lui ont proposé une collaboration pour la construction de cette œuvre. Merce Cunningham a travaillé avec deux danseurs de sa compagnie (Jeannie Steele et Jarrod Phillips).

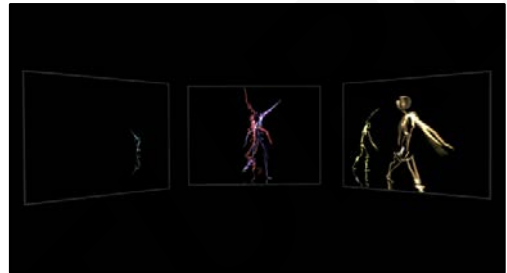
Des marqueurs ont été placés sur ces danseurs et leurs mouvements enregistrés grâce et par un logiciel de capture du mouvement plus précisément ici, de capture optique

(voir [ici](#)).

Par la capture optique, il s'agit de construire un squelette virtuel : les caméras infrarouge filment le renvoi des marqueurs, le logiciel capte et retransmet le mouvement, le retravaille et l'installe ensuite dans un environnement virtuel.

« Pour *Hand-drawn Spaces*, Cunningham a créé soixante et onze phrases, véritable alphabet de mouvements, saisies par l'ordinateur, *mappées* sur les esquisses de corps puis assemblées afin de créer une chorégraphie virtuelle. Le propos de Kaiser et Eshkar n'est cependant pas le réalisme : les mouvements des danseurs sont appliqués à des dessins de personnages dont les membres sont constitués par des rubans aux multiples couleurs. »

Au niveau du procédé, des marqueurs passifs réfléchissants sont directement placés sur le corps des danseurs à des endroits particuliers comme les articulations, puis les mouvements sont filmés (caméras infrarouges), enregistrés et retranscrits sur ordinateur, puis traités, redessinés, modifiés.



BIPED_ CORPUS DE TEXTES II

UNE INSTALLATION PRÉ FIGURATIVE



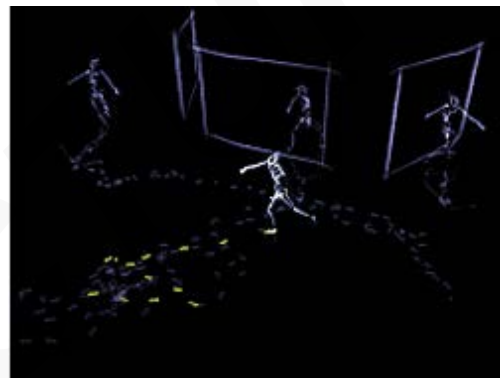
En savoir plus sur la pièce :

-Espaces dessinées à la main (1998/2009 ESHKAR Shelley- KAISER paul) voir [ici](#)

- Extraits vidéos [ici](#)

-Suivre le « process » de la pièce: http://openendedgroup.com/artworks/hds_process.html

« Dans les « espaces dessinés à la main », les danseurs virtuels apparaissent comme dessins grandeur nature émergeant de l'obscurité et se déplaçant dans un espace à trois dimensions apparemment sans limites. Bien que les danseurs soient visibles sur trois écrans, ils se déplacent à travers une zone virtuelle beaucoup plus grande, et ainsi voyagent dans et hors de l'image projetée, traversant souvent l'espace des spectateurs » traduction automatique.



-**Olats** : « Dans le domaine des arts de la scène, les possibilités offertes par la capture de mouvement ont donné lieu à des chorégraphies d'êtres virtuels, fabriquées à partir de danseurs réels »

Voir le paragraphe 3, au sujet de **Hand-drawn Spaces**

http://www.olats.org/livresetudes/basiques/artstechnosnumerique/6_basiquesATN.php

Approfondir :

OpenEndedGroup « comprend deux artistes numériques, Marc Downie et Paul Kaiser, dont la collaboration à long remonte à 2001. (Shelley Eshkar faisait partie du groupe jusqu'en 2014.) »

Les œuvres d'art « OpenEndedGroup couvrent un large éventail de formes et de disciplines, y compris la danse, la musique, l'installation, le cinéma et l'art public. »

Dans le domaine de l'art chorégraphique, ils ont aussi travaillé et collaboré avec plusieurs chorégraphes en dehors de Merce Cunningham

Source : site OpenEndedGroup [ici](#)

Les technologies numériques :

<http://www.realite-virtuelle.com/tout-savoir-motion-capture>

FDILI ALAOUÏ Sarah, 2012 « Analyse du geste dansé et retours visuels par modèles physiques : apport des qualités de mouvement à l'interaction avec le corps entier » Thèse de doctorat en informatique. [Télécharger la thèse](#)



L'ŒUVRE CHORÉGRAPHIQUE

UNE ŒUVRE AU BACCALAURÉAT SÉRIE L ART-DANSE PROGRAMME¹ LIMITATIF D'ŒUVRES

¹ BO Œuvres et thèmes de référence pour les épreuves de l'enseignement artistique
http://www.education.gouv.fr/pid285/bulletin_officiel.html?cid_bo=97025



A. Bouin, F. Carrascosa, L. Chopinet, B. Prunaret

LA DANSE.. L'ESPACE SCÉNIQUE ET SES CONVENTIONS

Le BO programme

« **Classe terminale:** La danse, l'espace scénique et ses conventions:

les espaces scéniques et les lieux d'expression de la danse sont variés et diversement investis ; il s'agit de réfléchir à la façon dont les créateurs, jouant de lieux et dispositifs différents, instaurent des rapports divers entre le corps dansant et l'espace, le temps et le public. »

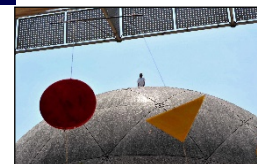
Bulletin officiel spécial n°9 du 30 septembre 2010¹ [ici](#)

Les questions et problématiques soulevées...

¹ Dernière consultation 07 07 2017

BIPED_ RESSOURCES INFORMATIVES

L'ESPACE SCÉNIQUE ET SES CONVENTIONS



Ressources proposées par L. Chopinet*

Présentation des ressources :

MASSIANI, Léa, « Transformation et modulation de l'espace de création et de représentation : autre posture du chorégraphe au XXI^e siècle ? », Revue *DEMéter*, décembre 2008, pp. 3-5

Question : « Danse, espace et conventions », comment aborder cette question du programme de terminale, à travers une œuvre, *Biped* (1999) de Merce Cunningham ?

Quelles ruptures majeures opèrent M. Cunningham dans sa façon de concevoir l'espace chorégraphique et scénique ? Quelles règles de la scène à l'Italienne sont remises en question ?

Comment le chorégraphe interroge t'il la « notion de spectacle » ?

Pourquoi ce choix : Cet article présente de façon chronologique, l'exploitation de l'espace par différents chorégraphes, dans deux dimensions ; celle de « l'espace de création », renvoyant à l'écriture chorégraphique (procédés de composition et composante du mouvement), et celle de « l'espace de représentation » en lien avec le lieu architectural (théâtre) et la problématique du spectacle.

Cependant, cette ressource n'aborde pas l'œuvre de *Biped* elle-même, mais apporte des éléments d'informations quant aux choix radicaux faits par M. Cunningham concernant la notion d'espace.

Éléments d'information sur les ressources :

- Informations historiques : Tout comme Isadora Duncan ou Ann Halprin auparavant, M. Cunningham adopte une position révolutionnaire quant au traitement de l'espace et de la notion de spectacle afin de libérer, d'autonomiser la danse.

Il rompt avec la position des chorégraphes modern et remet en question les principes de frontalité, et de perspective de l'espace.

Les chorégraphes postmodernes poursuivront cette réflexion.

La position du chorégraphe peut être considérée comme en continuité par rapport à certains chorégraphes, en rupture pour d'autres et transitoire pour ses successeurs.

BIPED_ RESSOURCES INFORMATIVES

L'ESPACE SCÉNIQUE ET SES CONVENTIONS



- Informations générales sur « l'Espace de création » chez Cunningham : écriture chorégraphique de l'œuvre

* Caractéristiques de l'espace : « découpe complexe et particulière »

* Composition : Merce Cunningham bouleverse « le contexte de création traditionnelle », en utilisant notamment le procédé de composition aléatoire, pour composer l'espace, les déplacements, et l'orientation des danseurs sur scène.

« Déconstruisant la création par l'utilisation de procédés aléatoires, Merce Cunningham transformait considérablement la posture du chorégraphe, jusqu'alors attaché à parfaite maîtrise de l'œuvre. »

- Informations générales sur « l'Espace de Représentation » chez Cunningham : présentation de l'œuvre chorégraphique

La conception de l'espace scénique par M. Cunningham est décentrée, non hiérarchisée, et supprime « l'illusion de la perspective ». L'abandon de ces codes bouleverse la saisie de l'œuvre par le spectateur, dont la lecture devient libre.



Proposition L. Chopinet *

Présentation de la ressource: Théma « L'Espace scénique »

Source : Numeridanse – Apprendre et comprendre- Théma- « L'Espace scénique »

http://www.numeridanse.tv/fr/thematiques/160_lespace-scenique (Dernière consultation le 6/07/2017)

Auteur : Anne Decoret – Ahiha

Ce Théma est déjà présenté dans le chapitre Ruptures et Continuités, pour autant il semble nécessaire de le représenter dans ce chapitre qui concerne l'Espace.

« Le lieu de la représentation chorégraphique est un cadre qui s'offre au regard de manière frontale et obéit aux lois de la perspective. Mais au début du XX^e siècle, l'espace scénique devient objet de recherches et d'expérimentations. Et dans les années 1970, le courant postmodern américain qui remet en cause les codes du spectacle décrète que la danse peut avoir lieu partout : dans les lofts, les parcs, sur les toits des buildings... Voilà donc un Théma qui avait tout lieu d'être ! »ⁱ

Quelles ruptures majeures opèrent M. Cunningham dans sa façon de concevoir l'espace chorégraphique et scénique ?

Quelles règles, quels codes, remet-il en question ?

Quelles intentions artistiques, culturelles et sociales en découlent ?

Comment le chorégraphe interroge t'il la « notion de spectacle » ? Quel impact sur le regard du spectateur ?

Choix de la ressource: Cet article retrace de façon chronologique les différentes évolutions, expérimentations, dont l'espace scénique a été l'objet depuis le ballet de cour, jusqu'à nos jours et quelle rupture majeure a provoqué Merce Cunningham.

Ces différentes modifications portent sur deux aspects de l'espace scénique :

L'espace scénique comme lieu architectural de représentation

L'espace scénique comme surface obéissant à des codes de configuration (lignes, plans, centre, etc.)

Cependant, cette ressource n'aborde pas l'œuvre de *Biped* elle-même, mais apporte des éléments d'informations quant aux choix radicaux faits par M. Cunningham concernant la notion d'espace.



Éléments d'information sur la ressource :

Dans la séquence *Approfondir* un paragraphe sur Merce Cunningham, intitulée « Le centre est partout », qui intéresse plus particulièrement l'étude de l'œuvre au programme, en lien avec les 2 axes « Rupture et continuité » et « Danse, espace et conventions ».

- Informations historiques :

- * Evolution de l'espace scénique en tant que lieu architectural de représentation : des grandes salles de la cour du roi, au théâtre à l'italienne, aux lieux publics.

- * Evolution des règles d'écriture régissant l'espace scénique : d'une configuration frontale respectant les lois de la perspective à un espace non hiérarchisé, multidimensionnel, complexe.

- * Evolution des intentions artistiques, sociales et culturelles : du divertissement royal, à la « professionnalisation de l'art chorégraphique », à l'expérimentation artistique.

- Informations générales sur « l'Espace de création » chez Cunningham : écriture spatiale de l'œuvre chorégraphique

« ... le chorégraphe américain rejette l'idée d'un point de vue unique et du centre comme lieu de convergence du regard »

« L'espace scénique ... devient un champ de forces multiples et complexes que révèle le danseur par ses mouvements »

- Informations générales sur espace scénique comme lieu de représentation chez Cunningham :

« ... il peut investir les gymnases, les musées, les universités... quel que soit le lieu, la danse est avant tout « l'expression visible de la vie » ».

En savoir plus :

Séquences vidéo en ligne sur la page Internet :

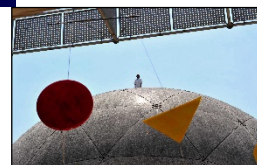
- Massin, Béatrice, *La Belle Dame*, 2011
- Makarova, Natalia, *Le lac des Cygnes*, 2010
- Cunningham, Merce, *Roaratorio*, 2010
- Nikolaïs, Alwin, *Sanctum-Imago*, 1964

Dans la séquence *Aller plus loin*, une sélection de ressources bibliographiques, vidéographiques et internet, permet à l'enseignant qui le souhaite de compléter et perfectionner ses connaissances.

ⁱ Numeridanse dans « L'espace scénique »

BIPED_ CORPUS TEXTES I

L'ESPACE SCÉNIQUE ET SES CONVENTIONS



NOTION IDENTIFIÉE: BIPED, Danse, espace et conventions

Texte présenté par L. Chopinet *

« L'art de chambouler les règles »

Reprenant la théorie d'Einstein (il n'y a pas de point fixe dans l'espace), il destructure complètement la vision habituelle de la danse dans le théâtre. Il rejette la vision frontale qui été dictée par l'espace du théâtre à l'italienne et des lignes héritées de la danse classique. Ses danseurs peuvent se présenter dans n'importe quelle direction de l'espace (de face, mais aussi de dos, de profil, de trois-quarts ...). Il utilise les processus aléatoires pour déterminer les éléments et l'organisation de sa chorégraphie (parties du corps en mouvement, directions, déplacements, durées). Du coup, il appartient à chacun de choisir ce qu'il regarde. Cela anéantit définitivement l'idée de soliste et d'ensemble, les événements présentés sur le plateau sont simultanés, sans hiérarchie particulière, chaque danseur est un centre, tout comme chacun est un individu »

Auteur : IZRINE Agnès

Source : « Merce Cunningham, le juste hasard », revue Danser N°290, p. 17.

Mots clés : Théâtre à l'Italienne – vision
– centre – destructure - rejette

Vocabulaire : théorie d'Einstein,
théâtre à l'Italienne

Pistes didactiques et problématiques, questions : à propos du texte

- Espace et conventions : quelles règles conventionnelles du théâtre à l'Italienne, M. Cunningham rejettent-il ?
- De quelle manière cette nouvelle conception de l'espace scénique modifie, libère le regard du spectateur ?

« Questions et problématiques soulevées »: à propos du *BIPED*

- Comment cette rupture avec les règles conventionnelles du théâtre à l'Italienne s'opère t'-elle dans *Biped* ?

Éléments de réponse : pas de vision frontale = scène horizontale (danseur) + scène verticale (toile de projection pour les Biped virtuels), espace décentré (chaque danseur réel ou virtuel est un centre), etc.

- Comment est questionnée la notion de spectacle ? Quel impact sur le regard du spectateur ?

BIPED_ CORPUS TEXTES I*L'ESPACE SCÉNIQUE ET SES CONVENTIONS***NOTION IDENTIFIÉE:** Cunningham et l'espace

Texte présenté par B. Prunaret

« [...] Que se passe-t-il si, comme c'est le cas dans tout ce que je fais, vous décidez que tout endroit de la scène est également intéressant. Jusqu'alors le centre d'un espace donné en était le point le plus important, le centre d'intérêt. Mais j'ai pu constater qu'en peinture, par exemple, ce n'était plus le cas. L'espace était conçu différemment de l'espace de danse traditionnel. J'ai donc choisi d'ouvrir l'espace, de le considérer en tout point égal, chaque endroit, occupé ou non par quelqu'un, devenant aussi important que n'importe quel autre. Dans un tel contexte, il n'y a plus à prendre appui sur tel ou tel point précis. C'est à ce moment que j'ai lu cette phrase d'Einstein : « Il n'y a pas de point fixe dans l'espace. » Je me suis dit : s'il n'y a aucun point fixe, alors tout point est de fait également fluide et intéressant. [...] Naturellement, beaucoup de spectateurs et de danseurs n'arrivent pas encore à penser ainsi, ils ont grandi avec cette idée d'un espace stable auquel se réfèrent en même temps spectateur, soliste ou corps de ballet. Mais si vous abandonnez tout cela, vous découvrirez une autre vision. »

Auteur : Merce Cunningham

Source : « Ouvrir l'espace », Merce Cunningham, *Le danseur et la danse*, Belfond, 1980, cité dans *La danse des ballets russes à l'avant-garde*, Jean-Pierre Pastori, Gallimard, 1997, p. 138-139.

Mots clés : espace, point, centre, perspective, ouvrir, champ de possibilités, scène

Vocabulaire :

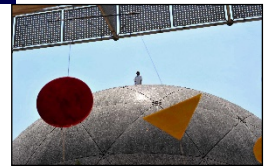
Pistes didactiques et problématiques, questions :

Merce Cunningham expose sa remise en cause de la « perspective de scène » par une autre vision de l'espace scénique, qu'il appuie sur une remise en cause de la conception de la scène et de la chorégraphie du ballet classique.

Au cœur de ce texte, se trouvent la création chorégraphique et son rapport au spectateur par le filtre de la scène. Cet aspect commence à être interrogé par Merce Cunningham et la génération des chorégraphes et danseurs post-modern. Il montre aussi comment l'observation et l'analyse d'autres champs artistiques et scientifiques permettent de proposer de nouvelles pistes de réflexion en danse.

BIPED_ CORPUS TEXTES I

L'ESPACE SCÉNIQUE ET SES CONVENTIONS



NOTION IDENTIFIÉE: BIPED, Danse, espace et conventions

Texte présenté par L. Chopinet, B. Prunaret

« Le "plus" de *Biped* réside dans la manière dont Cunningham et ses complices s'emparèrent de cette chorégraphie numérique pour l'exploser en feu d'artifice de traits, points, lignes, dessinant dans l'espace des tableaux abstraits en évolution permanente. Des barres colorées balayent l'espace croisant des grappes de points reconduisant les silhouettes des danseurs.

[...] Rebaptisé "l'Einstein de la danse" parce qu'il reprenait à son compte la formule du physicien "il n'y a pas de points fixes dans l'espace", Cunningham n'a jamais démerité de son surnom pendant plus de cinquante ans de carrière. Innovant dans tous les domaines jusqu'au bout de sa vie, il a sans cesse relancé les dés de son imagination et de sa pratique. Son ultime pièce *Nearly 90* a connu deux versions chorégraphiées entre son anniversaire et sa mort, à 90 ans, en juillet 2009. La première, en avril 2009, brillait de mille feux grâce à l'énorme soucoupe volante conçue par l'architecte italienne Benedetta Tagliabue. Retaillée, la seconde version opérait un retour magistral à ses fondamentaux : mouvement pur, scène vide uniquement balayée de lumières colorées, danseurs en justaucorps et musique expérimentale. Tout Cunningham ! »

Auteur : Rosita Boiseau

Source : <http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00927/biped-de-merce-cunningham.html>

(date de consultation le 3 janvier 2017)

Mots clés : points, espace, tableaux abstraits, mouvement pur, scène vide,

Vocabulaire : chorégraphie numérique

Pistes didactiques et problématiques, questions :

- Dans cet article Rosita Boiseau dresse l'état des lieux du travail de Cunningham sur le Biped en proposant des prolongements dans d'autres œuvres. Elle évoque tout particulièrement le rapport entre l'espace et ses conceptions inspirées des partis-pris d'Albert Einstein mais aussi les liens entre l'espace chorégraphique et l'utilisation des nouvelles technologies.

BIPED_ CORPUS TEXTES I

L'ESPACE SCÉNIQUE ET SES CONVENTIONS

NOTION IDENTIFIÉE: BIPED, Danse, espace et conventions

Texte présenté par L. Chopinet *

Extrait N°1 : « Pour Merce Cunningham, n'importe quel point arbitraire de l'espace peut en devenir le centre [...] Plusieurs centres de la danse apparaissent simultanément, créant des espaces de tension dans un espace ouvert de toutes parts. La hiérarchie de l'espace perspectif se dissout dans un espace du mouvement qui s'est débarrassé des contraintes imposées par le plateau et la musique [...] Comme aucun autre chorégraphe avant lui, Cunningham affirme l'autonomie du mouvement. »

Extrait N°2 : « De plus, dès les années 1950, Cunningham fit appel aux méthodes aléatoires [...]. Le plateau apparaît ainsi comme une section d'un espace plus vaste, prise au hasard. Les principes de la danse scénique tels que la frontalité, la centralisation, ou encore la composition en tant qu'ensemble complet par lui-même ne sont plus applicables. C'est entièrement par « hasard » que le spectateur observe l'événement dans le temps et l'espace, en fonction du côté du théâtre où il est assis.

Auteur : ODENTHAL Johannes

Source : « L'espace dansé. Les conflits du théâtre de danse moderne », *Nouvelles de danse*, 42/43, pp. 19-20

Mots clés : espace du mouvement – plusieurs centres de la danse - aléatoire

Vocabulaire : frontalité - centralisation

Pistes didactiques et problématiques, questions :

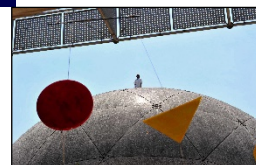
- Extrait N°1 : Quelles sont les conséquences du choix fait par Cunningham, d'un espace décentré, non hiérarchisé sur autonomie du mouvement et l'espace de représentation ?
- Extrait N°2 : Quelles sont les conséquences du choix fait par Cunningham, d'une démarche de composition aléatoire, sur le rapport public/œuvre chorégraphique ?

« Questions et problématiques soulevées »: à propos du *BIPED*

- Extrait N°1 : Comment s'opère le décentrement de l'espace dans *Biped* ? Quel impact sur le mouvement et l'espace scénique ?
- Extrait N°2 : Comment M. Cunningham utilise le principe de composition aléatoire dans BIPED pour composer l'espace ? Quel rapport du public à l'œuvre induit-il ?

BIPED_ CORPUS TEXTES I

L'ESPACE SCÉNIQUE ET SES CONVENTIONS



NOTION IDENTIFIÉE: « L'écran, premier espace de représentation de la danse »

Texte présenté par A. Bouin*

« Je travaille sur une figure anthropomorphe qui apparaît sur l'écran et à laquelle j'applique des mouvements que je peux modifier en faisant jouer ses articulations, ainsi que les peintres le font avec des figurines de bois dont ils disposent pour représenter les personnages de leurs futurs tableaux. (...) Cette scène, je la fais elle aussi apparaître sur l'écran. J'y dispose et j'y mets en mouvement les figures des danseurs de façon à voir à quoi ressemblera la chorégraphie dont je peux sans cesse modifier le cours, tout en gardant des traces visuelles. C'est un travail extrêmement complexe, mais qui simplifie aussi énormément la tâche du chorégraphe tout en lui permettant la plus grande précision dans ses compositions.»

Auteur : Raphael de Gubernatis (entretien avec Merce Cunningham)

Source : « Cunningham le jeune », *Le Nouvel observateur*, n.1671, 14 novembre 1996

Mots clés : Ecran

Vocabulaire :

Pistes didactiques et problématiques, questions :

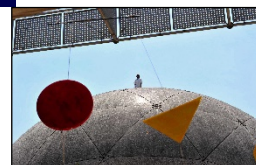
En quoi la comparaison de la danse à la peinture questionne-t-elle le rôle et la place du danseur ?

Cela éclaire-t-il l'écriture chorégraphique de Merce Cunningham ?

En quoi cet extrait permet-il de questionner l'espace de représentation de la danse ?

BIPED_ CORPUS TEXTES I

L'ESPACE SCÉNIQUE ET SES CONVENTIONS



NOTION IDENTIFIÉE: BIPED, Danse, espace et conventions

Texte présenté par L Chopinet *

« L'espace justement dans vos chorégraphies semble respirer, se dilater à l'infini, dans une harmonie et un équilibre qui ne sont qu'à vous.

C'est à la fois parce que chacun des danseurs exécute une chorégraphie différente et que j'utilise toutes les directions possibles sur le plateau que celui-ci paraît s'élargir. Les sollicitations du regard sont ainsi multipliées, la perception des limites s'efface. »

Auteur : IZRINE Agnès

Source : « Merce Cunningham, le juste hasard », revue Danser N°290, p. 20.

Mots clés : directions – s'élargir - regard

Vocabulaire :

Pistes didactiques et problématiques, questions : à propos du texte

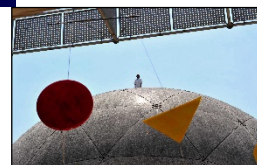
- Comment Merce Cunningham traite l'espace de représentation ?
- De quelle manière cette nouvelle conception de l'espace scénique modifie, libère le regard du spectateur ? Quel rapport à l'œuvre est induit ?

« Questions et problématiques soulevées »: à propos du *BIPED*

- Comment est appréhendé l'espace de représentation dans *Biped* ?
Éléments de réponse : Travail sur les directions ?
- Comment est sollicité le regard du spectateur ?

BIPED_ CORPUS TEXTES I

L'ESPACE SCÉNIQUE ET SES CONVENTIONS



NOTION IDENTIFIÉE: BIPED, Danse, espace et conventions

Texte présenté par L Chopinet *

« Les œuvres chorégraphiques révèlent ainsi une infinité de jeux possibles entre les spatialités corporelles, les trajectoires chorégraphiques et la géographie du plateau. Le bouleversement représenté par l'esthétique de Merce Cunningham relevait, en particulier, d'une façon nouvelle de concevoir ces trois espaces : par le jeu de l'aléatoire, les coordinations corporelles allaient être complètement remaniées, comme l'ordonnancement des trajectoires et des rencontres entre danseurs ou la prévalence du rapport frontal dans l'échange avec le public. En complexifiant le rapport aux directions dans le corps, en choisissant d'ignorer la structuration du plateau autour d'un centre, en accordant une valeur égale à toute orientation (...), le chorégraphe bousculait le rapport à l'œuvre, déstabilisait sa saisie. »

Auteur : PERRIN, Julie

Source : « L'espace en question », Repères, Cahier de danse 2006/2 (n°18), p. 6

Mots clés : spatialités corporelles –
trajectoires chorégraphiques – géométrie
du plateau

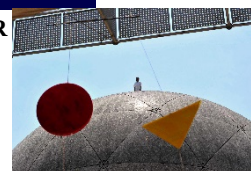
Vocabulaire : spatialités

Pistes didactiques et problématiques, questions :

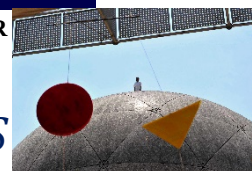
- Rupture dans la conception de l'espace dans ses 3 dimensions : corps, déplacements, scène
- Quels sont les principes novateurs adoptés par le chorégraphe pour traiter l'espace ?
- Quelles conséquences sur la lecture de l'œuvre par le public ?

« Questions et problématiques soulevées »: à propos du *BIPED*

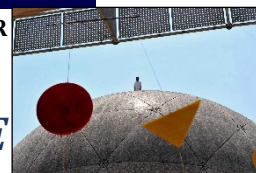
- Quel traitement de l'espace dans *Biped* dans les trois dimensions présentées ?
- Quel rapport du public à l'œuvre ?



ANNEXES



CAHIER DES CHARGES FICHES MÉTHODOLOGIQUES



NOTION IDENTIFIÉE: « »

EN 1 PAGE MAXIMUM

Texte proposé par Y.YYYYYYYYYY*

« TEXTE 10 LIGNES ENVIRON

...

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

..... »

Auteur : Y. YYYYYYYYYYYYYY

Source : NOM DE L'OUVRAGE ... ÉDITIONS YYYY ANNÉE YYYYYY **extrait Page 000**

Mots clés:..

.....

.....

Vocabulaire : ..

.....

.....

Pistes didactiques et problématiques, questions soulevées: en rapport avec les questions au programme

L'influence?.

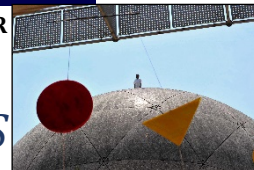
Identification?.

Comment ?

Pourquoi ?

Relations ?.....

En savoir plus :



EN 2 PAGES MAXIMUM

Ressources proposées par YYYY*

Présentation de la ressource : H..... U.....

..Nom, auteur, édition, année, de la ressource ou des ressources

Une question : ce qui a fait choisir cette ressource à l'origine de la recherche

Pourquoi ce choix : des indications sur ce choix

..
...
...
....

Éléments d'information sur la ressource :

.....
...
...
....

Questions soulevées par ces œuvres :

...
.....
...

En savoir plus : des compléments

Site officiel et liens vers.....

.....
....

Sources :

.....



ÉTUDE D'UNE SÉQUENCE, A PARTIR DE LA GRILLE PROPOSÉE POUR L'ÉPREUVE
D'ANALYSE CHORÉGRAPHIQUE AU BACCALAURÉAT Série TMD Option Danse
EDUSCOL VOIR [ICI](#)

Questionnement	Nom de l'œuvre, situation de l'extrait
1. Nature du document vidéographique <i>Images de répétition / captation en spectacle / captation hors spectacle / séquence dansée d'un film.</i> <i>Prise de vue unique / prises multiples c'est- à-dire découpage et donc montage.</i> <i>Caméra fixe / mobile (plans multiples / travellings / zooms / caméra portée).</i> <i>effets (ralenti / incrustation / stroboscopie / images simultanées / etc.).</i>	
2. Caractéristiques formelles de l'œuvre chorégraphique <i>Structure de la distribution.</i> <i>Éléments scénographiques (costumes, dé- cors, accessoires).</i> <i>Parti pris d'éclairages et environnement visuel (images projetées, traitement numérique, etc.).</i>	
3. Caractéristiques dramaturgiques <i>Abstraction / narration.</i> <i>Thème(s), intention(s), référence(s), mo- bile(s)</i> <i>Musique enregistré / musique vivante.</i> <i>Le cas échéant :</i> <i>prise de parole par les danseurs (dialogues, adresses au public, textes dits, chantés, etc.)</i> <i>Manipulation d'objets, de matériaux.</i> <i>Changement de costumes à vue.</i> <i>Prises de vue, de son en direct, capteurs générant une interaction avec l'environnement sonore ou visuel.</i>	
4. Le rapport à la musique ou à l'univers sonore <i>Caractérisation de l'univers musical ou sonore (œuvre unique / œuvres multiples, identification du ou des registres musicaux, caractérisation des matériaux sonores).</i> <i>Nature de l'interaction entre la danse et la musique ou les matériaux sonores.</i> <i>Apport dramaturgique éventuel de celle-ci ou de celui- ci.</i> <i>Dans le cas d'une musique sur scène, interaction entre les danseurs et les musiciens ou les instruments.</i>	

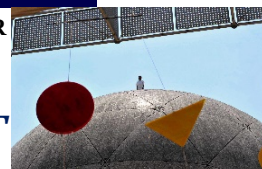


5. Structure chorégraphique et principes de composition <i>Organisation des séquences (effectifs mobilisés / entrées-sorties).</i> <i>Éléments relatifs à la structure générale (unisson-dissociation / rôle de solistes / structure chorale / structure contrapuntique, répétitive / recours à l'improvisation).</i> <i>Prise d'espace (orientations ou niveaux prédominants / zones non parcourues / conduite des regards).</i> <i>Rapport au temps (vitesse d'exécution / changements de rythme / recours à l'immobilité).</i>	
6. Caractérisation des matériaux dansés <i>Rapport à l'équilibre, à la verticalité, au sol.</i> <i>Dynamique du mouvement (tonicité, relâchement, liaison, suspension, états de corps particuliers).</i> <i>Palette gestuelle et motifs récurrents.</i> <i>Interactions entre danseurs (conduite de partenaire, portés, contrepoids et appuis partagés).</i> <i>Éventuellement, descriptif de phrases ou séquences marquantes.</i>	
7. Éléments de synthèse et d'identification.	

« Synthèse: elle rassemble les éléments d'identification mis à jour et permettant de situer l'œuvre dans le temps, de l'attribuer à un courant particulier voire à un auteur précis.

À noter que des points de comparaison avec une autre œuvre plus connue ou le style d'un autre chorégraphe peut utilement nourrir l'analyse. »¹

¹ EDUSCOL http://cache.media.eduscol.education.fr/file/Ressources_d_accompagnement/77/1/Sujets_0_B1-2_Danse_AC_680771.pdf



CONCEPTION DU DOCUMENT

Sous la direction de Didier Mestejanot IA-IPR en charge de la danse en art.
Sous la seule responsabilité éditoriale de chacun des auteurs.

Conception du document : Francine Carrascosa, Yves Massarotto

Comité de relecture : Francine Carrascosa, Chantal Saint-Léger, Bénédicte Auriol-Prunaret, Aurélie Bouin

Chargé de production : Francine Carrascosa

Conception graphique : construction page de garde et bandeaux : Yves Massarotto



Liste des contributeurs :

Par ordre alphabétique

Auriol-Prunaret Bénédicte: enseignant agrégé de musique, maîtrise de musicologie et master art du spectacle spécialité musicologie; titulaire de la certification complémentaire danse et de la certification complémentaire HDA.; enseignant en TMD (histoire de la musique et de la danse et analyse musicale.), anciennement chargé de mission DAAC musique et musiques actuelles, chargé de mission service éducatif de l'opéra de Montpellier, Anciennement formatrice à l'EPSE ; En poste au Lycée Clemenceau Montpellier..

Bouin Aurélie : enseignant certifié de lettres, enseignant de spécialité art-danse et facultatif, anciennement chargé de mission DAAC, titulaire de la certification complémentaire danse. Participation cercle d'étude HDA. En poste au Lycée J Monnet Montpellier.

Carrascosa Francine : enseignant agrégé d'EPS, titulaire de la certification complémentaire danse anciennement enseignant de spécialité art-danse et facultatif (lycée Jean Monnet), anciennement chargé de mission enseignements artistiques art-danse auprès de l'IA-IPR et chargé de mission DAAC et PREAC, webmaster site académique danse. Professeure honoraire, pratiquante danse et pratique somatiques (Tai-Chi). Formateur et consultante en danse.

Chopinet Lise : enseignant agrégé d'EPS, titulaire de la certification complémentaire danse. En charge d'une section sportive danse. En poste au collège Alphonse Daudet à Alès.

Denrée Michele : enseignant certifié d'EPS, titulaire de la certification complémentaire danse. Coordinatrice UNSS danse Hérault et Coordinatrice épreuve facultative EPS danse Baccalauréat (centre Montpellier). Pratique la danse contemporaine, le yoga et le tango argentin. En poste au collège Françoise Giroud VENDRES ;

Géa Audrey : enseignant certifié d'EPS, titulaire de la certification complémentaire danse ; enseignant de spécialité art-danse (2011 à 2013 au Lycée Charles De Gaulle de Rosny Sous-Bois (93)) ; anciennement formatrice en EPS danse dans l'académie de Créteil ; pratique la danse contemporaine et le yoga. En poste au Collège Via Domitia de Manduel dans le Gard.

Massarotto Yves, enseignant certifié d'EPS, titulaire de la certification complémentaire danse ; enseignant de spécialité art-danse, chargé de mission enseignements artistiques art-danse auprès de l'IA-IPR, chargé de mission PREAC-DAAC, webmaster site PREAC, formateur en danse. En poste au Lycée J Monnet Montpellier.

Saint-Léger Chantal : enseignant agrégé de philosophie, enseignant de spécialité art-danse et facultatif, chargé de mission stages et bac, auprès de l'IA-IPR, en poste au Lycée J Monnet Montpellier. Danseuse amateur, apprentissage de pièces de répertoire

**UNE ŒUVRE AU BACCALAURÉAT SÉRIE L ART-DANSE
PROGRAMME¹ LIMITATIF D'ŒUVRES**

"BIPED" (2005), a video by Charles Atlas.

BIPED

00:08 / 48:15

Source:

<http://dancecapsules.mercecunningham.org/player.cfm?capid=46049&assetid=12579&storeitemid=19917&assetnamenoop=2005+Atlas+Video>

¹ BO Œuvres et thèmes de référence pour les épreuves de l'enseignement artistique
http://www.education.gouv.fr/pid285/bulletin_officiel.html?cid_bo=97025