

L3EM Danse

CC Pratique

Nature de l'épreuve :

L'étudiant prépare un solo en amont de l'évaluation (voir conseils de préparation dans l'annexe 1). Avant la présentation du solo lors du temps 1, un tirage au sort est effectué pour regrouper les étudiants en trio ou duo. Les étudiants disposent alors de 20min pour composer une chorégraphie collective à partir de leurs solos respectifs.

Temps 1

L'étudiant présente un solo dont la durée est comprise entre 1'30 et 1'45. L'étudiant devra formaliser le processus de création artistique dans la note d'intention qu'il donnera le jour de l'évaluation. Cette note d'intention écrite sur une page maximum, sera explicitée en référence à une œuvre artistique (plastique, chorégraphique, littéraire...). La note d'intention n'est pas un descriptif linéaire de la chorégraphie (doc de travail en annexe 2) et de l'œuvre mais un outil pour communiquer les éléments inspirants de l'œuvre, qui ont permis au candidat de composer sa chorégraphie : 600 à 1000 caractères maximum (en dehors de l'extrait de l'œuvre) avec les mots clefs mis en évidence. Tout autre support qu'un format A4 pour cette note d'intention ne doit pas dépasser un volume de 30X30X42cm. Le support sonore est d'une durée maximale de 1'44. Les étudiants doivent s'organiser en amont du TP autour d'un étudiant responsable qui centralise les supports sonores de la classe.

Temps 2

L'étudiant présente une composition en trio ou duo d'une durée de 45'' à 1', sans support musical. Cette composition doit permettre d'affiner l'évaluation du rôle de chorégraphe (voir conseils de préparation dans l'annexe 1) à faire des choix pertinents pour transformer des solos, au service du duo ou trio (dans leur exploitation et leur mise en relation). Tout ou partie des éléments de scénographie (tenue notamment) peut évoluer entre le temps 1 et le temps 2 au service du trio ou duo. Un titre sera donné à cette nouvelle création, soulignant l'intention artistique du duo/trio.

Organisation pratique :

- L'évaluation se déroule sur les deux derniers TP du semestre. Regroupés en binôme, un étudiant passe au TP11, l'autre au TP12. Si le premier étudiant est malade ou blessé le jour du TP11, c'est son partenaire de binôme qui prend sa place. Les deux étudiants du binôme doivent donc être prêts au TP11.
- Dès leur arrivée dans la salle, les danseurs indiquent à l'enseignant leur nom/prénom et le titre de leur solo et transmettent leur note d'intention.
- Ils vérifient que leur musique est bien disponible sur l'ordinateur de l'étudiant responsable de la diffusion du son.
- Un tirage au sort est effectué pour déterminer l'ordre de passage et aussi les partenaires de trio (ou duo)
- Les danseurs réalisent leur solo à tour de rôle
- Les danseurs disposent ensuite de 20min pour composer une chorégraphie collective en duo ou trio à partir de leurs solos respectifs
- Les partenaires de binôme peuvent aider les danseurs en jouant le rôle d'assistants chorégraphes.

L3EM DANSE - Grille d'évaluation du CC pratique

	Critères d'évaluation	Niveau 1	Niveau 2	Niveau 3	Niveau 4
INTERPRETE Solo Trio/duo	Engagement corporel Qualité de réalisation	Gestuelle pauvre et sans technique spécifique à la danse, vocabulaire usuel partiellement maîtrisé, confus et/ou partiellement maîtrisé voire non identifiable. Gestes imprécis et pauvres énumérés de manière maladroite ou selon un rapport gymnique. Actions fragmentées entravant la continuité du mouvement. Peu ou pas d'amplitude des mouvements. Réceptions lourdes et appuis instables	Symétrie redondante, motricité simple, distale, juxtaposée, lente mais maîtrisée, vocabulaire gestuel formel, stéréotypé, sans réelle prise de risque (très souvent sur deux pieds). Tonus sans nuance. L'amplitude dans le mouvement est visible mais encore limitée	Utilisation des équilibres et des déséquilibres. Se désaxe. Sauts maîtrisés et stylisés. Les réceptions sont précises et amorties. Vitesse d'exécution contrôlée. Variations d'énergie. Des prises de risque maîtrisées qui engagent différentes parties du corps. La motricité se caractérise par une amplitude appropriée, une variété des appuis, dissociation complexe, etc.	Gestuelle riche, subtile, virtuose, complexe, contrastes de dynamismes maîtrisés. États de corps nuancés et variés, explorant le détail et la qualité du mouvement. Vocabulaire technique au service de l'intention, liaisons subtiles et surprenantes. Aisance dans un grand niveau de difficulté : amplitude optimale, équilibres maîtrisés et tenus. Prise de risque assumée et maîtrisée.
	Engagement émotionnel Présence de l'interprète	Perte de concentration, de mémoire, regard bas, Gestes parasites fréquents, se débarrasse du geste, n'est pas présent à ce qu'il fait. Danse récitée avec des moments d'hésitation. Reste à l'écart ou toujours à contretemps des propositions du collectif. Reste confiné dans un rôle de soliste sans prendre en compte les partenaires.	L'interprétation manque de régularité et de conviction. Le candidat est dans une logique de démonstration. Rôle de danseur assumé par un regard placé et une concentration tout au long de la prestation. Une danse encore en apnée assez peu contrastée. Joue un rôle préférentiel parmi soliste, complémentaire, imitateur.	Des états de corps affirmés, engagement émotionnel permanent qui renforce la clarté de l'intention, regard expressif et placé intentionnellement. La danse est respirée par un corps-sujet. Navigue entre différents rôles de manière parfois formelle : soliste, complémentaire, imitateur	États de corps nuancés et variés qui explorent le détail et la qualité du mouvement Engagement maximal. La danse est transcendée par un corps-assumé. Assume une parole au sein d'un collectif. Fait exister le collectif par sa disponibilité aux autres.
CHOREGRAPHE Solo Trio/duo	Originalité et structure du propos chorégraphique Adéquation entre le projet, la gestuelle, les procédés de composition.	Présentation d'un projet incohérent ou simpliste, très narratif. Le projet n'est pas lisible, ou trop large (poème trop longs, traitement d'un propos abstrait pour cacher un enchaînement sans forme (fin non tenue par exemple) ni fond. Danse stéréotypée avec juxtaposition de mouvements qui n'apportent rien au propos. Catalogue de mouvements pauvres.	Soit, la gestuelle sort de l'ordinaire mais le propos reste illisible. Soit la gestuelle reste simple avec un propos clair. L'intention est traitée de façon simple ou peu claire. Composition dont le projet reste assez peu lisible au regard de l'argument fourni, peu abouti et/ou peu élaboré	Projet cohérent au regard du propos annoncé. Propos visible du début à la fin. Création d'un univers particulier grâce à une écriture articulée qui donne du sens, renforcée par des principes de composition (répétition, transposition, inversion...)	Projet artistique et parti-pris singulier renforcé par des procédés de composition choisis à bon escient. Tous les éléments chorégraphiques contribuent à créer un univers poétique pouvant renvoyer à une lecture polysémique du propos. Propos convaincant. Intelligence d'écriture.
	Exploitation de l'espace scénique. Scénographie et costumes	Proposition essentiellement frontale. Les éléments scénographiques sont naïfs, inappropriés ou inexistant (costume ?) altérant ou desservant la lisibilité du propos	Espace organisé Costume dans le sens de l'effet visé mais exploité de manière stéréotypée. Éléments scénographiques illustratifs.	Espace construit et orienté pour renforcer le propos. L'interprète est dans une logique en « trois dimensions ». Éléments scénographiques qui soutiennent le propos : un plus notable à la production.	Devient un véritable lieu de spectacle en relation avec le propos. Originalité de la prise en compte du spectateur. Costumes et éléments scénographiques originaux.
	Relation au monde sonore	La relation au temps reste calquée sur un univers sonore basique sans originalité.	Relation musique/ mouvement de premier degré. Peu ou pas de contrastes en termes de vitesse (ni d'énergie).	Soutient le propos et contribue à renforcer l'univers par différentes stratégies Faire avec, Faire contre... Création de son propre monde sonore.	Modulation rythmique du mouvement, musicalité du danseur, Être en décalage, en écho, exploitation de différents tempos...
	Relations entre danseurs	Relations confuses ou timides. Relations non développées, même autour d'une modalité comme espace ou temps.	Relations préparées. Utilisation privilégiée d'une modalité de relations entre danseurs (temps ou espace).	Relations construites. Utilisation de modalités variées (au moins deux) de relations entre danseurs parmi espace, temps, contact, regard, gestuelle.	Relations vivantes. Interprète à l'écoute de ses partenaires : déclenche une action au signal sonore, visuel, tactile d'un partenaire. Module ses trajets, sa gestuelle, sa vitesse, en fonction de l'interprétation de ses partenaires.
	Structure du propos chorégraphique. Procédés de composition	Les solos initiaux sont repris à l'identique. Problèmes de masquage, de gêne, de perturbation... La chorégraphie n'est pas organisée et révèle une absence de choix.	Le collectif existe fragilement à travers des échanges de regard ou l'utilisation prioritaire d'un procédé de composition.	La chorégraphie présente une combinaison des différents solos. L'interprète modifie la structure de son solo pour aménager des temps de rencontre avec les autres interprètes.	Une nouvelle chorégraphie est construite à partir des solos initiaux. Elle a son identité propre. Au moins deux procédés de composition sont utilisés de manière opportune pour travailler la gestuelle, l'espace, le temps.
	Structure géométrique Éléments de scénographie	L'organisation spatiale des danseurs ne permet pas de faire exister le collectif. Les éléments scénographiques sont absents.	Les interprètes se rapprochent et s'éloignent par intermittence. Le spectateur n'est pas vraiment pris en compte. Le collectif reste dans un entre-soi. Les éléments scénographiques sont exploités comme dans le solo initial.	Les trajets et les orientations permettent à la fois de faire vivre le collectif et de prendre en compte le spectateur. Les éléments scénographiques ont été détournés de leur fonction initiale.	Le trajet de l'interprète permet d'affirmer sa singularité tout en affichant son appartenance au groupe. Les éléments scénographiques sont utiles à l'action collective.

Annexe 1

Conseils de préparation

Solo

Phase 1 : avec la pensée divergente

Inducteur

- Choisir une œuvre d'art (photos, poèmes, textes, peinture, sculpture...) comme point de départ du processus de création ou comme « caisse de résonance » avec la thématique de son choix (travailler sur un événement qui nous a touché positivement ou négativement en s'appuyant sur des œuvres d'art pour dialoguer avec la culture humaine)
- Utiliser un inducteur relativement abstrait pour favoriser une gestuelle symbolisée.
- Faire un brainstorming pour trouver plusieurs idées à développer afin de ne pas risquer de « tourner à vide » à partir d'une seule idée et de bavarder : il faut que le solo avance, que le propos évolue, se développe... Jeter librement et sans autocensure toutes les idées qui viennent à l'esprit en utilisant différents registres de mots (verbes, adjectifs, proverbes, slogans...) puis aller vers des références culturelles (explorer son musée personnel : cinéma, BD, séries, peinture, littérature, musique, danse...). Ne pas oublier les contraires, le sens figuré, les références décalées, relativement éloignées du thème pour évoquer et ne pas imiter ou raconter afin de se décaler du réel, s'en distancier (fonction poétique = s'affranchir des codes). Par exemple faire exploser la thématique « du développement durable » en s'appuyant sur des verbes d'action et sur les composantes du mouvement pour composer (trier (comment, sur quelle partie du corps, dans quelle énergie ? et dans quel espace ?), ranger, jeter, réutiliser).
- Proposer un regard singulier, personnel, subjectif sur la thématique et sur l'œuvre qui ont été choisies.

Foisonnement

- Mettre en corps le brainstorming : faire un « bodystorming ». Écrire son propre geste. Ne pas rester que sur une ou deux idées mais explorer plusieurs pistes qui peuvent permettre de développer une gestuelle riche, variée, originale, et dans des états de corps différents. Prendre le temps d'enregistrer des réponses corporelles en tentant de sortir des stéréotypes : aller chercher ailleurs, se surprendre dans sa propre gestuelle. Exemple : partir de la polysémie du mot « balancer » avec comme traitement premier « balancer sa veste » (figuratif), puis comme traitement secondaire « balancer ses bras » (moteur non distancié) et comme traitement nuancé, « balancer son corps par transfert ou translation de poids pour symboliser le tangage » (moteur distancié).
- Se construire un ou des protocoles d'improvisation. Par exemple : enchaîner des séquences de 1min au chrono avec comme support des mots ou des images tirés du brainstorming. Il faut éviter deux dérives : d'un côté, l'expressionnisme primaire, une libération des émotions sans technique et de l'autre, une danse réduite à l'apprentissage de pas, de formes, d'un « vocabulaire gestuel ».
- Utiliser une forme de contrainte corporelle (exemple : une articulation comme inducteur du mouvement), en complément d'une contrainte matérielle (un objet comme inducteur) pour favoriser l'émergence de réponses originales.
- Filmer systématiquement les improvisations pour ne rien perdre des recherches. Visionner, plus tard, pas dans l'immédiat, pour faire des choix.
- Favoriser la coloration du geste dansé vers une prise de risque sur un plan moteur et émotionnel : en exploitant les extrêmes des composantes :
 - le plus lent possible, le plus vite possible, le plus relâché, le plus tendu, le plus petit possible, le plus ample...
 - en mettant en jeu les fondamentaux du mouvement : transferts d'appuis, qualités, quantité, nature
 - les liaisons par les relais articulaires (chutes et réceptions contrôlées)
 - la qualité de la trace par des actions relais pour relier les mouvements entre eux : la fin du cercle de bras déclenche l'inclinaison de la tête qui fait partir le lancer du bras gauche...

Enrichissement

Enrichir ces impros en exploitant les composantes du mouvement (espace, temps, énergie) ainsi que les procédés de composition :

- en lien avec la gestuelle (répétition et/ou variation d'un thème, accumulation, fragmentation, combinaison (avec citation et reprises), altération (contraste, transposition, inversion, augmentation, diminution), destruction),
- en lien avec le temps (unisson, polyphonie, cascade, canon, contrepoint),
- en lien avec la structure géométrique.

Articuler les propositions corporelles avec le propos chorégraphique. Tendre vers une recherche de stylisation en prenant le soin d'éviter deux écueils : une danse narrative d'un côté, et une danse formelle de l'autre.

Pour J-C. Gallotta, chorégraphe : il s'agit de « faire une œuvre suffisamment ouverte pour que chaque spectateur parte en voyage mais suffisamment fermée pour qu'aucun d'eux ne se trompe de train ».

Registre	Narratif (<i>à éviter</i>)	évocateur	Formel (<i>à éviter</i>)
Le danseur-chorégraphe	- danseur « prisonnier » du souci de faire comprendre - raconte tout - dit tout - montre tout - gestuelle comme copie du réel	- stylise la gestuelle en relation avec le propos - geste personnel, original, singulier	- ne raconte rien - la technique sature la forme - le danseur ne se raconte aucune histoire, n'incarne pas son geste. - la « beauté de la forme » remplace le sens
Le spectateur	Message transparent - on comprend mais ne ressent rien - l'imaginaire n'a pas de place	Message ouvert - peut se raconter sa propre histoire - interprétation différente selon les spectateurs	Message opaque - enfermement dans une esthétique du beau, du bien fait, du joli... - le spectaculaire pour le spectaculaire

Phase 2 : avec la pensée convergente

Choix et mise en scène

« Ce n'est pas parce qu'une idée est bonne qu'il faut la garder. Il faut qu'elle soit utile au propos »

Philippe Decouflé, chorégraphe.

Tout ne peut pas être gardé à la suite d'un travail de recherche.

- Faire des choix (parti-pris artistique et chorégraphique : quel courant artistique ?). Aller à l'essentiel. Ne garder que ce qui est pertinent, original, et surtout utile au propos.
- Se doter d'une base de références culturelles et artistiques (chorégraphes, courants, œuvres) pour enrichir les choix de composition. Extraire de la culture dansée des procédés de composition à travers l'analyse de chorégraphes, d'œuvres, de courants ou de styles (exemple : Trisha Brown et son procédé de composition basé sur l'accumulation).

Dramaturgie

- Quelle structure « narrative » ? Modes de composition

- début – développement – fin : avec point d'orgue au milieu (faible/fort/faible), ou au début et/ou à la fin (fort/faible/fort), ou en crescendo, ou en retour au calme...
- début = fin
- Thème – variation – retour au thème
- écriture modulaire
- aléatoire
- couplet- refrain

- Planter le décor, introduire le propos mais aussi ménager des surprises, continuer à tenir le spectateur sur un fil.

- Construire des transitions en pensant à ce qui fait basculer le propos d'une idée, d'une atmosphère, à une autre. Attention de ne pas juxtaposer des univers en basculant de l'un à l'autre sans transition (en s'appuyant par exemple sur un montage audio) : le format court de l'épreuve (1'15) ne le permet pas ; il est préférable de faire rentrer pleinement le spectateur dans un univers, même si celui-ci est plein de nuances.

Structure géométrique

- Appréhender la symbolique de l'espace scénique : diagonale, lignes et zones, centres et périphéries...
- Déterminer les trajets, les directions, les orientations avec précision, en relation avec le propos
- Choisir le format du lieu : travailler sur un espace réduit, nature du sol, etc.

Éléments scénographiques

- Choisir son costume (ce n'est pas un déguisement...). Danser avec une jupe courte ou longue, jambes nues, en jean serré ou en chemise ample, avec un manteau... change la qualité de la gestuelle et l'esthétique. S'entraîner donc au plus tôt avec le costume.

- Avec le costume, styliser les moments d'habillage et/ou de déshabillage. Le costume fait partie de la danse : ne pas se débarrasser de ses accessoires ou vêtements « à l'arrache ». Se méfier des stéréotypes : exclure par exemple le T-shirt que

l'on déchire pour évoquer la libération, le T-shirt de couleur que l'on fait apparaître sous un premier T-shirt blanc pour montrer le changement d'humeur.

- La nudité n'est pas acceptée. Attention aussi aux sous-vêtements qui dépassent.
- Si un objet est utilisé, alors travailler la relation à l'objet : logique fonctionnelle, logique paradoxale, logique esthétique, jeux d'échelle, transformation (construction/détérioration) de l'objet... L'objet ne doit surtout pas être un « cache-misère », et remplacer l'absence d'une chorégraphie digne de ce nom.
- le décor choisi s'installe et se désinstalle ou se nettoie en deux minutes, pas plus.

La présentation

- La qualité de l'engagement émotionnel peut changer du tout au tout le niveau de la prestation. Mieux vaut une chorégraphie réalisée avec un niveau de technique corporelle peu élevé avec un interprète présent à ce qu'il fait que l'inverse. « La forme est ennuyeuse si elle n'est pas remplie ». Bob Wilson, metteur en scène.
- Répéter et répéter encore pour supprimer les regards fuyants, non placés, les gestes parasites, les déséquilibres révélateurs de stress, ou encore les problèmes de mémorisation
- Accepter également le ou les imprévus. Être présent à soi-même pour vivre au mieux sa danse (et ne pas juste la réciter).

Conseils de préparation

Trio/duo

« Affirmer l'individu est très important, mais aussi le fait qu'il puisse fonctionner à l'intérieur du groupe et pour le groupe »
Anne Teresa de Keersmeaker, chorégraphe.

Le danseur stimule et est stimulé par ses partenaires. Il est une vitamine et aussi une caisse de résonance. Être avec soi et les autres. Avoir conscience de ce qui se passe autour. Penser qu'aller vers quelqu'un ou un endroit, c'est aussi quitter quelque chose.

Tous les danseurs sont chefs d'orchestre.

Le groupe ne doit pas être trop bavard ni trop ronronnant...

La matière gestuelle (« les ingrédients »)

Il s'agit de transformer le solo au service du trio/duo. Donner de son solo et se nourrir de celui des autres.

La partition ou règles du jeu (« la recette »)

Les procédés de composition :

- Structure géométrique ou agencement dans l'espace scénique : placements et/ou déplacements individuels et/ou collectifs, regroupements/séparations. Trouver le trajet de chacun à l'intérieur de la chorégraphie ; chaque trajet a sa spécificité propre.
- En lien avec la gestuelle : répétition et/ou variation d'un thème, accumulation, fragmentation, combinaison (avec citation et reprises), altération (contraste, transposition, inversion, augmentation, diminution), destruction.
- En lien avec le temps : Unisson, cascade, canon, contrepoint, polyphonie
- Structure narrative : début – développement – fin ; début = fin ; Thème – variation – retour au thème ; écriture modulaire, aléatoire, couplet- refrain... Penser aux transitions.

Présence et place de l'interprète (« cuisiner en équipe »)

Naviguer entre trois rôles (selon Christine Gérard, enseignante en improvisation).

Soliste : crée, donne de la matière, fait basculer des situations qui ronronnent

Complémentaire : trouve des contre-points au niveau de l'espace, du dynamisme, des formes corporelles

Imitateur : celui qui prend aux autres, reproduit à l'identique, fait écho.

Annexe 2

Fiche d'aide à la construction du solo.

Ce document peut servir de point de départ pour la rédaction de la note d'intention.

TITRE :
Le point de départ du processus de création :
Le ou les œuvres d'art d'appui :

Descripteurs	Effets utilisés	Lien avec propos
Écriture chorégraphique structure du propos		
Scénographie costumes, objets, éclairage, espace utilisé, etc.		
Temps Quelle(s) structuration(s) du monde sonore ? Quelle(s) relation(s) des danseurs au monde sonore ?		
Énergie verbes d'action et adjectifs		
Espace Espace proche et espace de déplacement		
Corps qualité du mouvement et l'enchaînement des actions (appuis, gestion des déséquilibres, mobilisation corporelle)		