

FIX ME

DOSSIERS
PÉDAGOGIQUES
« THÉÂTRE »,
« ARTS
DU CIRQUE »
ET « DANSE »

PIÈCE [IDÉ]MONTÉE

N° 287 - Septembre 2018



CENTRE CHORÉGRAPHIQUE NATIONAL
DE CAEN EN NORMANDIE

DIRECTION | ALBAN RICHARD

CANOPÉ
ÉDITIONS
AGIR

Directeur de publication

Jean-Marie Panazol

Directrice de l'édition transmédia

Stéphanie Laforge

Directeur artistique

Samuel Baluret

Comité de pilotage

Bertrand Cocq, directeur territorial de Canopé

Île-de-France

Bruno Dairou, directeur territorial de Canopé

Hauts-de-France

Ludovic Fort, IA-IPR lettres, académie de Versailles

Jean-Claude Lallias, professeur agrégé, conseiller

théâtre, délégation aux Arts et à la Culture

de Réseau Canopé

Patrick Laudet, IGEN lettres-théâtre

Marie-Lucile Milhaud, IA-IPR lettres-théâtre

honoraire et des représentants des directions

territoriales de Réseau Canopé

Auteur de ce dossier

Françoise Lhémy, professeure relais danse pour

l'action culturelle au rectorat de l'académie de Caen

Directeur de « Pièce [dé]montée »

Jean-Claude Lallias, professeur agrégé

Coordination éditoriale

Céline Fresquet

Secrétariat d'édition

Aurélien Brault

Mise en pages

Aurélien Jaumouillé

Conception graphique

DES SIGNES studio Muchir et DescLOUDs

Photographie de couverture

Fix Me, juillet 2018.

© Agathe Poupeney

ISSN : 2102-6556

ISBN : 978-2-240-04904-9

© Réseau Canopé, 2018

[établissement public à caractère administratif]

Téléport 1 – Bât. @ 4

1, avenue du Futuroscope

CS 80158

86961 Futuroscope Cedex

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes des articles L.122-4 et L.122-5, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective », et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite ».

Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit, sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français de l'exploitation du droit de copie (20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris) constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

Remerciements

Je tiens ici à remercier très sincèrement Alban Richard, pour la confiance qu'il m'a accordée en me proposant la rédaction de ce dossier. La mise à disposition de ses documents-ressources liés à son projet a été particulièrement précieuse. La bienveillance et l'attention portées à mon égard pendant certaines phases du processus de création ont été facilitantes pour mon travail de recueil et de compréhension.

Être témoin d'un processus de création est toujours un privilège. L'élaboration de ce dossier « Pièce [dé]montée » est l'occasion d'un partage didactique et pédagogique issu de cette rencontre. J'endosse ici en quelque sorte un rôle de « passeur ».

Merci à Isabelle Richard pour sa disponibilité, son regard et sa collaboration à l'accès à certaines pièces du dossier. Merci aux interprètes d'avoir accepté ma présence et mon objectif photographique lors de certaines séances de travail.

Merci à tous les acteurs qui agissent dans l'ombre de la conception mais participent aussi de sa possible émergence et de son accomplissement.

Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement de l'auteur et de l'éditeur. La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est strictement interdite.



DOSSIERS
PÉDAGOGIQUES
« THÉÂTRE »
ET « ARTS
DU CIRQUE »

PIÈCE [DÉ]MONTÉE

N° 287 - Septembre 2018

Conception, chorégraphie : Alban Richard
Musique originale et interprétation *live* : Arnaud Rebotini
Créé et interprété par Aina Alegre, Mélanie Cholet, Max Fossati, Asha Thomas
Lumière : Jan Fedinger
Régie lumière : Lionel Colet
Son : Vanessa Court
Régie son : Denis Dupuis
Costumes : Fanny Brouste
Réalisation costumes : Yolène Guais
Dramaturgie : Anne Kersting
Assistanat chorégraphique : Daphné Mauger
Conseil en analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé :
Nathalie Schulmann
Régie générale et plateau : Olivier Ingouf
Régisseur de tournée d'Arnaud Rebotini : Simon-Pierre Tourette
Danseurs stagiaires : Elsa Dumontel et Hugues Rondepierre

Durée : 1 heure

Remerciements à Catherine Dénécé et Benjamin Furbacco

Production déléguée centre chorégraphique national de Caen en Normandie
Coproduction Chaillot – Théâtre national de la Danse, manège scène nationale-
Reims, Opéra de Rouen Normandie
Résidence de création Le Cargö, scène de musiques actuelles, Caen
Aide à la résidence Théâtre d'Arles, scène conventionnée d'intérêt national art
et création - Pôle régional de développement culturel, Théâtre Louis Aragon,
scène conventionnée d'intérêt national art et création – danse de Tremblay-
en-France

Le centre chorégraphique national de Caen en Normandie est subventionné
par le ministère de la Culture – DRAC Normandie, la région Normandie, la ville
de Caen, le département du Calvados, le département de la Manche et le
département de l'Orne.
Il reçoit l'aide de l'Institut français pour certaines de ses tournées à l'étranger.

Sommaire

5	Édito
---	-------

6	AVANT DE VOIR LE SPECTACLE, LA REPRÉSENTATION EN APPÉTIT !
---	---

6	L'œuvre au cœur de la création
7	Le titre de la pièce, un indicateur au service de l'improvisation
9	La note d'intention

13	APRÈS LA REPRÉSENTATION, PISTES DE TRAVAIL
----	---

13	Des mémoires... pour dire et écrire
16	Des mémoires... pour créer et danser
20	Une mémoire... pour composer et interpréter

21	ANNEXES
----	----------------

21	Annexe 1. Biographies d'Alban Richard et d'Arnaud Rebotini
22	Annexe 2. Note d'intention du chorégraphe
23	Annexe 3. Lexique terminologique
24	Annexe 4. La répétition publique : une interaction acteur-spectateur
28	Annexe 5. Extrait de l'entretien d'Alban Richard et Arnaud Rebotini
29	Annexe 6. Texte hip-hop

Édito

Dans son ouvrage *Soulèvements*¹, Georges Didi-Huberman écrit : « Se soulever est un geste. [...] On se soulève d'abord en exerçant son imagination. [...] Jusqu'à ce que les murs eux-mêmes prennent la parole et que celle-ci investisse l'espace public. [...] Alors tout s'embrase. [...] quelque chose est apparu, qui était décisif. »

La pièce *Fix Me* d'Alban Richard pose l'action comme source première de l'engagement. Son écriture chorégraphique est unique dans sa forme et plurielle dans sa structure. Elle révèle ainsi des centres d'intérêt multiples pour l'exploration et la créativité, laissant entrevoir la perspective d'une possible interdisciplinarité (musique, danse, littérature, histoire...).

Entre écriture des corps et écriture musicale se tissent des liens rendant de plus en plus poreuse la frontière entre les arts. Qu'elle soit scandée, chantée, jouée, criée, littéraire ou mouvement, la parole devient un acte sensible dès lors qu'elle est incarnée et signifiante. *Fix Me*, pièce pour quatre danseurs, est ici un objet de la pensée d'Alban Richard, qui trouve vie par un « process » structurel et interactif singulier, et qui met en exergue les pouvoirs du corps dans sa globalité.

¹ Georges Didi-Huberman, *Soulèvements*, Paris, Gallimard/Jeu de Paume, 2010-2016.

Avant de voir le spectacle, la représentation en appétit !

L'ŒUVRE AU CŒUR DE LA CRÉATION

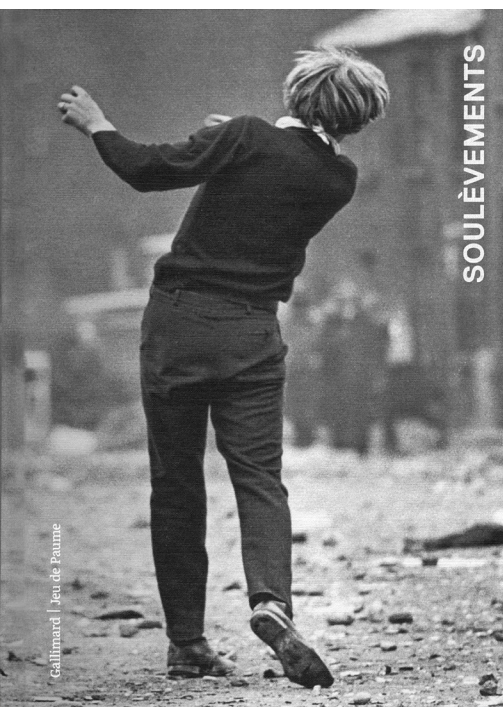
Former l'élève en tant que chorégraphe, danseur et spectateur, c'est mettre en éveil des sens qui participent d'une lecture sensible et d'une certaine appréhension du monde. Le rapport du spectateur à l'œuvre *Fix Me* est un temps d'impression, d'observation, de perceptions, de sensations, d'exploration. L'analyser renvoie à étudier certains savoir-faire techniques, l'aspect créatif et les liens implicites avec l'histoire artistique et chorégraphique. Tous ces indicateurs prennent sens quand ils sont portés par des expériences pratiques et accompagnés de discours éclairants.

Les élèves doivent saisir les particularités de l'œuvre et s'imprégner de ce qui constitue son identité : son esprit, son écriture, sa gestuelle, son originalité, sa poétique, sa démarche de composition...

Cependant, il ne s'agit pas de faire d'eux des interprètes fidèles de la pièce mais bel et bien des acteurs autonomes dans l'exécution et l'interprétation. L'œuvre devient médium et ouvre des champs d'exploration et de possible qui lui sont rattachés tout en permettant des conditions de réalisation autonomes et singulières faisant exister le potentiel créatif de chacun.

Les enjeux sont alors :

- que les élèves se mettent en mouvement ;
- qu'ils appréhendent des sensations ;
- qu'ils apprennent à « lire » une pièce chorégraphique pour en comprendre l'essence et les mécanismes d'écriture spécifiques ;
- qu'ils puissent éprouver leur potentiel créatif.



Couverture de l'ouvrage *Soulèvements* de Georges Didi-Huberman,
Paris, Gallimard/Jeu de Paume, 2010-2016.
© Gallimard/Jeu de Paume

Nombreux sont ceux qui pensent qu'une fois l'œuvre achevée par son auteur, elle devient objet de transmission. Elle est alors partagée et soumise aux perceptions des uns et des autres. Parce que la danse est un art vivant, l'œuvre chorégraphique doit être perçue comme tel. Faciliter le rapport à l'œuvre pour les enseignants et les élèves, c'est aussi démystifier son statut et la rendre accessible, sans pour autant nier la fidélité à son auteur. L'œuvre devient alors prétexte à inventer, à créer autrement.

L'approche de *Fix Me* comme support de travail, d'exploration, de questionnements, de créativité doit être alors acceptée dans toutes ses extrapolations possibles. Du plus proche au plus éloigné de l'essence de celle-ci, le travail de recherche et de création est rendu possible par les liens implicites nourris par l'œuvre elle-même. Avant, pendant, après... tous les instants de rencontre avec l'œuvre chorégraphique sont autant de raisons à réinventer, à écrire une nouvelle partition via la ré-appropriation et l'incarnation.

Du point de vue didactique et pédagogique, travailler à partir de l'œuvre chorégraphique, c'est rendre possible la relation qu'enseignants et élèves construisent entre perception, réception sensible et rapport à l'imaginaire individuel et/ou collectif, à la créativité, à la création en devenir, au corps.

D'une pensée chorégraphique, d'une danse d'auteur à une pensée multiple et renouvelée, d'une sensibilité à une autre, l'œuvre se réinvente et est source infinie d'exploration et d'aventures artistiques à vivre par le mouvement et continue d'exister au travers des propositions qu'elle suscite pour et par d'autres.

LE TITRE DE LA PIÈCE, UN INDICATEUR AU SERVICE DE L'IMPROVISATION

« Au-delà de la question de la création artistique et du sens de l'œuvre, titres et citations dans l'œuvre d'art renvoient à une réflexion pédagogique sur les conditions de sa réception. »

Bénédicte Mairieu, fiche thématique autour de l'exposition « Vu-pas-vu », de Lorient et Méliès, musée des Beaux-Arts d'Angers, 2010 : http://musees.angers.fr/fileadmin/plugin/tx_dcddownloads/fichetitresweb.pdf

Le titre d'une œuvre ne suffit pas à déterminer à lui seul et à sa seule lecture l'œuvre dans son contenu. Il l'accompagne, permet de l'identifier et de la renseigner. Ce qui peut apparaître comme une forme figée est en réalité un vecteur supplémentaire d'exploration. L'analyse du titre est un objet à part entière de recherche sur les intentions de l'auteur.

Amener les élèves à prospecter et à générer de la matière corporelle à partir du titre *Fix Me*.

D'autre part, dans la démarche d'étude d'une œuvre, nul ne peut se soustraire à l'identification de ses auteurs. Appréhender le parcours de chacun d'entre eux permet de situer aux élèves les particularités des démarches compositionnelles et la spécificité qui est la leur : la chorégraphie pour Alban Richard et la musique pour Arnaud Rebotini. La présentation des univers artistiques auxquels ils appartiennent et la signature artistique de chacun d'eux est une entrée en matière incontournable pour comprendre ce qui va réunir les deux compositeurs au sein de la création *Fix Me*. Les biographies des deux auteurs (annexe 1) participent à la compréhension et la mise en œuvre des activités des élèves.

La situation proposée ci-après s'appuie donc :

- sur le titre *Fix Me* dans son analyse et son exploitation ;
- sur une « écriture processuelle, tramée de plusieurs partitions » en référence à la signature chorégraphique d'Alban Richard, citée en annexe 1 du dossier.

Comme un brainstorming, demander aux élèves d'écrire sur une feuille tout ce que le titre leur inspire comme mots. Ne pas limiter les propositions : laisser émerger toutes formes d'interprétation à tendances littérale ou évocatrice.

Voici quelques exemples de mots ou idées pouvant naître de la seule lecture du titre : fixer, « regarde-moi », autoritaire, impératif, direct, anglais, regard, appel à l'ordre, coller, « répare-moi », attirer, hypnotiser, cri, supplication, duo de mots, efficace, simple, court, arrêt, majuscule, « de moi à toi », « de toi à moi », minuscule, syllabes, rythme, entrer en relation... Ceci laisse apparaître aux élèves un champ très ouvert d'interprétation, de sens, de réalité mais aussi d'abstraction.

Relever l'ensemble des propositions. Demander aux élèves de distinguer des mots ou des ensembles de mots pouvant faire partie d'un même groupe. Échanger oralement sur les conditions de la sélection : pour qu'un groupe existe, plusieurs mots évoquant une notion commune sont choisis.

Dans cette phase du travail, la mise en commun orale permet de faire émerger des notions, sentiments et mots synonymes tous issus du titre. Elle permet l'identification de sens communs et de lignes fortes inhérentes au titre et à ce qu'il suscite. Voici un exemple :

- autoritaire, impératif, direct, appel à l'ordre, fixer : mots suggérant l'injonction ;
- simple, court, direct, efficace : mots suggérant l'efficacité ;
- syllabe, duo de mots, « de toi à moi », « de moi à toi », entrer en relation : mots suggérant le dialogue ;
- rythme, arrêt : mots suggérant une rythmicité.

Garder les quatre idées fortes qui vont conduire le sens de l'action (injonction, efficacité, dialogue, rythmicité). Mettre les élèves par deux. Leur demander de rentrer dans une exploration corporelle (improvisation), dans un espace proche mais sans contact entre les danseurs. Établir une relation de duo par le procédé d'écriture chorégraphique nommé « question-réponse*¹ » : action de l'un, arrêt puis action de l'autre et ainsi de suite. La gestuelle s'inscrit dans des chemins de corps directs, dans une énergie de type « impact ».

Tout en s'appuyant sur les fondamentaux du mouvement tels que Rudolf Von Laban a pu les théoriser (espace/temps/flux – poids ou énergie), les élèves se mettent en mouvement à partir de consignes issues de l'étude des deux mots Fix Me. Les composantes du mouvement sont ainsi évoquées à partir de la classification suivante : un espace direct/un temps binaire/un temps bref/une énergie forte.

Délimiter un espace de présentation et un espace spectateur. Faire passer trois binômes répartis distinctement sur l'espace du « plateau » devant le reste du groupe d'élèves. Démarrer l'improvisation en rappelant les quatre mots guide : injonction, efficacité, dialogue, rythmicité. Laisser les spectateurs apprécier et les interroger sur ce qui est apparu.

VARIABLES DIDACTIQUES

Celles-ci intègrent l'idée d'un ajustement de la situation proposée en offrant des pistes de simplification ou de complexification. En prenant appui sur les trois composantes du mouvement (espace/temps/énergie), faire évoluer la situation de départ en donnant des consignes en lien avec l'une ou l'autre des composantes de manière singulière. Un stade supérieur d'acquisition peut apparaître dans la combinaison de plusieurs consignes associant plusieurs paramètres entre eux.

Pour la situation précitée :

COMPOSANTES	ESPACE	TEMPS	ÉNERGIE
VARIABLES			
SIMPLIFICATION	Sur place, en posture de terrien [bipède].	Proposer une durée type pulsation métronome en 8 temps pour chaque intervention personnelle.	
COMPLEXIFICATION	Demander aux élèves de modifier l'espace corps utilisé à chaque reprise de « parole » : - le niveau bas : le corps évolue au sol ; - le niveau intermédiaire : un corps semi-fléchi ; - le niveau haut : l'exploration sur demi-pointe au plus grand de sa propre hauteur.	L'élève propose sur des durées de plus en plus longues : en <i>crescendo</i> .	L'élève doit changer de qualité gestuelle : lourd, léger, vif, moelleux...

¹ Les astérisques de ce dossier renvoient à l'annexe 3.

LA NOTE D'INTENTION

La note d'intention* fixe le propos et l'esprit de l'œuvre qui trouve vie et résonances dans sa réalisation finale. Une singularité s'exprime : celle de l'auteur et de ses interprètes. L'œuvre existe par ce qu'elle véhicule dans sa forme comme dans sa teneur.

L'auteur est le garant de sa création : en ce sens, il y affirme une identité, voire une singularité permettant de caractériser son style ou tout au moins son univers. La note d'intention* présente, oriente, guide parfois le spectateur dans la lecture à venir et dans l'appréhension de l'œuvre. L'utilisation choisie de la note d'intention devient source d'interprétation et d'invention.

Il s'agit donc ici de s'appuyer sur la note d'intention d'Alban Richard, dont le texte intégral figure en annexe 2 de ce dossier et qu'il sera utile de lire dans sa totalité. Un extrait de ce texte est choisi pour mettre les élèves en situation.

« Matériel chorégraphique : un lexique de mouvements est créé à partir d'images documentaires de manifestations politiques, de prêcheur* de soap box*, des sermons de pasteurs américains et des danses de vidéogrammes. »

Extrait de la note d'intention d'Alban Richard².

1



2



- 1: Personne discourant.
© CC
- 2: Personne priant.
© CC
- 3: Lecture d'un prédicateur.
© CC
- 4: Mouvement de revendication.
© CC

² Voir annexe 2.

À partir d'une série d'images avec des silhouettes de prêcheurs et mouvement de revendication, demander à l'élève de créer et fixer une première version (A) enchaînée de chacune des silhouettes. Puis créer et fixer une deuxième version (B) en changeant l'ordre des silhouettes choisies. Utiliser le procédé de composition* de la répétition. L'appliquer à un des mouvements ou à plusieurs d'entre eux.

À partir d'une sélection d'images de manifestations politiques, de prêcheurs de *soap box*, de sermons, il s'agit d'imaginer individuellement une mise en situation : chaque image étant la source d'une gestuelle à incarner. En lien avec la pièce d'Alban Richard, il s'agit d'évoquer des « architectures corporelles » relevant du domaine du sermon et du pouvoir. La notion de lexique citée en note d'intention renvoie à un panel relié aux sources iconographiques. La notion « d'adresse » à autrui est renforcée par le positionnement du danseur sur scène face au spectateur.

Cette mise en scène et la gestuelle utilisée est ici toujours identique, renforçant pour l'élève l'idée de s'adresser et de seriner afin de convaincre par la force du geste. La répétition comme procédé obsessionnel renvoyant à l'intention d'une forme de « conditionnement » politique.

En lien avec le travail d'Arnaud Rebotini, le choix est fait d'un support sonore significatif de son écriture électronique, comme on peut le vérifier dans sa biographie en annexe 1. Le support musical est répétitif et marqué par une pulsation très forte.

Se positionner dans l'espace de représentation en faisant face à l'espace spectateur. Proposer sa version A, suivie de sa version B, dans le silence. Observer l'impact et discuter avec les élèves de ce qui est apparu.

Reprendre les séquences gestuelles A et B sur un support musical d'Arnaud Rebotini. *All You Need Is Techno* : <https://www.youtube.com/watch?v=0w6Xxk5FYCs>. Observer et discuter avec les élèves de ce qui apparaît comme différent dans la perception : rôle et place de la puissance musicale.

VARIABLES DIDACTIQUES

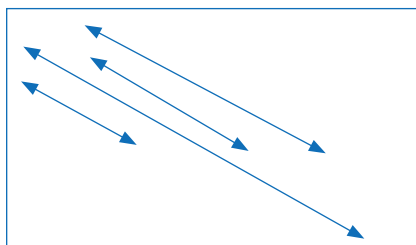
L'utilisation de procédés de composition permet l'enrichissement des propositions d'écritures corporelles et scéniques.

Catherine Dénécy, *Fix Me*, juillet 2018.
© Françoise Lhémercy

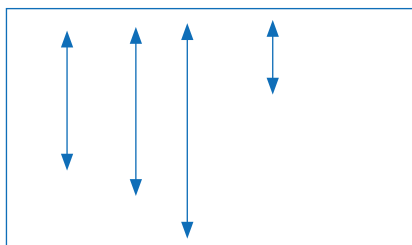


En gardant la situation précitée, demander aux élèves d'organiser une proposition de mise en espace selon trois procédés de composition et trois mises en espace proposés :

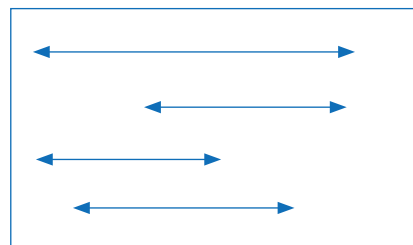
- l'unisson* : en aller-retour en couloir sur une diagonale de force;
- le canon* : en aller-retour en couloir lointain/face;
- le lâcher-rattraper* : en aller-retour en couloir jardin/cour (voir l'annexe 3).



Diagonale de force



Lointain/face



Jardin/cour

Les élèves sont par quatre : sur le trajet choisi, marcher sur la pulsation rythmique. Y investir sa séquence A et B librement, sur le support musical d'Arnaud Rebotini (*All You Need Is Techno*). Les élèves doivent choisir (être chorégraphe) une proposition de mise en espace et un procédé de composition sur les trois. Les séquences A et B sont toujours dansées face au public, sur place. Les marches peuvent engager d'autres orientations corporelles sur le trajet.

Création : la situation peut aller jusqu'à ce que chaque groupe crée sa propre mise en espace scénique et combine les trois procédés.

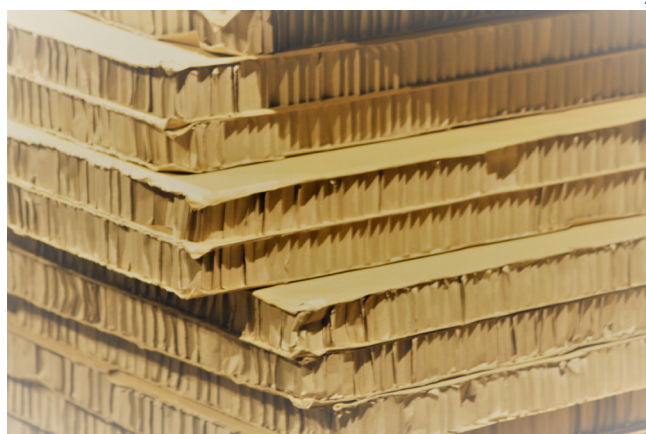
Extrapolation : les élèves inventent leur propre lexique gestuel évoquant pour eux une forme engagée et convaincante.

Jouer avec l'idée de la chronophotographie. On peut rapprocher cette idée des « vidéogrammes », une des sources de recherche d'Alban Richard pour la création. Ceux-ci désignent un enregistrement de signaux ou de données vidéo mémorisées sur un support de sauvegarde ou de stockage. Le plus souvent, des données sonores (audio) associées à l'image.

Dans la situation : enchaîner de manière répétée et très rapide les mouvements, par des « photographies » de gestes, de postures. Ce qui renvoie à un travail de rythme et d'« architecture corporelle », terme employé par Alban Richard.



1



2

1 : Photographie d'une soap box.

© CC

2 : Planches en carton pour la scénographie de *Fix Me*, répétition du 4 juillet 2018.

© Françoise Lhémy

1



2



3



1-3 : *Fix Me*, photographies de répétition.
© Agathe Poupeney

Après la représentation, pistes de travail

« Parce que l'œuvre chorégraphique consiste en un libre assemblage de matériaux hétérogènes, toute trace, quelle qu'elle soit, est nécessairement lacunaire, mais surtout, et avant tout, partielle car résultant d'un point de vue singulier et subjectif. »

Marie Quiblier, « Ce que la reprise fait à l'œuvre chorégraphique/subversion et invention », *Marges, Revue d'art contemporain*, 2014.

Être spectateur est un acte en soi et un devenir à construire !

Passer du spectateur « naïf » au spectateur « averti » suppose une démarche consciente et verbalisée du « voir » pour mieux expliquer ce qui a été perçu et ressenti. Si l'expérience du regard sensible doit être première et guidée par une lecture immédiate et intuitive, elle n'occulte en rien l'expérience du regard impliqué et réfléchi, *a posteriori*.

Être spectateur revient donc en quelque sorte à être aussi acteur :

- le premier acte étant de percevoir, regarder, apprécier, observer, contempler, admirer, se laisser porter (nous noterons ici la possible variation du degré d'implication affectif dans la réception de l'œuvre sur scène). Nous nommerons cette première phase « Impressions » car renvoyant plus à la subjectivité du spectateur ;
- le deuxième acte, quant à lui, renvoie à une démarche d'analyse pour comprendre les intentions de l'auteur, les choix opérés et l'écriture chorégraphique proposée. Cette étape aide à restituer les impressions, les expliquer, ravive la mémoire du spectateur et lui permet de mettre des mots sur le « vu ». Nous nommerons cette deuxième phase « Restitution » car renvoyant davantage à une objectivité du spectateur.

Il n'est certes pas exclu de pendre en compte toutes les sensations vécues, inhérentes à la réception du spectacle : émotionnelle, sensible mais aussi physique !

À partir de ce constat, il s'agit alors de partir de ce que les élèves ont vu et ont en mémoire. Cette démarche de mise en situation, *a posteriori* du visionnage de la pièce, s'appuiera sur les souvenirs multiples portés par le « regardeur¹ ». La sensibilité individuelle permet l'aspect singulier des modes de réception de l'œuvre. En cela, l'élève doit pouvoir librement évoquer et échanger avec le groupe. La richesse émanera alors des diversités de points de vue partagés. La démarche qui suit permet de rentrer dans chacune des situations pour elles-mêmes et de manière autonome. Mais elle permet aussi une entrée cumulative des situations, créant ainsi du lien entre les différentes étapes : partir de l'« Impression » pour arriver jusqu'à la « Restitution » par les mots et par le corps.

DES MÉMOIRES... POUR DIRE ET ÉCRIRE

Il s'agit, à travers les mots, de restituer des éléments d'une œuvre ou des états de spectateurs vécus. La mémoire perceptive (liée aux cinq sens) du spectateur est réactivée.

L'écriture chorégraphique d'Alban Richard met en œuvre diverses disciplines artistiques comme la musique et la danse. La pièce *Fix Me* s'appuie aussi sur des textes de prêcheuses évangélistes noires américaines et de chanteuses de hip-hop, féministes. Le rapport au texte est donc présent, Alban Richard l'explique (voir l'annexe 4).

L'interdisciplinarité, évoquée dans l'édito, prend ici une première forme d'application : l'écriture littéraire par les mots, issue de l'écriture chorégraphique par les corps.

¹ « C'est le regardeur qui fait l'œuvre », Marcel Duchamp, 1965.

UNE PREMIÈRE SITUATION

Demander à chaque élève d'écrire sur papier des mots qui viennent de manière naturelle et spontanée en relation avec la pièce. Une fois les mots posés, leur demander d'écrire une phrase qui serait comme une possible « traduction synthétique » de l'œuvre. Ce « retour poétique » personnel, et donc intime, renvoie directement aux perceptions, impressions de l'élève.

Voici un exemple de ce qui pourrait émerger :

- les mots : rythme/mouvement/techno/vif/fascinant/révolte/frontal/convaincant...
- le « retour poétique » : « Fix Me est une œuvre fascinante qui met en mouvement des corps en révolte, sur une musique techno au rythme soutenu, dans une frontalité adressée au spectateur, convaincante ! »

UNE DEUXIÈME SITUATION

Partir des mots des élèves-spectateurs, de leur « transcription littérale », pour cerner la pièce.

À partir du titre *Fix Me* et du nom des auteurs de la pièce, demander aux élèves de constituer des acrostiches (texte dont les initiales, lues verticalement, composent un nom, un titre...), ou une forme « mots croisés ». Ceux-ci doivent faire référence à des impressions, sensations, mais aussi possiblement à des faits ou des éléments descriptifs constitutifs de la pièce.

Ces acrostiches peuvent avoir deux formes : l'une pêle-mêle sans organisation ayant volonté de dégager un sens, l'autre pouvant aboutir à un texte, un poème.



Aïna Alegre et Arnaud Rebotini, *Fix Me* d'Alban Richard, Le Cargö, octobre 2018.
© Agathe Poupeney

Voici quelques exemples de ce qui pourrait émerger :

À partir du titre

Flux
Incessant
Xénogène

Formes
Impact
voix

Mouvement
Entraînant

Militer
Electronique

Fix Me est une œuvre interprétée par quatre danseurs et un musicien
Incroyable, elle nous happe et nous fascine ; par la présence des corps et de la
voix

Mouvements et musique s'entrechoquent, deviennent entêtants, hypnotisants
Entraînant une puissance de l'ensemble, dans une revendication chorale et singulière à la fois...

Les élèves vont faire appel à leurs émotions, leurs ressentis, leur compréhension de la proposition, pour mettre des mots sur leurs sensations. La contrainte des initiales les obligeant à rester connectés à la pièce elle-même et à faire sens.

- Écrire à partir du titre Fix Me renvoie à une lecture globale de la pièce et à sa restitution.
- Écrire à partir du nom d'Alban Richard renverra davantage à la question de l'écriture chorégraphique et particulièrement à celle des corps.
- Écrire à partir du nom d'Arnaud Rebotini renverra dans ce cas davantage au rôle et à la spécificité du traitement musical dans l'œuvre.

De ce fait, l'entité de l'œuvre sera abordée tout en dégageant les aspects spécifiques du traitement et de la démarche de l'écriture chorégraphique.

Aïna Alegre, Mélanie Cholet et Arnaud Rebotini, *Fix Me* d'Alban Richard, Le Cargö, octobre 2018.
© Agathe Poupeney



À partir du nom des auteurs

Attirant
Lexique
Barricades
Audio
Nuage

Rythmes
Incarnation
Corps
Humeurs
Affirmer
Répétition
Déplacements

Analogique
Rythmes
Notes
Acoustique
Unissons
Dynamique

Répétitif
Electronique
Boum-boum
Ostinato
Techno
Influente
Nuances
Intervalles

À partir de ce mode de fonctionnement, le texte peut aussi surgir :

Alban Richard est le chorégraphe de la pièce *Fix Me*
La danse est fondée sur des discours de prêcheuses évangélistes
Bien qu'elle soit également construite sur des discours féministes engagés
Arnaud Rebotini participe au spectacle en live avec une musique techno
Néanmoins, les danseurs jouent à contrarier parfois ce rythme...

La mise en mots par le spectateur permet la verbalisation des émotions et la conscientisation des éléments de la pièce chorégraphique, chacun à sa mesure et avec sa sensibilité.

D'autre part, la réalisation de ces acrostiches pourra servir dans un autre temps du travail à une mise en espace et une mobilisation corporelle des élèves.

Partir du signifié pour aller vers le signifiant !

DES MÉMOIRES... POUR CRÉER ET DANSER

« Donc on a fait plein de jeux comme ça entre une traduction qui serait la plus distanciée possible, un peu abstraite jusqu'à mettre mon corps sur la rythmicité uniquement ; on appelle cela du Mickey Mousing. »

Alban Richard².

PREMIÈRE SITUATION : « RYTHME AU CENTRE »

Dans *Fix Me*, dès le début de la pièce, le corps des interprètes est connecté au rythme de la parole d'une prêcheuse, présente en fond sonore. Durant toute la pièce, ensuite, les danseurs répondent physiquement au rythme des paroles entendues dans leurs oreillettes et qui viennent très souvent contredire le rythme proposé par la musique live d'Arnaud Rebotini sur le plateau.

Mettre les élèves par huit. Chaque groupe se place dans un endroit de l'espace.

Six élèves se placent assis au sol en cercle. Les deux autres sont debout à l'intérieur du cercle.

À partir des petits textes écrits par les élèves et répartis entre eux, enchaîner des lectures à haute voix en marquant parfois des pauses dans le débit de la lecture.

Les deux danseurs se mettent en mouvement uniquement sur la voix de celui qui lit le texte. Pour nuancer le rapport texte/corps et se rapprocher de l'écriture de *Fix Me*, varier les rythmes de lecture, les intensités de la voix, jouer sur une lecture syllabique prononcée ou, au contraire, une fluidité. L'ensemble de ces éléments va déterminer le rythme de mise en mouvement du corps.

² Voir l'annexe 4 sur la répétition publique.

VARIABLES DIDACTIQUES

Dans un premier temps : les propositions dansées sont improvisées et non adressées (pas d'orientation précise dans le cercle).

Dans un deuxième temps : les propositions des deux danseurs seront adressées face aux élèves assis sur une ligne.

Les textes lus s'appuieront également sur des chansons hip-hop féministes ou de prêches évangéliques, issus de sources utilisées par Alban Richard (voir l'annexe 6).

La mise en mouvement de l'élève danseur est associée à la voix et au rythme de lecture de l'élève « lecteur » pouvant s'apparenter au « prêcheur ».

DEUXIÈME SITUATION : « CIRCULATION »

Dans la pièce *Fix Me*, les quatre interprètes ne quittent pas la face durant quarante-trois minutes, une complexité en soi qui fait partie de l'écriture spécifique choisie par Alban Richard pour évoquer l'injonction et capter le spectateur. Les déplacements des danseurs sur le plateau sont incessants, leur mobilité les conduit à occuper un espace très vaste sur le plateau. Au moment où ils se stabilisent, ils rentrent dans une proposition corporelle propre, investie par des états de corps nuancés et guidés par des « humeurs ».

Partir des acrostiches des élèves, et proposer une transposition dans l'espace plateau :

- demander aux élèves d'écrire un acrostiche sous forme de mots croisés et toujours relié à la pièce ;
- isoler chaque première lettre et dernière lettre de chaque mot sur le papier ;
- les relier entre elles de manière aléatoire. Un tissage spatial apparaît ;
- demander aux élèves de transposer l'image de l'acrostiche sur l'espace du plateau : le tissage entre les points détermine alors le trajet du danseur dans l'espace. Les premières et dernières lettres de chaque mot définissant le point d'arrêt du trajet.

Demander à quatre élèves de se positionner sur l'espace plateau. Les autres sont spectateurs. Chaque élève danseur marche en gardant toujours la face.

Consignes : déplacement assez rapide sur le trajet. Sur le point d'arrêt : proposer une succession de postures en lien avec au moins trois humeurs identifiables (possibilité d'être figuratif).

« Je suis allé chercher des sources dans la prosodie des prêches évangélistes noirs-américains, essentiellement des prêcheuses féminines. Pour travailler là-dessus, on a essayé de rentrer dans la mélodie, dans le phrasé, dans les humeurs de ces prêcheuses. »

Alban Richard³.

VARIABLES DIDACTIQUES

Premier passage dans le silence.

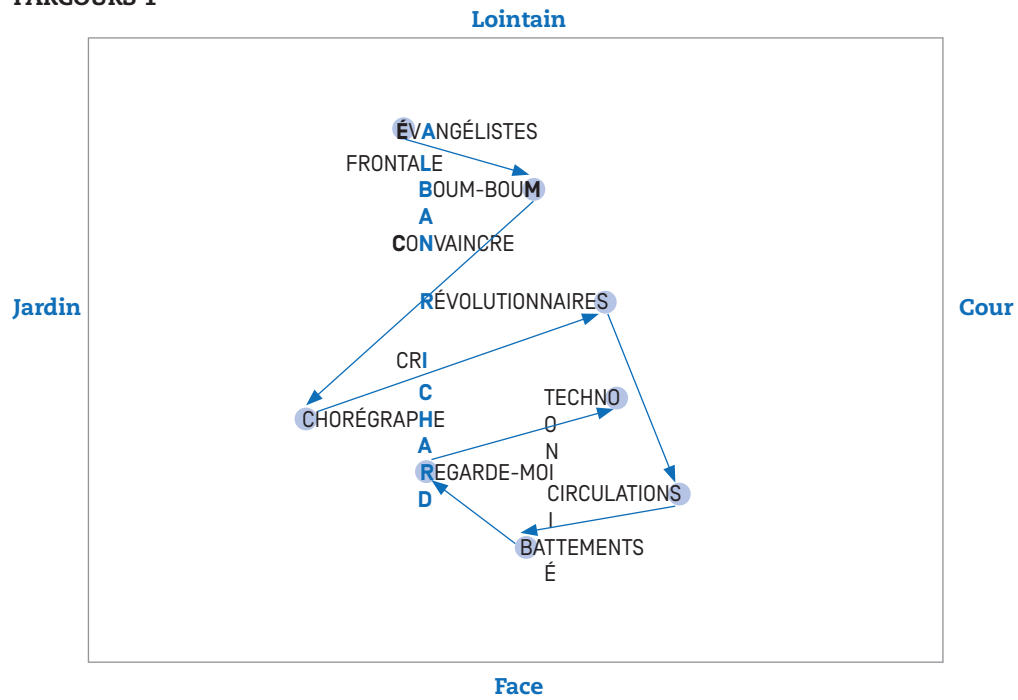
Deuxième passage sur la musique d'Arnaud Rebotini (*All You Need Is Techno*): <https://www.youtube.com/watch?v=0w6Xxk5FYCs>.

Dans un projet final d'écriture chorégraphique réalisée par les élèves, imaginer que les élèves fassent apparaître visuellement chaque point d'arrêt de l'espace par un carré scotché à même le sol et qui pourrait renvoyer à l'image de la soap box.

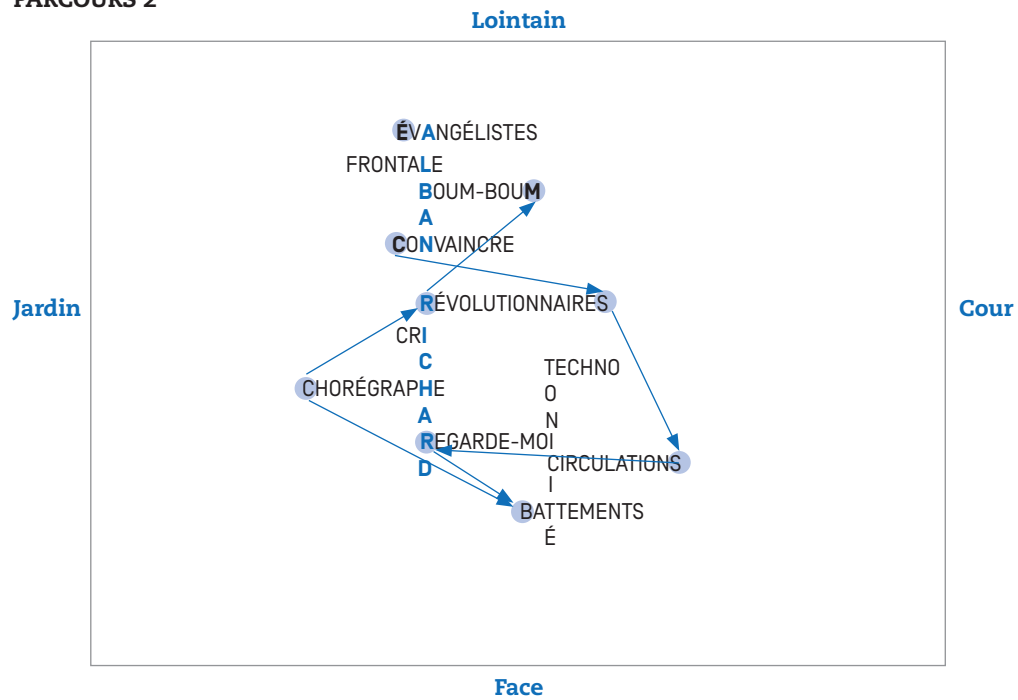
³ Voir l'annexe 4 sur la répétition publique.

Voici quelques exemples de ce qui pourrait émerger :

PARCOURS 1



PARCOURS 2



La situation, ouverte, permet un grand nombre de parcours possible. L'intérêt réside dans le croisement sur le plateau des quatre élèves danseurs et des effets produits par leurs déplacements et leurs arrêts dans l'espace. Chaque parcours étant singulier car issu d'une proposition personnelle. L'outil d'écriture textuel devient ici prétexte et média pour entrer dans une mise en espace. L'action du corps étant guidée par l'adresse face au public et les propositions gestuelles colorées par des humeurs (rage, peur, détermination, retrait, joie...).

TROISIÈME SITUATION : « AUTONOMIE RYTHMIQUE »

« **Arnaud Rebotini** : Tout de suite, on entend ou on interprète une pulsation que les danseurs ne suivent pas toujours, qui est intéressante à voir des deux côtés.

Alban Richard : Oui, et du coup, nous travaillons sur comment incorporer d'autres rythmes que les tiens. »

Extrait de l'entretien entre Alban Richard et Arnaud Rebotini⁴.

« [...] Comment on pouvait proposer des corps qui allaient ne pas sombrer dans ta musique mais au contraire allaient pouvoir travailler à leur propre autonomie rythmique, à leur propre indépendance parfois. »

Alban Richard, extrait de l'entretien entre Alban Richard et Arnaud Rebotini⁵.

Le travail d'écriture chorégraphique de *Fix Me* est singulier par la nature même de la relation qu'entretiennent la danse et la musique. La notion du rythme est ce qui à la fois les réunit et les individualise. La symphonie techno, jouée en direct sur le plateau par Arnaud Rebotini, propose une pulsation obsessionnelle et une accumulation de sonorités. Les interprètes dansent parfois en adéquation rythmique sur celle-ci et parfois s'en éloigne en se mouvant sur d'autres rythmes que ceux entendus par l'ensemble des spectateurs. Ils sont alors nourris par des paroles qu'eux seuls entendent et proposent ainsi un langage individualisé et autonome. Ainsi, des effets contradictoires apparaissent mais des « coïncidences heureuses » peuvent aussi naître de ce jeu de distanciation.

Faire travailler les élèves sur l'adéquation à un rythme puis une distanciation semble faire référence à l'écriture de *Fix Me*. On y voit un *crescendo* et un rythme soutenu dans les déplacements des danseurs, les changements de scénographie, et des corps approchant l'état de transe. Puis, une interprète, seule, dans une danse au ralenti, ne tenant plus compte de la pulsation répétitive et marquée par la musique techno d'Arnaud Rebotini.

Demander aux élèves de se déplacer dans l'espace en marchant sur la pulsation musicale d'Arnaud Rebotini. Musique rapide et intense du point de vue sonore (A Prayer for You : <https://www.youtube.com/watch?v=8hQNCchwmkFQ>)

Consigne : marche soutenue et directe dans les trajets pour marquer une forme de détermination.

Quand l'élève le décide, il s'arrête sur place et se met en mouvement sur le principe du ralenti.

Consigne : maintenir la proposition rythmique sans se faire happer par la pulsation rythmique du support sonore externe.

VARIABLES DIDACTIQUES

Imposer une structure rythmique de trois fois huit temps pour les déplacements avec changement de direction à chaque cellule de huit temps.

Déplacement sur une marche qui peut devenir un déplacement sous forme de course. Cette dernière apportera plus de force à la notion de vitesse et de relation musique-mouvement.

Les propositions au ralenti peuvent se faire en associant un déplacement avec l'idée de garder la face durant tout le ralenti.

Le ralenti peut s'appuyer sur une matière gestuelle quotidienne qui trouvera un écho distancié ou poétique dans le rapport au ralenti. La stylisation du geste pourra être renforcée en jouant sur une amplitude de mouvement.

⁴ Voir l'annexe 5.

⁵ *Idem*.

Il est important de rappeler que le travail sur l'œuvre ne renvoie pas systématiquement à un travail de citation ou de partition. En revanche, les structures et démarches identifiées dans l'écriture chorégraphique mettent en avant des formes de travail possibles avec les élèves.

UNE MÉMOIRE... POUR COMPOSER ET INTERPRÉTER

Fort de tous les éléments prélevés en amont et en aval de l'œuvre, il est alors possible d'envisager une forme d'écriture chorégraphique inventée, choisie et construite par les élèves.

Au regard de toutes les situations traversées, proposer la création d'une petite « forme chorégraphique » résultant des expériences de corps, d'espace et de relation à la musique qui auront été traversées.

EXEMPLE

Par quatre, demander aux élèves d'être chorégraphes puis interprètes en puisant dans les expériences vécues et vues (donc inspirées de *Fix Me*):

- définir un espace plateau/composer avec un début, un développement, une fin;
- reprendre les quatre mots guide: « injonction », « efficacité », « dialogue », « rythmicité »;
- créer un lexique d'architectures corporelles en lien avec la révolte, la revendication, les humeurs;
- s'appuyer sur un texte pour définir le rythme de ses parties solo;
- organiser les déplacements sur le plateau;
- utiliser des procédés de composition (unisson, canon, lâcher-rattraper);
- choisir un support musical d'Arnaud Rebotini;
- varier les rythmes engagés corporellement;
- garder le rapport à la face.

« C'est un travail autour d'états de présences affirmés, qui pose la question suivante: comment remplir le monde de sa présence, comment prendre sa place? Comment se rendre visible? »

Alban Richard, propos recueillis par Nathalie Yokel, *La Terrasse*, n° 269, 24 septembre 2018.

L'œuvre *Fix Me* pose ici des enjeux chorégraphiques forts qui viennent atteindre, éprouver, croiser des enjeux éducatifs majeurs: par l'expérience et le travail de la danse; afin que l'élève puisse affirmer son « être ».

Annexes

ANNEXE 1. BIOGRAPHIES D'ALBAN RICHARD ET D'ARNAUD REBOTINI

ALBAN RICHARD

Il découvre la danse contemporaine en parallèle de ses études littéraires et musicales. Dès la fin des années 1990, il travaille pour différents chorégraphes tels qu'Odile Duboc, Olga de Soto ou Rosalind Crisp...

En 2000, Alban Richard fonde l'ensemble l'Abrupt pour lequel il crée une trentaine de pièces très différentes, toujours en rapport étroit avec une œuvre musicale dont il questionne l'écriture et la structure formelle. Ainsi, chaque création ouvre une nouvelle recherche, une nouvelle gestuelle, se démarquant de la précédente. La façon dont il élabore ses spectacles, dans une écriture au plateau nourrie d'improvisations contraintes, incite les interprètes à devenir créateurs de leur propre danse.

Alban Richard a collaboré avec l'ensemble Alla Francesca, les Talens Lyriques, les Percussions de Strasbourg, l'ensemble Intercontemporain, l'IRCAM et les ensembles Cairn, Instant Donné et Alternance, ainsi que les compositeurs Arnaud Rebotini, Erwan Keravec, Jérôme Combier, Laurent Perrier, Raphaël Cendo, Robin Leduc, Paul Clift, Wen Liu, Matthew Barnson...

Chorégraphe prolifique, Alban Richard est régulièrement invité par des ballets et des compagnies, tant à l'international (Canada, Lituanie, Norvège) qu'en France, à créer des œuvres de commande.

Depuis 2015, il dirige le centre chorégraphique national de Caen en Normandie, avec un projet fondé à la fois sur une démarche d'auteur et un travail en lien avec le territoire et ses habitants.

ARNAUD REBOTINI

Auteur, compositeur, interprète et remixeur, œuvrant à la croisée des genres, Arnaud Rebotini s'affirme comme une figure emblématique de la nouvelle scène électro internationale.

Ses performances *live* sur synthétiseurs analogiques sont depuis toujours unanimement saluées dans les festivals les plus prisés. Producteur d'autres artistes, il travaille également pour le cinéma.

Dernièrement, Arnaud Rebotini a composé et signé la bande originale de *120 battements par minute* de Robin Campillo, Grand Prix du Festival de Cannes 2017 et pour lequel il a obtenu le César 2018 de la musique originale.

Liens vidéo d'Arnaud Rebotini :

- https://www.youtube.com/watch?v=E_Pi3EFZnIQ
- <https://www.youtube.com/watch?v=Oyo8yMPIrY>
- https://www.youtube.com/watch?v=GzJphM_zgyU
- Sur Culturebox : <http://culturebox.francetvinfo.fr/musique/electro/electrosombre-et-costume-noir-l-elegance-a-la-francaise-d-arnaud-rebotini-261461>

ANNEXE 2. NOTE D'INTENTION DU CHORÉGRAPHE

« Ce n'est pas facile d'être un homme libre : fuir la peste, organiser les rencontres, augmenter la puissance d'agir, s'affecter de joie, multiplier les affects qui expriment ou enveloppent un maximum d'affirmation. Faire du corps une puissance qui ne se réduit pas à l'organisme, faire de la pensée une puissance qui ne se réduit pas à la conscience. »

Gilles Deleuze, *Dialogues* [avec Claire Parnet], Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1996, p. 75-76.

Fix Me est une chorégraphie qui tente de faire du corps de ses interprètes une puissance qui ne se réduit pas à leurs organismes. *Fix Me* est construite sur la structure d'une symphonie dite classique, c'est-à-dire quatre mouvements à tempi différents.

La pièce est un montage où différents médias interfèrent et rivalisent. Elle est constituée simultanément d'une session de concert d'Arnaud Rebotini, de la danse de quatre interprètes, de trois à cinq projections de films et de diapositives, de stroboscopes à vitesse variable et de flashes lumineux, de boules à facettes, de haut-parleurs déversant différentes pistes sonores.

MATÉRIEL CHORÉGRAPHIQUE

Un lexique de mouvements est créé à partir d'images documentaires de manifestations politiques, de prêcheur de *soap box*, des sermons de pasteurs américains et des danses de vidéogrammes.

Les interprètes délivrent corporellement les prêches suivants :

- *The Struggle is Over* de Dr. Jackie Mc Cullough ;
- *Fix Me* de Pastor Tamara Bennett ;
- *Giants do Fall* de Dr. Jasmin Sculark ;
- *Temple of Deliverance* de l'évangéliste Latrice Ryan.

Ils sont mus par ces paroles qu'eux seuls entendent. Ils doivent suivre le débit textuel, les rythmes, les affections de la voix, ils se mettent en jeu dans la tonicité des différentes oratrices. Portés par le flux, ils épuisent leurs corps à retranscrire une parole. Le corps peut-il haranguer ?

MUSIQUE

Sur scène, Arnaud Rebotini délivre un set techno qu'il a entièrement conçu et réalisé avec des machines analogiques telles que la boîte à rythmes Roland TR-808, les synthétiseurs Roland SH-101 ou encore Roland Juno-60. La commande qui lui est faite est de suivre la structure d'une symphonie classique en quatre mouvements :

- 1. Adagio – Allegro Vivace ;
- 2. Molto Vivace – Presto ;
- 3. Adagio – Andante ;
- 4. Presto.

Cette structure est aussi celle de la pièce chorégraphique, comme évoqué ci-dessus.

LUMIÈRE

Le travail de la lumière est entièrement consacré à la notion de scintillement. Jan Fedinger conçoit pour *Fix Me* des objets lumineux qui font vibrer l'œil et englobent les spectateurs dans le même bain que les interprètes, créant ainsi un milieu unique à partager.

Les danseurs doivent suivre le débit textuel, les rythmes, les affections de la voix, ils se mettent en jeu dans la tonicité des différentes oratrices. Portés par le flux, ils épuisent leurs corps à retranscrire une parole. Le corps peut-il convaincre, exalter, exhorter, haranguer, persuader ? *Fix Me* pose le corps des interprètes dans un environnement lumineux ultra-mouvant et enveloppant, dans une musique qu'ils doivent combattre, dans leur capacité de s'en tenir opiniâtrement à une activité, au mépris de l'épuisement, avec une détermination intime. Se mettre en mouvement, agir, délivrer des messages... « Nous sommes corps à corps, nous sommes terre à terre. Nous naissons de partout nous sommes sans limites¹. »

¹ Paul Éluard, « Le Dur désir de durer », in *Œuvres complètes*, Tome II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1946, p. 83.

ANNEXE 3. LEXIQUE TERMINOLOGIQUE

Expliquer, transmettre, décrire, transcrire, interpréter... demande des mots, et les mots ont un sens...

En danse, ils témoignent du lien implicite qui existe entre signifiant et corporéité, mettant à jour sensibilité et singularité d'une proposition.

Ci-après, un lexique terminologique des termes employés dans le dossier et spécifiques au langage chorégraphique de *Fix Me*. Leur définition et leur compréhension permettent d'être plus juste sur les intentions recherchées et/ou provoquées dans l'activité.

NOTE D'INTENTION

Outil de description, de formalisation, de présentation plus ou moins descriptive d'un projet chorégraphique. Texte écrit par le chorégraphe afin d'exposer son projet sur sa pièce chorégraphique. Comme une piste de lecture, elle permet de situer l'intention de l'auteur sur ce dernier, qui prend vie dans la réalisation finale. Parfois très détaillée dans ce qu'elle décrit, parfois très évasive par ce qu'elle évoque, la note d'intention dévoile la pensée chorégraphique de son auteur, signant par là même une manière de penser et d'agir très personnelle. Première communication de l'œuvre vers le public, la note d'intention ouvre un champ d'exploration et d'appréhension du spectacle à venir, aiguissant en amont l'imaginaire de chacun...

PRÊCHEUR

Prédicateur, personne prenant la parole du haut d'une chaire sous forme de sermon : « Prêcher l'Évangile ».

PROCÉDÉ DE COMPOSITION

Ce sont des règles de composition pouvant être considérées comme des outils d'écriture chorégraphique au service d'une intention.

Unisson : Dans un collectif, faire ensemble à l'écoute la même forme, dans la même vitesse, avec la même intention, le même regard, en synchronisation, dans un élan commun (effet clonage).

Canon : Dans un collectif, départ décalé dans le temps d'une même proposition gestuelle pour chaque membre du collectif (effet décalage).

Lâcher-rattraper : Dans un collectif à l'unisson, une personne se détache du groupe pour faire autre chose et réintègre le collectif en reprenant le suivi de la proposition collective là où elle en est et revenant à l'unisson (effet rupture).

QUESTION-RÉPONSE

Procédé d'écriture chorégraphique. Outil pour faire émerger de la matière corporelle en lien avec autrui et/ou composer. Une personne propose une séquence gestuelle à une autre personne et s'arrête (« question »). C'est une invitation pour la seconde à proposer dans la suite, une séquence gestuelle contenant une trace type « ADN » de la première séquence gestuelle (« réponse »), puis devra poursuivre en développant autrement (autre « question »).

Exemple : si la « question » est réalisée avec une gestuelle intime, sur soi, une partie de la réponse devra reprendre cette manière d'engager le corps puis extrapoler vers une autre forme d'engagement.

SOAP BOX

Plateforme surélevée sur laquelle une personne se hisse pour effectuer un discours impromptu. Tout au long du XIX^e siècle et jusqu'au XX^e siècle, avant l'invention du carton ondulé, les fabricants ont utilisé des caisses en bois pour l'expédition de marchandises en gros aux établissements de vente au détail. Ces « boîtes à savon » constituaient des plateformes temporaires gratuites et facilement transportables pour les orateurs de coin de rue essayant d'être vus et entendus lors de « réunions extérieures improvisées » auxquelles les passants se rassemblaient pour entendre des discours souvent provocateurs sur des thèmes religieux ou politiques.

ANNEXE 4. LA RÉPÉTITION PUBLIQUE : UNE INTERACTION ACTEUR-SPECTATEUR

La répétition publique est un moment privilégié d'accès à la création. Il s'agit d'une séance ouverte au public, dans laquelle le chorégraphe révèle, pour la première fois, des étapes de création de son projet. Le plus souvent, des extraits choisis de la création en phase d'élaboration ou une séquence de travail en direct. Le public assiste alors aux interventions, réflexions, directions de travail données par le chorégraphe. À travers cette forme de présentation, c'est aussi dans les tentatives, les réflexions que la matière trouve vie et s'affirme. La vérité du moment de présentation donne aussi des repères autres à l'auteur qui peut, par la suite, affiner son projet. Le travail en plateau est un éternel creuset où chaque élément de l'ensemble participe à construire un univers et mettre en exergue le propos de l'artiste.

L'objet de cette rencontre entre le chorégraphe, les danseurs, l'équipe technique et le public est de confronter la réalisation de l'auteur à ses propres intentions et d'interroger les spectateurs sur leurs perceptions. La répétition publique permet de toucher du doigt le cœur du travail, ses enjeux, ses forces comme ses fragilités. L'échange qui s'en suit avec le public permet de situer le chorégraphe dans ce qui est compris ou simplement perçu, appréhendé par le public, et lui permettra aussi de nuancer, préciser voire effacer des séquences dont la perception s'éloigne un peu trop de l'intention.

Assister à une répétition publique d'une création avec une classe est l'occasion de rentrer dans l'univers du chorégraphe, l'entendre présenter et parler de son travail mais aussi d'entrer en relation avec les interprètes, le compositeur et/ou le chorégraphe et les interroger sur ce qui a été présenté.

La découverte du propos, de l'univers artistique du chorégraphe et de sa démarche de création est ainsi exposée et permet aux enseignants et aux élèves d'appréhender au plus juste la vérité de l'auteur. C'est une entrée privilégiée dans une étape du processus de création de l'œuvre, permettant de mieux en comprendre les enjeux.

TRANSCRIPTION DE LA RÉPÉTITION PUBLIQUE DU 19 JUILLET 2018 ²

OUVERTURE DE LA RÉPÉTITION PUBLIQUE ET PRÉSENTATION DU PROJET *Fix Me*

Alban Richard, chorégraphe : C'est une habitude au CCN de faire des ouvertures au public pour voir les artistes au travail. Nous sommes au travail ce soir devant vous. Et puis vous faire aussi rentrer un peu dans l'univers de la pièce *Fix Me*. C'est une pièce que j'ai pensée il y a maintenant deux ans et demi-trois ans. J'ai rencontré Arnaud Rebotini et je lui ai proposé de participer à cette aventure. Moi, je travaille toujours avec la relation à la musique et le plus souvent possible et j'espère encore longtemps ! Avec les musiciens sur le plateau. Et quand je dis relation danse et musique : c'est relation de la danse que moi je peux créer et avec toutes les musiques. Donc aussi bien musique médiévale, musique baroque, musique romantique, musique pop, musique contemporaine et là, avec Arnaud, la musique électronique, la musique techno. Et donc avec Arnaud on s'est rencontrés il y a deux ans maintenant et on a commencé à échanger. Et puis l'envie de se mesurer à la musique techno, c'était aussi se questionner sur les relations de pouvoir entre cette musique et le corps des interprètes : comment on allait pouvoir jouer sur ces relations de pouvoir puisque c'est une musique avec laquelle on a du mal à résister ; on a tout de suite envie de se mettre à bouger. Arnaud Rebotini, qu'on appelle « The boss » dans le milieu, ne vous laisse pas de côté, c'est-à-dire qu'il vous oblige vraiment à rentrer dans sa musique. Donc, pour travailler la distance entre être complètement dans la musique d'Arnaud, envahi et, à l'autre bout de l'échelle, ne pas être du tout envahi, on a trouvé des stratégies : j'ai proposé aux interprètes de travailler à partir de musicalité, de rythmicité de phrasés qui n'avaient rien à voir avec la musique d'Arnaud. Je suis allé chercher des sources dans la prosodie des prêches évangélistes noirs américains, essentiellement des prêches féminines. Pour travailler là-dessus, on a essayé de rentrer dans la mélodie, dans le phrasé, dans les humeurs de ces prêches.

Donc on va vous montrer ce que les personnes qui viendront au spectacle ne verront pas, c'est un peu l'échafaudage de comment on a travaillé à partir de ces prêches.

[Extrait : les quatre interprètes, en ligne face au public, déclinent une gestuelle en lien avec le rythme, le débit, l'intensité du discours d'une voix de prêcheuse, jusqu'à l'immobilité lors d'absence de voix].

Pour expliquer un tout petit peu, on va repasser sur des façons de traduire : le phrasé sans humeur *[l'interprète, seule face au public, reprend sa proposition sur la voix de la prêcheuse, puis Max Fossati, autre interprète, la rejoint]*.

² Captation CCN de Caen en Normandie.

Merci. Donc on a fait plein de jeux comme ça entre une traduction qui serait la plus distanciée possible, un peu abstraite. Je mets mon corps sur la rythmicité uniquement. On appelle cela du *Mickey Mousing*, c'est-à-dire comme dans les dessins animés : je bouge uniquement sur la musique. On travaille sur cette notion de copie fidèle. À cet endroit, on peut être très, très fidèle ou sans fidélité. Donc, on a tout un éventail de possibilités par rapport à ces textes sur lesquels on a travaillé. On a travaillé aussi sur une autre source musicale : les chansons de hip-hop féministes. Là, ce qui nous intéressait, c'était qu'on était à la fois, comme dans le prêche, dans le « *temperament* », c'est-à-dire brandir son identité avec force, mais au lieu d'être dans une joute oratoire et de musicalité, de ténacité, de persévérance, d'obsession dans les vidéo clips et textes hip-hop féministes, on brandit son identité avec une relation à une pulsation, à un flot mesuré, ce qui nous donne un autre type d'écriture possible.

[Extrait sur *Princess Nokia* : l'interprète Catherine Dénécé, puis une autre interprète, Aïna Alegre sur Nicki Minaj].

Ce qu'on a cherché, c'est mettre en place des rythmes dans le corps des danseurs, dont ils n'avaient pas forcément l'habitude et s'obliger tout le temps à être dans une traduction de rythmes qui ne sont pas du tout les rythmes d'Arnaud Rebotini. Arnaud peux-tu nous expliquer ce set musical ?

Arnaud Rebotini, compositeur : Moi je fais de la musique électronique sur instruments d'époque. J'utilise des synthés des années 1980 et des boîtes à rythmes, qui sont connectés ensemble. Là, il y a un ordinateur sur scène qui me sert juste à prendre des notes des structures et de ce que je vais y faire. Avec ces machines j'ai donc un accès immédiat et je peux improviser, écrire de la musique assez facilement. Et surtout je les utilise de la manière dont elles ont été conçues et qu'on a un peu oubliée, la technologie évoluant car toutes ces machines-là peuvent être modélisées dans un ordinateur. Il n'y aura pas le même son par contre et il se trouve qu'on perd un geste, l'interprétation et le geste du musicien ? Voilà, j'ai donc cinq, six synthés ; trois boîtes à rythmes qui sont vraiment des machines dédiées à la techno même si elles ont aussi été utilisées dans d'autres styles de musique.

Alban Richard : À l'endroit où on en est de la création, on a l'ensemble des matériaux, l'ensemble de la structure mais vous ne le verrez pas ce soir. Pour pouvoir travailler l'indépendance des danseurs vis-à-vis de la musique d'Arnaud, j'ai choisi que, pendant pratiquement la globalité du spectacle, les danseurs n'allaient pas entendre la musique d'Arnaud mais allaient recevoir en temps réel les prêches, le hip-hop, tous types de musiques sur lesquelles on a travaillé. Les danseurs vont maintenant s'appareiller et on va s'installer pour une séquence qui dure à peu près quinze minutes.

[Extrait : installation de la scénographie avec les planches de carton, mise en place d'un danseur puis d'Arnaud Rebotini puis progressivement de tous les danseurs, chacun sur un tas de carton, face au public].

On travaille sur des blocs, peut-être que ce que vous avez vu là ne sera pas forcément dans le spectacle, on essaie plein de choses en ce moment. En ce moment, on est en train de construire des blocs avec différents types de matières donc là, par exemple, vous avez uniquement vu le travail autour des prêches, on n'a pas du tout abordé, le travail avec la musique hip-hop. Là, on était vraiment uniquement sur la matière prêche donc « s'adresser à » et imposer sa présence. *Fix Me*, c'est un spectacle qui va questionner beaucoup ça : une présence qu'on n'a peut-être pas trop l'habitude d'avoir dans le spectacle de danse, c'est-à-dire quelque chose qui est tout le temps un tout petit peu trop adressée, trop présente, cette excessivité-là du geste, de l'adresse du mouvement. On travaille à partir de sept principes des prêcheurs : *powerfull*, être puissant, être persévérant, être le plus personnel possible, persuasif... on s'est rendu compte que cette définition avec ces sept lois, adjectifs, c'était aussi la question sur qu'est-ce que c'était être interprète, qu'est-ce que c'était être performeur ; puisque les prêcheurs et les chanteuses de hip-hop sont de véritables performeurs. Comment être tout le temps, au moment présent, dans l'insistance de la production du mouvement, de la production du son, et de la production de l'adresse. Les blocs nous servent à mettre de la matière et voir comment après je vais pouvoir sculpter à l'intérieur, pour ciseler au fur et à mesure, et la matière et le temps. Là, par exemple, on est dans un certain temps pour ce bloc-là qui ne sera peut-être pas ce temps-là pour le spectacle. Souvent, on commence par faire trop pour pouvoir en enlever. Là, par exemple, sur les cinq blocs, on a déjà une heure quarante-cinq. Tout le travail maintenant va être de sculpter et d'évider la matière. Vous dire aussi que le bloc qu'on vous a montré est sur une grande progression que fait monter Arnaud dans la tension dans la puissance : là, on était à 120 battements par minutes, on peut descendre ou monter.

ÉCHANGE AVEC LE PUBLIC

Public : Est-ce qu'on devra être assis pendant le spectacle ? Parce que moi je ne vais pas tenir, ça ne va pas être possible !

Alban Richard : C'est-ce qu'on espère ! Que vous ne teniez pas !

Public: Par rapport à ce qu'on a vu, qu'est-ce qui est improvisé? Qu'est-ce qui est chorégraphié?

Alban Richard: Tout est improvisé mais tout est dicté. Puisqu'en fait, on ne le dira pas à tous les spectateurs, mais les danseurs reçoivent les prêches en temps réel. Ils continuent leur travail de traducteur à partir de ce qu'ils entendent eux, que n'entend pas Arnaud, ou très peu. Ils reçoivent tout un tas de prêches très différents avec des humeurs différentes. Ce qu'on a travaillé, ce sont des outils de traduction pour s'engager dans: est-ce que je deviens le prêcheur? Est-ce que je travaille juste sur son flot? Sur sa rythmicité? En fait, le travail qu'on fait est un travail de pratique d'improvisation à partir de ce cadre-là de l'écoute et de la réactivité. Ce n'est pas forcément une chose que je donne à voir, que nous nommons par rapport aux spectateurs qui vont arriver dans les salles. Pour moi, ce n'est pas l'enjeu. Pour nous, c'est une sorte d'échafaudage qui leur permet de s'investir autant dans une gestuelle sur laquelle, peut-être, ils n'iraient pas seuls. L'endroit de la persévérance, d'être obligé de toujours dérouler une certaine pensée parce que le prêcheur déroule des items, fait de la répétition. Pour le moment, on n'est pas très clairs sur les endroits de répétition. Ça veut dire que les danseurs mémorisent par exemple « Never! Never! What? What? Fix me, Fix me... » Ce qui m'intéresse est de trouver un système d'écriture et de composition où les danseurs ont des outils et chaque soir ils vont développer une matière qui se précise mais qui ne sera jamais identique.

Public: J'aimerais savoir si les danseurs ainsi que le musicien en scène comprennent les prêches? C'est-à-dire au sens premier du terme, vous êtes traducteurs-interprètes, est-ce que vous comprenez l'anglais?

Alban Richard: Ça dépend, pas tout le monde, pas tout le temps. Catherine, oui, car elle a vécu aux États-Unis et elle a cette culture-là.

Catherine Dénécy, interprète: Ça aide à aller, à être dans la matière du prêcheur puisqu'il y a des moments on traduit la musicalité, à d'autres moments on doit porter leur message comme si c'était nous. Le fait de les comprendre dès le départ; elles m'ont fait rire parce qu'elles ont des petites blagues à l'intérieur, elles ont des répétitions: « Je te l'ai dit, je te le redis encore! », du coup c'est devenu un peu personnel pour moi et donc c'était plus facile de rentrer dans ce moment où l'intensité doit monter et on y est, tenir ce message-là.

Mélanie Cholet, interprète: « Moi, je ne comprends pas grand-chose voire rien du tout pour être très honnête! Donc je m'appuie sur des phrasés, sur des choses très techniques de phrasés, de mots. Par rapport aux prêches, au message, je m'en moque un peu. Ce n'est pas péjoratif: c'est juste que je pense que ce n'est pas l'endroit, c'est juste un support de travail. Ça ne me touche pas, par contre, ce qui peut me toucher, c'est l'énergie: il me faut du temps. Au départ, je vais être très technique puis, à un moment donné, une voix, un rythme, une vibration va me toucher, mais ça va me parler d'une manière qui n'est absolument pas le message du prêche.

Alban Richard: Effectivement, l'endroit qui m'intéresse n'est absolument pas l'endroit du religieux. Mais la structuration même, la composition même des prêches qui sont comme des discours, des endroits de manipulation. La durée d'un prêche permet à ceux qui viennent y participer une sorte de modification d'état de conscience, pratiquement. Comme le fait la musique d'Arnaud, c'est pour ça que je mettais cela en parallèle. Au début, on s'est posés beaucoup la question: « Est-ce qu'on les fait entendre au public? »

On ne va pas les faire entendre, en fait ils vont être présents sous forme fantomatique, par exemple, comme une ligne mélodique qui va pouvoir passer parce que le son est en multidiffusion? À l'endroit du prêche, ce qui m'intéresse, c'est la forme, la composition, la structure, des outils de persuasion, les formes rythmiques et puis la relation à une chose complètement incroyable: une persévérance à vouloir convaincre. Et Fix Me est pour moi cet endroit-là qu'on est en train de découvrir ensemble: est-ce que le corps peut encore convaincre de son identité, de sa présence? Est-ce que le corps peut encore prendre le pouvoir sans la parole? Le paroxysme.

Public: J'ai bien compris que les danseurs travaillaient directement sur des prêches et morceaux hip-hop. Mais comment composez-vous la musique? Est-ce que vous la composez autour des mêmes prêches? Est-ce que à un moment ça se croise? Comment faites-vous pour que ça marche à la fin?

Arnaud Rebotini: C'est Alban Richard qui me dit quoi faire! C'est-à-dire qu'il me donne une intention par rapport à un tempo, un rythme, une couleur, quelque chose de tendu, de plus romantique, des intentions. Je lui propose, on essaie, quand ça marche, on garde, quand cela ne marche pas, on retravaille. Je ne sais pas trop forcément ce qui se passe chez eux. En plus, je suis assez afféré à ce que je fais et je découvre le spectacle par bribes, donc je laisse Alban diriger et moi je suis un élément du processus machiavélique.

Alban Richard: Tout le travail qu'on a à faire, maintenant, c'est tous ces endroits de relation et de tension à créer et une dramaturgie globale de la pièce.

Public: Y aura-t-il un travail sur la lumière ? Puisque dans les clubs, les effets lumineux sont super présents.

Alban Richard: Il y en a déjà un. Jan a commencé à installer des projecteurs. Avec les danseurs, on en est à notre sixième semaine de travail, avec Arnaud six jours et avec Jan il y a quatre jours. Fanny Bouste, aux costumes, est arrivée hier. Sur les lumières, comme sur le son, on est sur l'idée d'un environnement où les spectateurs sont baignés dans le même son et la même lumière que ce qui se passe sur le plateau. On va travailler sur des notions de vibrations, des notions de scintillement. La question est de ne pas faire boîte de nuit mais d'être sur une sorte d'abstraction de la boîte de nuit mais avec ses codes. Jan travaille beaucoup sur la relation musique et lumière : il transforme en lumière des vibrations et volumes sonores qu'il recueille des prêches ou de la musique d'Arnaud. La lumière sera pratiquement entièrement connectée au matériel musical ? Ça te va Jan ?

Jan Fedinger, conception lumière: Au début, quand les danseurs sont sur les prêches, la lumière suit leurs prêches : on voit en lumière ce qu'ils entendent.

Public: J'ai beaucoup aimé danse et musique. Je ne connais pas très bien cette musique mais je trouve que ça peps, c'est merveilleux ! C'est un mélange de sons, de rythmes, de *tempo* qui sont variables à l'infini, c'est très impressionnant. Je reviens sur ce qu'a dit Mélanie par rapport au sens des mots des prêcheurs. Je ne suis pas tout à fait de cet avis. Je n'ai pas compris tous les mots. Mais il y a un mot, par exemple, qui revient et qui revient fort. Ça me paraissait important d'exprimer par la danse, par un mouvement ces mots qui sont très forts. Voilà, c'est mon avis, sinon c'était formidable, bravo !

ANNEXE 5. EXTRAIT DE L'ENTRETIEN D'ALBAN RICHARD ET ARNAUD REBOTINI

Alban Richard : Très vite, je me suis rendu compte que la musique, j'adorai ça mais que je n'allais pas en jouer, que j'étais un piètre musicien et j'ai basculé dans la danse. Je me suis dit en fait que la danse c'était pour moi plutôt un moyen de composer, d'écrire, de faire des spectacles, de créer des spectacles. Très vite, j'ai écrit des chorégraphies, on peut dire, sans même presque savoir danser [...] On s'est rencontrés il y a deux ans je crois, c'était justement cette approche complètement physique et réellement live que tu as de la techno et c'était pour moi inimaginable de travailler avec un compositeur de musique techno qui ne serait que derrière son ordinateur. Car, ce qui m'intéresse, aussi, c'est forcément la présence des musiciens et la façon dont les musiciens agissent en temps réel sur le plateau. Donc il y avait quelque chose d'assez évident pour moi à te proposer de travailler sur *Fix Me*. Et puis, aussi, une chose dont je t'ai parlée, cet endroit de la puissance et de la pression que tu travailles beaucoup et comment tu ne lâches pas l'auditeur avec ces compositions qui sont vraiment hyper tendues en fait. C'était pour moi l'intérêt de t'avoir sur ce projet. Et aussi, peut-être, le rapport à ce son particulier : analogique. Tu joues sur quel type de clavier sur *Fix Me* ?

Arnaud Rebotini : C'est ce que j'utilise beaucoup pour mon propre live en ce moment pour mes tournées : ce sont des synthés du début, milieu des années 1980. Je peux détailler un peu les caractéristiques : il y a un clavier polyphonique avec des sons plutôt doux que j'utilise pour les nappes. Il y en a un autre monophonique américain qui a un son beaucoup plus agressif et qui a toute une partie de modulations très particulières, qui est pratiquement comme un modulaire qui est assez ouvert en termes de paramétrage et puis j'ai deux petits SH 101 qui sont très versatiles et très bien conçus avec plein de petites fonctionnalités intéressantes pour agir facilement en live. Ah oui ! Et puis la fameuse TB 303 de chez Roland qui a un son un peu acide qu'on utilise.

Alban Richard : En fait, le travail que je voulais faire sur *Fix Me*, aussi, c'était par rapport à la puissance de ta musique et le pouvoir qu'elle peut avoir. Puisque moi je me questionne souvent sur les rapports de pouvoir entre la danse et la musique dans les différents spectacles que j'ai pu créer, c'était comment proposer des corps qui allaient ne pas sombrer dans ta musique mais au contraire allaient pouvoir travailler à leur propre autonomie rythmique, à leur propre indépendance parfois. Donc on travaille sur tout un jeu de : comment on s'associe à ta musique, comment on est partenaire de ta musique, mais comment on peut la coloniser et comment aussi les corps des interprètes peuvent prendre le pouvoir sur ta musique. Ça on ne sait pas encore si c'est possible !

Arnaud Rebotini : Oui, en tout cas, la volonté d'affranchissement du rythme de cette musique assez rythmique, qui n'est pas extrêmement complexe. Enfin, ce n'est pas de la musique contemporaine je veux dire... Tout de suite, on entend ou on interprète une pulsation que les danseurs ne suivent pas toujours, qui est intéressante à voir des deux côtés.

Alban Richard : Oui, nous travaillons sur « Comment incorporer d'autres rythmes que les tiens ». Et donc on a travaillé beaucoup sur incorporer des rythmes de prêches évangélistes et on a travaillé aussi sur des chansons hip-hop féministes et donc on essaie de voir comment les corps des interprètes résistent à ta musique. Ce qui m'intéresse, c'est vraiment toujours d'aller chercher des endroits de friction en fait, pour que l'auditeur et le spectateur se questionnent sur ce qu'il est en train d'entendre. Que ce soit avec les percussions de Strasbourg sur Xénakis ou avec la musique médiévale, ou la musique baroque, c'est toujours ces endroits à la fois du dialogue et de la porosité et souvent on oublie de parler des questions de domination aussi. Ce sont des enjeux qui m'intéressent de plus en plus.

Captation d'Alban Van Wassenhove, CCN de Caen en Normandie, juillet 2018.

ANNEXE 6. TEXTE HIP-HOP

Knock-knock
 It's goin' off, drop top
 You're halfway there, crop top
 You want ketchup with that? THOT dog
 I'm ill, cough, cough
 Eat up the beat, scoff, scoff
 I will walk into your man's house,
 And connect to the hotspot!
 Cuz I'm B-A-D,
 B-A-D
 They study me like PHD
 Island gyal, so I like reggae
 Oouu, call me: "Young M.A."
 I had to stop and say to myself
 "Who is she?" She ain't me!
 I'm on top, that's VAT

Your mum loves me and your D-A-D
 And there is just one thing
 That I've never understood
 Girls are learnin' to twerk,
 But don't know how to cook
 Pot noodles on the weekend,
 Everyday beans on toast
 I'll run an MC then laugh in your face, just call me Usain Bolt
 Cause I'm a beast
 Who are you disrespekkin (who?)
 Who are you disrespekkin (I said who?)
 Put some respek on my name (yeah?)
 Then get your neck in!
 Take shots, I'll photobomb
 Don't make me have to phone your mom!
 I'm outside tryna find reception

You're there tryna find a Pokemon

You go sleep with your makeup on (urgh!)
 Eyebrow missin', where's it gone? (where?)
 Winged eyeliner, must've flew off (huh?)

Like Scooby
 Emoji face, that's spooky!
 Spooky
 Spooky
 Spooky
 Spooky
 Spooky

Spooky
Emoji face, that's spooky
Spooky
Spooky
Spooky
Spooky
Spooky

Spooky
Emoji face, that's spooky!

[Lasy Leshurr, *Queen's Speech*, ep.6.](#)