



DE L'ANALYSE D'ŒUVRE À LA COMPOSITION CHORÉGRAPHIQUE

« DANSE ET CRÉATION »

FASCICULE MÉTHODOLOGIQUE

AIDE À LA COMPOSITION : *ANALYSER UN SUJET ICONOGRAPHIQUE*



Photo Y. Massarotto. 2014
Stage disciplinaire enseignements art-danse facultatifs
« Composer à partir du *Flip book* »

« DE L'ANALYSE D'ŒUVRE À LA COMPOSITION CHORÉGRAPHIQUE »



FASCICULE MÉTHODOLOGIQUE

ANALYSER UN SUJET ICONOGRAPHIQUE EN VUE DE COMPOSER UNE CHORÉGRAPHIE

- **Introduction**
- **Conseils d'utilisation de la grille d'analyse**
- **Grille d'analyse d'œuvre**

- **A partir d'une Iconographie d'œuvre plasticienne**
- **A partir d'une Iconographie architecturale**

- **Autres approches d'analyse pour composer**
- **Approfondir : quelques ressources pour l'analyse de l'image**
- **Annexes**

Autres études possibles de sujets iconographiques

- *A partir d'une Iconographie d'œuvre littéraire*
- *A partir d'une Iconographie d'œuvre chorégraphique*



DE L'ANALYSE D'ŒUVRE À LA COMPOSITION CHORÉGRAPHIQUE

Introduction

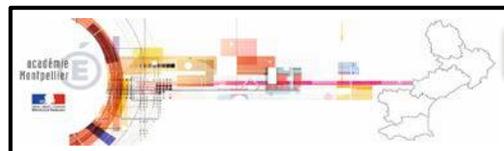
Dans le cadre de la préparation d'examens ou de concours mettant en jeu une pratique chorégraphique, à l'occasion des évaluations formatives ou même certificatives, écrites ou orales, ou encore pendant les séquences de cours, les élèves sont souvent amenés à lire, analyser, prélever les éléments d'une iconographie (reproduction d'une œuvre originale), afin de les transposer en éléments de composition chorégraphique, ou bien de les mettre en relation dans une épreuve écrite ou orale d'entretien.

Les enseignants, les jurys, s'aperçoivent que les élèves/et/ou les candidats, ont trop souvent une approche immédiate d'une œuvre/sujet de composition, souvent non rationnelle et surtout non organisée, ne leur permettant pas ensuite de justifier oralement ou par écrit, leurs choix ou leurs partis pris, ni d'explicitier leur pensée.

Au-delà de l'immédiateté de la première perception de l'œuvre il s'agit en l'occurrence de pouvoir utiliser des éléments issus d'une analyse de l'iconographie de l'œuvre pour les organiser dans une pensée logique, sensible et artistique.

Le cercle d'étude art-danse de l'académie de Montpellier au cours de ses travaux, a proposé une grille de relevé d'indices, permettant ensuite, soit une mise en relation et en lien, dans des travaux écrits, soit d'élaborer une composition chorégraphique, à partir d'éléments tangibles, objectifs prélevés dans l'œuvre-sujet. Plusieurs façons de relever les indices existent, et cette proposition de grille est un possible parmi d'autres. Au-delà de cette proposition de grille, d'autres propositions d'analyse complémentaires sont aussi présentées.

Dans ce document, plusieurs exemples de relevés d'indices et d'analyse de reproductions d'œuvres précises, déjà utilisées comme sujet de composition, accompagnent ce fascicule de conseils et d'aide à la composition chorégraphique pratique.



DE L'ANALYSE D'ŒUVRE À LA COMPOSITION CHORÉGRAPHIQUE

GRILLE D'ANALYSE : EXEMPLE -, « NOM DE L'ŒUVRE..... », NOM DE L'ARTISTE, DATE 1....-.....

	TITRE	ARTISTES	ŒUVRE	Repères historiques	Repères artistiques	Transfert en DANSE
Cadre/format						
Moyens techniques						
Moyens plastiques						
Couleurs (Traitement de la lumière)						
Formes Volumes						
Rythme						
Composition						



DE L'ANALYSE D'ŒUVRE À LA COMPOSITION CHORÉGRAPHIQUE

CONSEILS D'UTILISATION DE LA GRILLE D'ANALYSE

La grille d'analyse proposée comme outil, est un tableau à double entrée :

- A la verticale figurent, en colonne, les éléments en relation avec l'œuvre, l'artiste ainsi que des repères historiques présentant un contexte socio-économique, philosophique, politique...et des repères issus de l'histoire des arts et de leurs techniques, permettant ainsi de nourrir la réflexion. La partie verticale se conclue sur le(s) transfert(s) vers la danse.
- A l'horizontale figurent, en ligne, différents items permettant de questionner une œuvre sous plusieurs angles afin de tenter d'en percer les secrets.

Comme tout tableau de ce genre, il s'agit de connecter pour chaque case une verticale et une horizontale.

La dernière colonne intitulée « transfert vers la danse » est en quelque sorte une synthèse de chacune des lignes du tableau.

Avec ce type de grille analytique, il est souvent utile d'associer le schéma au texte.

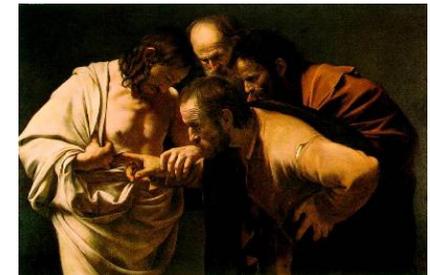
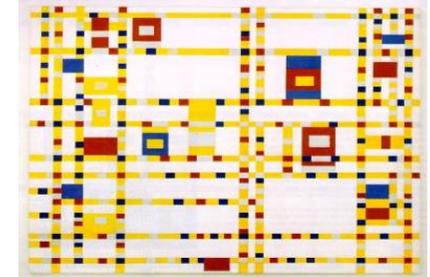
Le schéma permet de traduire en image une notion abstraite ou complexe et en dit souvent davantage qu'un long discours. De plus, il est un exercice intellectuel intéressant et peut devenir à son tour une matière imagée aidant à une future création.

Pour des questions de lecture facilitée, il est utile de mettre en valeur les notions importantes, ce qui simplifie la synthèse en bout de ligne et permet un aperçu rapide de ce qui est à retenir.

Il est évident qu'avec ce genre de grille d'analyse, toutes les cases ne seront pas obligatoirement remplies et il ne faut, bien sûr, pas s'en inquiéter. Enfin, les items proposés peuvent toujours être modifiés en fonction des besoins d'une œuvre. Si une œuvre mérite, par exemple, que l'on s'attarde particulièrement sur l'ombre et la lumière, ces items pourront et devront être rajoutés à la liste et d'autres éventuellement supprimés.

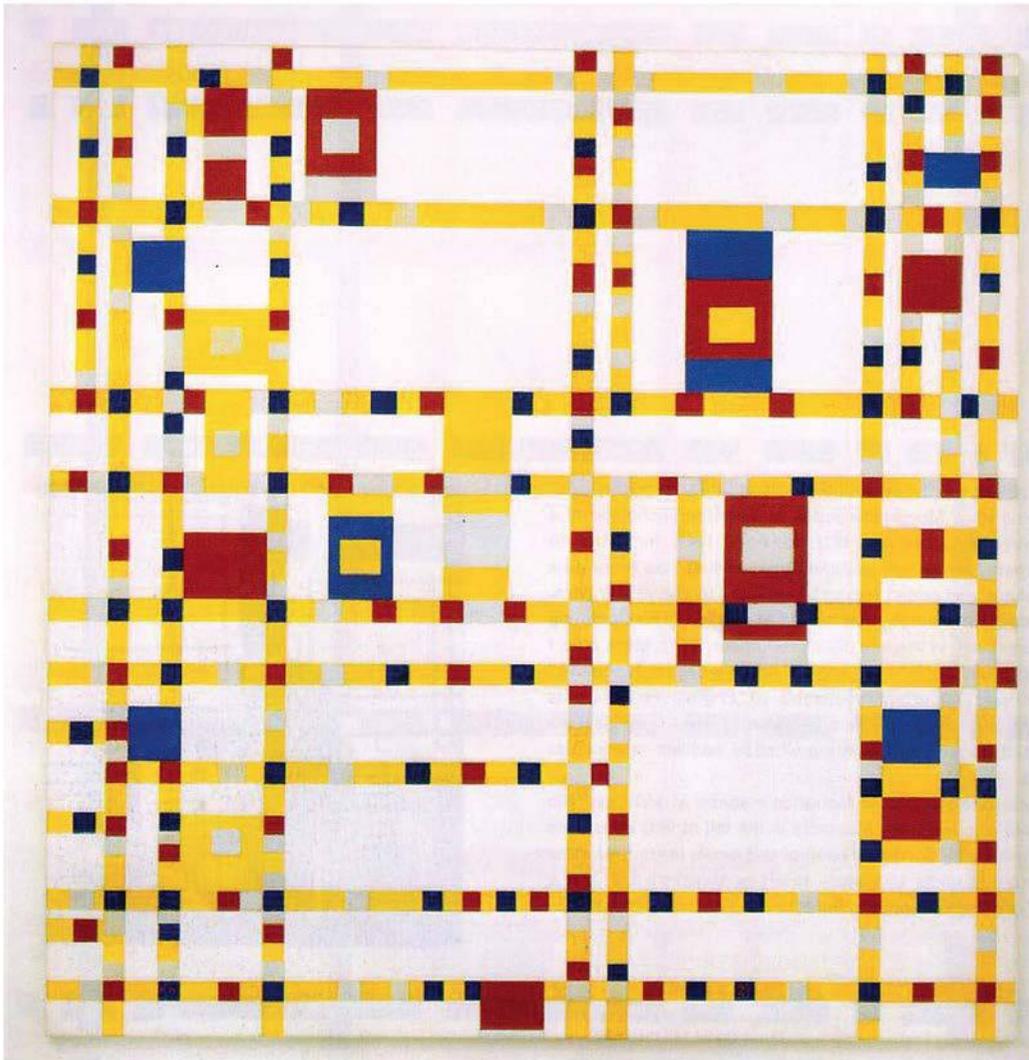
DE L'ANALYSE D'ŒUVRE À LA COMPOSITION CHORÉGRAPHIQUE

***A PARTIR D'UNE ICONOGRAPHIE
D'ŒUVRE PLASTIQUE***



Proposition A. Guirado

DE L'ANALYSE D'ŒUVRE À LA COMPOSITION CHORÉGRAPHIQUE



PIET MONDRIAN
"Broadway boogie woogie"
1942-1943



GRILLE D'ANALYSE D'OEUVRE: EXEMPLE- Brodway Boogie Woogie

Proposition A. Guirado

Piet Mondrian



Grille d'analyse: exemple - Piet Mondrian, Brodway Boogie Woogie, 1942-1943

	LE TITRE: BROADWAY BOOGIE WOOGIE	L'ARTISTE: PIET MONDRIAN	LE TABLEAU / L'OEUVRE	REPERES HISTORIQUES	REPERES ARTISTIQUES	TRANSFERT VERS LA DANSE
CADRE - FORMAT	127x127cm - le titre évoque les infinies sollicita- tions visuelles et auditives de la vie dans la grande métropole moderne	Sorte de testament artistique Approche spirituelle de l'art. Un homme nouveau a la conscience claire de la vérité.	Format carré Pas de cadre dans le cadre = traitement en plein format, jusqu'aux bords de la toile → permet d'envisager une continuité en dehors, au-delà de la toile... HORS CHAMP	Zième guerre mondiale	Remise en cause du format classique de la toile. Abolition du format rectangulaire imposé à la Renaissance et perçu comme fenêtre sur le monde.	Récupération formelle et/ou conceptuelle du carré et de la notion de hors-champ dans: *Format dispositif *Forme spectaculaire *Temps du format Hors-champ/Hors temps
MOYENS TECHNIQUES			Huile sur toile			Outils(choix) Corps/ Corps médium Scénographie
MOYENS PLASTIQUES		Vocabulaire plastique pur et universel. La planéité s'impose! Fort contraste de température (couleurs chaudes/couleurs froides)	Traitement en aplatissement , la couleur devient un écran → frontalité Pas de perspective , seul le "poids" et la "profondeur" de la couleur peuvent créer la sensation d'une échelle de plans.		Réf aux suprématistes Faire table rase des codes esthétique établis par le passé et radicaliser le langage.	Récupération de la frontalité, de la question de la pesanteur et de la profondeur dans: *Paramètres *Espace *Temps *Relation aux danseurs/spectateurs
COULEUR		Abandon progressif de la couleur naturelle au profit de la couleur pure La ligne contient la couleur. La couleur comme écran, comme matériau	Utilisation des 3 couleurs primaires : Bleu, Rouge, Jaune couleurs pures, saturées et utilisation de blanc et de nuances de gris = effet de contraste. La couleur abandonne sa valeur descriptive pour devenir constructive .	Après la 1ère guerre mondiale, développement d'une nouvelle conscience collective voire planétaire et d'une esthétique dite universelle.	Ref à Kandinsky et au Mouvement De Stijl, abstraction, langage universel à travers l'utilisation des 3 couleurs primaires Ref à Schoenmackers: jaune=vertical, bleu=horizontal, rouge=floatant.	Récupération des données chromatiques dans: *décors, costumes *lumière moyen de se distancier du réel.
FORMES	Boogie-woogie: geste/mouvement tonique et précis voire "propre".	A partir de 1919, utili- sation de plusieurs grilles . Recherche de tous les agencements possibles des lignes: variation des longueurs, largeurs, positions dans l'espace. Réduction du monde réel à des signes plasti- ques. Jeux de passage du microcosme au macrocosme	Le carré comme module : Rectangle = formes anguleuses et parallélogrammes Grille orthonormée Construction des formes: forme isolée l'une dans l'autre côte à côte = juxtaposée		1914: rupture totale avec la figuration Mondrian a appartenu au mouvement hollandais le "De Stijl" qui signifie "le style". Mouvement De Stijl négation de l'oblique. Le seul langage valable étant l'orthogonalité. Table rase du passé et des codes de représentation. Abolition de la courbe. Dessain: atteindre la planéité maximale L'abstraction comme objectif ultime et l'expression d'une pure réalité!	Récupération des données formelles: * Absence de courbes ou d'obliques sauf pour faire un contre-pied! *Gestes épurés et éloignés d'un emprunt du réel. *Variations sur la ligne: direction, largeur... *Du micro au macro Registre abstrait. Récupération de données combinatoires: solo duo



GRILLE D'ANALYSE D'OEUVRE: EXEMPLE-, Brodway Boogie Woogie

Proposition A. Guirado

Piet Mondrian

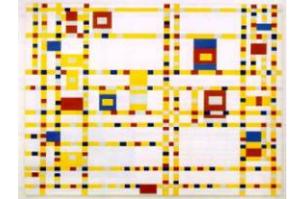
SUITE	LE TITRE: BROADWAY BOOGIE WOOGIE	L'ARTISTE: PIET MONDRIAN	LE TABLEAU / L'OEUVRE	REPERES HISTORIQUES	REPERES ARTISTIQUES	TRANSFERT VERS LA DANSE
RYTHME	Boogie-woogie: pas de danse en 6 temps	Construction intellectuelle et plastique à la recherche du rythme et de l' équilibre . Mondrian est amateur de JAZZ et de DANSE. Multiplication des lignes dès 1930: -rythme plus saccadé -le regard est interrompu, modifié, relancé	* le point / la surface SEQUENCE ----- ■ * jeux entre verticalité et horizontalité 			Récupération des données rythmiques: * notion de séquence ----- ■ ex: rapide ---- lent ----- pause ■ ex: petits mouvements, extrémités ---- passage au sol ----- impact au sol, saut ■ *notion d'espace - direction dans l'espace - verticalité et horizontalité du corps: debout/sol - plus la notion de masse liée à la présence ponctuelle du carré *notion de saccade ■ * traitement du regard: regard interrompu, modifié, relancé
COMPO	Boogie-woogie: *symétrie garçon/ fille *jeux de jambes *grille musicale *répétition inlassable de la main gauche et impro de la main droite	*OPPOSITION: verticale / horizontale ex: jour / nuit homme / femme intérieur / extérieur * L'équilibre dans l'ASYMETRIE Citation: "Toute symétrie sera exclue" L'équilibre est dans la dualité et l'opposition présentes dans toute forme de vie et à l'échelle de l'univers TENSION *Abandon des compositions centrées *chaque élément est AUTONOME mais équivalent aux autres *EQUIVALENCE: orchestration des différents éléments	*La grille modulaire *Orthogonalité *La juxtaposition *La trame, le réseau *Notion de combinaison, d'alternance et d'intermittence			Récupération des données compositionnelles: *Données spatiales? La grille modulaire Effet de profondeur plane: avancée et reculs perpétuels *Procédés d'écriture: Combinaisons, variations, répétitions La trame propose aussi des points de rencontre, de concentration Notion d'équivalence, l'ordre d'apparition s'efface dans l'oeuvre achevée *Corps, point de vue, décor?? Orthogonalité Opposition verticale / horizontale jour / nuit homme / femme intérieur / extérieur dessus / dessous..... Importance des mains ou des extrémités



Proposition A. Guirado

DE L'ANALYSE D'ŒUVRE À LA COMPOSITION CHORÉGRAPHIQUE

Mondrian
Broadway Boogie Woogie
1942-1943



A partir du tableau analytique à double entrée, on peut s'interroger sur un certain nombre de notions ou principes pouvant servir de genèse à la création chorégraphique.

Chacune des notions peut répondre à un ou plusieurs fils du tissu chorégraphique :

Ex : format du dispositif, forme spectaculaire, temporalité du format, relation aux danseurs et aux spectateurs, décor, qualité du mouvement, espace....

Tricoter, questionner et articuler ensemble, ils donnent naissance à une trame plus ou moins maîtrisée et efficiente.

L'analyse a mis en évidence les notions suivantes :

- Planéité
- Modularité, combinaison, trame, réseau
- Orthogonalité
- Asymétrie
- Juxtaposition
- Séquence, rythme
- Opposition, contraste
- Couleurs primaires, noir et blanc
- Micro/macro

A partir de cette liste ou inventaire de notions, l'élève peut convoquer, dans sa culture chorégraphique, des références, des exemples de mise en œuvre ou d'usage de ces notions.

Ex : qui, quand, comment utilise-t-on la planéité ou la frontalité ???



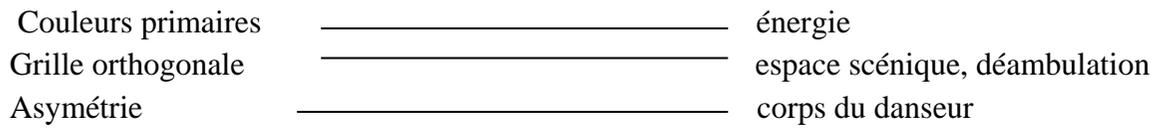
Proposition A. Guirado

DE L'ANALYSE D'ŒUVRE À LA COMPOSITION CHORÉGRAPHIQUE

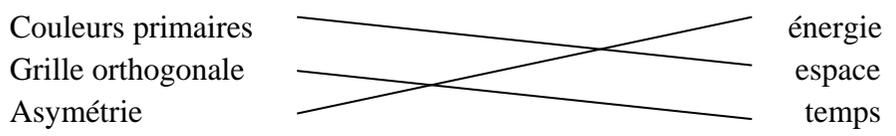
Au-delà de ce support culturel, l'élève peut tout aussi bien décider d'associer les notions à des éléments fondamentaux de la composition chorégraphique.

Cette association peut être aléatoire ou choisie.

Ex :



Ou



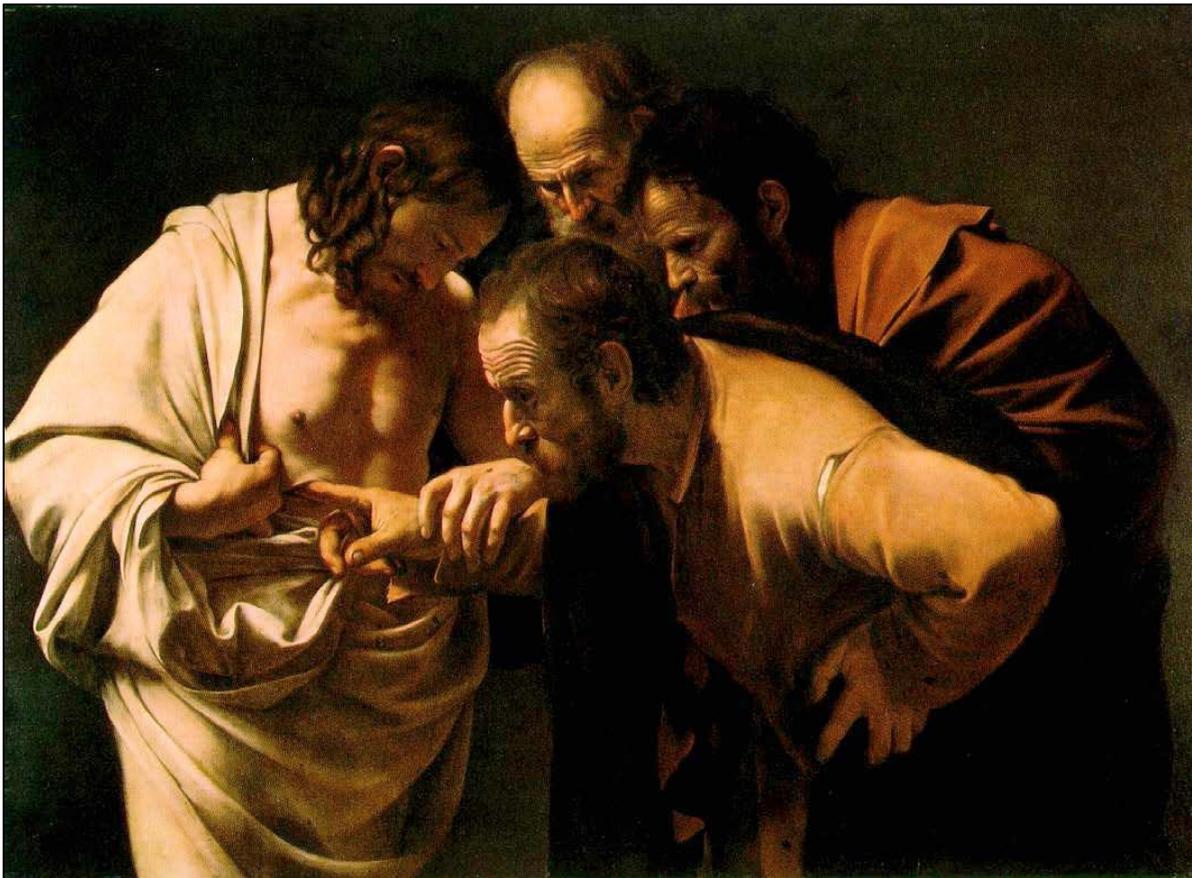
...

Composer ou écrire peut alors s'apparenter à une véritable orchestration des éléments découverts lors de l'analyse mais reste peut-être à définir la ou les intentions du projet.

Le passage du technicien à l'artiste implique une appropriation, une distance prise avec le modèle, un regard porté sur...

On peut donc inviter l'élève à sélectionner une notion principale (sélection par affinité, instinct...), une sorte de 1^{er} rôle soutenu par des notions secondaires.

DE L'ANALYSE D'ŒUVRE À LA COMPOSITION CHORÉGRAPHIQUE



*« L'incredulité de Saint Thomas »,
1601-1602.*

Le Caravage



GRILLE D'ANALYSE D'OEUVRE: EXEMPLE – L'incrédulité de Saint Thomas

Proposition M. Navarro

Le Caravage

	ŒUVRE	Artiste	Repères artistiques	Repères historiques et scientifiques	Pistes de recherche en DANSE
<p>Quoi ?</p>	<p>« L'incrédulité de Saint Thomas » - 1601-1602 (Schlossgalerie à Postdam - Allemagne)</p>	<p>Le Caravage (Michelangelo Merisi da Caravaggio 1571-1610)</p>	<p>Peinture, XVIIème, « réalisme », baroque, Italie, Lombardie. Rénovation des principes de l'iconographie catholique ; Puissance de persuasion de l'oeuvre d'art et de l'émotion esthétique ; (Bernin, Tintoret, Rubens)</p>	<p>Concile de Trente : 1545, Réforme Catholique. Galilée confirmera en 1609 la théorie de Copernic ; Domination de l'Espagne sur le Duché de Milan, les États Pontificaux, le Duché de Toscane . Déclin culturel de l'Italie ne va pas de pair avec son déclin politique, économique et social.</p>	<p><i>Danse baroque</i> (voir annexes) :</p> <p>Exemples : Cie « Ris et danceries », Cie « Beaux-Champs » Cie « Barroco » de François Raffinot, Cie « Fêtes galantes » de Béatrice Massin, Cie l'Éventail de Marie-Geneviève Massé, dans la continuité de Francine Lancelot.</p>

CADRE COMMUN A UNE ANALYSE :

	OEUVRE		Échos et pistes de recherche en DANSE
<p>Cadre format /</p> <p>Moyens techniques</p>	<p>107cm.146cm - commande d'un collectionneur d'art, intellectuel à Rome. Huile sur toile chassis bois</p>		<p><i>Choix des corps et de la scénographie, format, dispositif spectaculaire temps du format :</i></p> <p>En s'inspirant par exemple des dispositifs de « <i>tableaux vivants</i> » (voir annexes):</p> <ul style="list-style-type: none"> - réalisation d'une succession de tableaux vivants en les déclinant selon différents axes de composition : postures, relations entre danseurs, variation des regards, positions des mains et contact, costumes, décor, etc. - travailler sur la temporalité par des pauses immobiles longues entre les changements de posture, par des variations de vitesse extrêmes ; - choix de mise en scène des corps dansants en jouant sur la limitation de l'espace : exemple des dispositifs boites en verre de Dries Verhoeven (voir annexes) pour ses tableaux vivants ; - jouer sur l'aspect « commande » d'oeuvres, spécifique à la période en introduisant un personnage chorégraphe/censeur présent sur scène par intermittence et donnant des indications...
<p>Pourquoi ?</p>			
<p>Moyens plastiques</p>	<p>Figuratif, réalisme.</p>		<p><i>Démarche du chorégraphe : grands principes directeurs, dramaturgie esthétique danseurs(relations/nbre)</i></p> <p>Parti-pris à affirmer dans les notions de rôles, de personnages à travers des « précipités » de saynètes, brèves, type théâtre/danse, « sketches dansés » ; Voir interventions des danseurs de Pina Bausch en alternance avec des parties plus dansées.</p>
<p>Lumières</p>	<p>Clair-obscur, contraste, jusqu'au « Ténébrisme » ; La « lumière comme violence faite au corps »: le corps meurtri est en pleine lumière.</p>		<p>Travail sur la scénographie plus contraignant : suppose accessoires, lampes, projecteurs avec lumière plus accentuée d'un côté ...</p> <p>Voir Butô contemporain (annexes) sur ce parti-pris des jeux de lumière.</p>

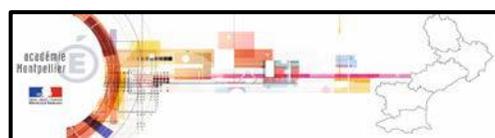


CADRE COMMUN A UNE ANALYSE :

	OEUVRE		Échos et pistes de recherche en DANSE
Pourquoi ?			
Effets (frontalité/profondeur)	Effet d'intimité, de proximité qui exacerbe les émotions.		<ul style="list-style-type: none"> - travailler sur le temps : sur l'immobilité et la présence, sur une alternance entre postures et effets de vitesse d'un tableau à un autre ; voir récentes créations de Maguy Marin : « Salves », 2010 ou « Nocturnes » (2012), où scènes du quotidien, d'intimités s'enchaînent comme des instantanés. - exagération d'une proximité avec le spectateur (en respectant pré-requis de l'épreuve du bac/ jury !) ; - espace public/spectateur interpénétré (au bac : non !)
Comment ?			
Cadrage	Type plan moyen : fait exister le hors plan, met l'accent sur l'instant. « L'instant baroque » se caractérise par le <i>kairos</i> , (dimension du temps qui donne de la profondeur à l'instant à la différence du <i>chronos</i> et de l' <i>aiôn</i>) : effet de présence extrême, l'émotionnel est intensifié.		<p>Parti-pris possible d'une mobilisation exclusivement haut du corps: tête, buste, corps, bras, mains; voir travail de Philippe Decouflé sur « Le p'tit bal perdu », 1993.</p> <p>Privilégier la présence et non le récit linéaire : personnages réduits à leur « pure corporéité » ; rechercher cet effet de présence extrême où l'on peut dire : « il ne se passe rien, ils sont là » ;</p> <p>Sur cette présence du danseur, voir par exemple, le travail sur l'immobilité, sur la lenteur dans les créations de <i>butô</i> contemporain : Cie « Ariadône » de Carlotta Ikeda ou « Sankāi Juku » Cie d'Amagatsu Ushio.</p> <p>Sur l'idée de donner de la profondeur à l'instant, voir le travail des vidéo-performances de Bill Viola (annexes): on dit de lui qu' « il dilate les scènes ».</p> <p>Voir aussi la pièce d'Emmanuelle Huynh (annexes), « Mua », 2011, où l'on voyait vibrer la présence de la chorégraphe, dans une quasi-obscrité.</p>
Matériaux	Pigments-huile		

CADRE COMMUN A UNE ANALYSE :

	OEUVRE		Échos et pistes de recherche en DANSE
Couleurs	<p>Brun, rouge, ocre, jaune, terre, blanc : pigments en « à plats », épaisseur du chrome, velours ; « Présentification » de la chair, fonction symbolique du blanc et des couleurs qui accentue paradoxe vivants mortels et Christ immortel ; Fond très noir qui accentue l'effet émotionnel.</p>		<p>La réalisation chorégraphique pourrait s'inspirer encore du cycle « The Passions » de Bill Viola (2003-2004), pièces filmées d'inspiration picturale précise. voir : « The Quintet of the Astonished », 2000, d'après Jérôme Bosch. Imaginer ce qui se passe avant ou/et après, par exemple.</p>
Formes composition	<p>4 hommes : courbes, contre-courbes, plis ; centralité, focale sur un point précis du tableau : la plaie ; convergence des regards ; têtes forment une sorte de trèfles à quatre feuilles ; 3 mains encadrent le point central ; forme de l'ordre de la spirale, si on trace une ligne partant des trois mains, de droite à gauche, la plaie, l'épaule du Christ, les têtes et l'épaule du personnage de droite du tableau.</p>		<p>Choix des formes de corps - Duo, trio, quatuor.</p> <p>Composer un solo où un danseur passerait par des postures, des gestuelles qui s'inspirent des lignes et des postures du tableau ; voir solo de Carolyn Carlson : « Des vices et vertus (Giotto) », 2002.(annexes)</p> <p>Se servir des lignes de force du tableau pour en faire des trajets à suivre pour organiser l'espace de la danse ;</p> <p>Si l'on pose un parti-pris centré uniquement sur des formes de trajectoires courbes, on peut penser à Lucinda Childs et à ses formes répétitives abstraites en rotation, par exemple : « Dance », 1979 sur la partition de Philip Glass.</p>
Rythme	<p>Plis des drapiers créent un rythme ;</p>		<p>Scénographe en jouant sur un écho entre mouvement des tissus et des corps, sur les plis de peau, sur le dévoilement de la peau ; Voir future pièce d'Emmanuelle Huynh : « Tôzai !... » se pense comme un mille-feuille d'ouvertures, comme un effeuillage de rideaux permanent.(annexes)</p>
Relation: Fond/forme Plein/vide	<p>Contraste fond sombre et noirceur avec les formes révélées. Le noir comme le vide : faculté d'absorption du noir. Le plein matérialisé par les corps des personnages et par la peau du Christ.</p>		<p>Les pièces d'Amagatsu Ushuio sont exemplaires pour illustrer ce parti-pris poétique de la relation fond/forme, plein/vide.</p>



Proposition M. Navarro

DE L'ANALYSE D'ŒUVRE À LA COMPOSITION CHORÉGRAPHIQUE

PROBLÉMATIQUES POSSIBLES

ŒUVRE PEINTE

DANSE

Plusieurs pistes :

1 - Quelle fonction de l'art et du sublime ? Dans le geste de Saint Thomas, on peut voir l'inscription d'un acte fort, comme celui de l'artiste qui inscrit l'acte de peindre : une métaphore de la recherche de vérité. Dans cet index pointé, on peut y voir l'idée que la création a quelque chose à voir avec « aller démasquer le réel qui reste inaccessible ».

Dit d'une autre manière : la fonction de la beauté est d'être une «barrière extrême à interdire l'accès à une horreur fondamentale»,¹ (Lacan dans «Kant avec Sade»). Il s'agit aussi d'une interrogation du statut du geste : transgression d'un tabou, question du dévoilement, aussi comme métaphore de la recherche de la vérité.

2 - Le contraste des couleurs et de lumière entre les trois personnages et le Christ met l'accent sur la mise en présence des mortels et du divin immortel : la question de la conscience de la mort, de l'éphémère sont abordées ici et rejoignent celle des « Vanités » du XVIIème par exemple.

1 - Comment la danse remplit-elle cette fonction en tant qu'art parmi les autres dans les sociétés humaines ?
- Quelles approches possibles en danse de la recherche de la connaissance et de la vérité et du thème de l'inaccessible de l'irreprésentable?

On peut penser à **Anne Teresa de Keersmaecker et Jérôme Bel** : « 3Abschied », 2010 (3Adieux) ; « sur le thème de la mort et son acceptation (...) danser l'indansable, représenter l'irreprésentable, autrement dit la mort sur la musique de Malher : dernière partie de « Das lied von der Erde (Le Chant de la Terre). »³

- Comment aborde-t-on la notion de transgression dans le mouvement dansé ?

« L'Après-midi d'un Faune », 1912 de **Nijinsky** reste l'exemple incontournable d'un acte artistique transgressif.

Transgression ou provocation : « The crying Body », 2004 de **Jan Fabre** vient à l'esprit sur le thème des liquides corporels exploité sur scène, au premier degré.

Le butô, lui, bouscule les esprits par les incorporités qu'il véhicule, dans un registre culturel qui décale notre regard occidental vers une « inquiétante étrangeté »⁴.

Sur la question du dévoilement des corps : voir « Tragédie » d'**Olivier Dubois** (annexes) qui « ne fait pas de la nudité une misère, mais au contraire un dévoilement, une mue, un acte de métamorphose, une déclaration d'état (...) »

2 - Sur le thème du rapport au divin en danse, à la mort et à l'éphémère : voir **Mary Wigman** et sa « Danse de la Sorcière », 1929.

Voir également : « Danses macabres » d'**Anthony Rousseau**, qui mêle art contemporain numérique et chorégraphie.(annexes)



Proposition M. Navarro

DE L'ANALYSE D'ŒUVRE À LA COMPOSITION CHORÉGRAPHIQUE

3 - Configuration d'un espace intime par la dimension relationnelle de la composition, par la promiscuité des corps et par le clair-obscur. Caravage est le premier peintre « moderne » qui refuse l'art comme illustration : « Caravage se détourne des thèmes chrétiens qu'il exécutait sur commande, et expérimente un espace (...) » ; ici, le thème biblique est débordé pour explorer un mode relationnel radicalement nouveau, une autre esthétique s'en dégage. Une rupture s'opère : « en quel sens le Caravage, à l'intérieur d'un système de représentations et de croyances qui semblerait en exclure la possibilité, reconfigure-t-il pour nous, le champ du relationnel ? »²

4 Du côté de la pulsion destructrice de l'humain, pulsion de mort, approche freudienne : violence faite au corps, contrition de la chair ; la peau traitée comme objet (tissus, drapiers) plisse, ondule.

3 - Comment en danse, le clair-obscur permet de révéler l'espace intime et un mode relationnel singulier ?

Voir **Amagatsu Ushio**, Cie « Sankai Juku », par exemple : « Umusuma, mémoires d'avant l'histoire », 2012.

4 - Comment aborder en danse la violence faite au corps, la contrition de la chair ?

Voir par exemple : « Pitié » d'**Alain Platel**, 2008, où le chorégraphe prend comme point de départ « La Passion selon Saint Matthieu ». ⁵

2 voir article : <http://www.alexandreleupin.com/publications/lessecretsducaravage.htm>

4 S. Freud (1919), « L'inquiétante étrangeté », *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1976.

3 http://www.lemonde.fr/culture/article/2010/10/14/quand-la-mort-et-les-adioux-font-chanter-anne-teresa-de-keersmaecker_1426148_3246.html

5 Voir annexes.



DE L'ANALYSE D'ŒUVRE À LA COMPOSITION CHORÉGRAPHIQUE

Complément sur l'œuvre : « L'incrédulité de Saint Thomas ».

Pourquoi le choix de cette œuvre du Caravage pour la mettre en résonance avec la danse ?

La peinture figurative me semble quelquefois plus difficile à aborder avec des élèves que la peinture abstraite, comme point de départ d'un travail chorégraphique, sans tomber dans le biais d'un récit illustratif... Cette œuvre nous confronte à cette difficulté.

Il s'agit de trois hommes happés par l'ouverture dans la poitrine du Christ : la source textuelle est L'Évangile de Jean, XX, 24-29 (Bible de Jérusalem, p. 1860).

C'est en parlant de la peau, du toucher (de l'haptique¹) que le lien avec la danse fait sens. La danse comme la peinture ont à voir chacune avec le « tangible » (perceptible par le toucher) et paradoxalement, il peut être « atteint » par la vue de l'œuvre d'art, peinte ou dansée.

Ici, au premier degré, Saint Thomas soumet à condition visuelle et tactile sa croyance...

La danse contemporaine, comme art vivant, tente l'impossible représentation poétique du corps et les sensations produites chez les spectateurs vont bien au delà de la vue. Laurence Louppe précise : « Le corps du danseur *touche* le corps de tout spectateur, même à son insu (...) ces contagions corporelles se diffusent sur un plan très fin, presque imperceptible ; (...) la perception du transfert du poids, le tonus postural parle à la conscience du spectateur, et réveille en lui des échos des plus vibrants.² » On regarde la danse et on la perçoit physiquement.

La façon dont Gilles Deleuze conçoit *l'haptique* nous fournit un éclairage intéressant pour comprendre ce qui peut se passer face à une œuvre d'art, et à une œuvre dansée en particulier. Il précise dans « Mille plateaux »³ : « Haptique est un meilleur mot que tactile, puisqu'il n'oppose pas deux organes des sens, mais laisse supposer que l'œil peut lui-même avoir cette fonction qui n'est pas optique ». Il ne désigne pas une relation extrinsèque de l'œil au toucher, mais une « possibilité

¹ Deleuze fait référence à propos du peintre Francis Bacon, à Alois Riegl qui est le créateur du terme de "haptisch": haptique, du verbe grec aptô : toucher.

² LOUPPE Laurence : *Poétique de la danse contemporaine*, Paris, Contredanse, 2004, p. 46.

³ GATTARI Felix, DELEUZE Gilles : *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980



DE L'ANALYSE D'ŒUVRE À LA COMPOSITION CHORÉGRAPHIQUE

du regard", un type de vision distinct de l'optique. Le philosophe propose d'employer le terme haptique « chaque fois que (...) la vue elle-même découvrira en soi une fonction de toucher qui lui est propre, et n'appartient qu'à elle, distincte de sa fonction optique ». Parfois, l'expérience esthétique⁴ décrite par Deleuze est encore plus totale : « entre une couleur, un goût, un toucher, une odeur, un bruit, un poids, il y aurait une communication existentielle qui constituerait le moment *pathique* de la sensation »⁵.

L'œuvre chorégraphique comme l'œuvre peinte mettent en jeu ce potentiel sensible, chez le spectateur et chez le créateur. Du coup, la réception des œuvres, et leur analyse s'en trouvent enrichies ; nous sommes alors amenés à penser des passerelles entre peinture et danse en dépassant la simple vision.

« L'incrédulité de Saint Thomas » dans sa représentation littérale et radicale du toucher - de la pénétration -, me semblait incontournable pour introduire la réflexion sur un certain type d'expérience sensible face à la peinture et à la danse. Sans nécessairement se situer à ce « niveau » de représentation, certaines œuvres peintes⁶ offrent, comme celles de Caravage, cette possibilité d'ouverture sur une intimité, un effet de présence extrême, une profondeur de l'instant. Cela permet de déborder les pistes de réflexion les plus attendues et faire écho à une production chorégraphique.

⁴ « esthétique », étymologie grecque, « aisthetikos », qui perçoit par les sens.

⁵ DELEUZE Gilles, Francis Bacon : logique de la sensation, Paris, Editions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1981, p. 45

⁶ On peut penser à des peintres de différentes périodes comme Bosch, Pontormo, Greco, Goya, Bacon, Music, etc.



DE L'ANALYSE D'ŒUVRE À LA COMPOSITION CHORÉGRAPHIQUE

ANNEXES

Quelques extensions sur les références données dans le tableau « analyse de l'œuvre ».

Danse baroque :

Les compagnies contemporaines de danse baroque nous font redécouvrir cette danse longtemps occultée ; au-delà de la transmission et des reconstitutions, elles permettent de relier les recherches contemporaines à un passé. Elles nous apprennent à ne pas enfermer la danse baroque dans des cadres.

in : « Conversation avec Geneviève Massin », (Cie « Fêtes galantes »)

voir: http://www.forumdansomanie.net/pagesdanso/int0024_interview_beatrice_massin_marie_genevieve_masse.html

voir aussi : <http://blog.pulpstation.fr/music/2013/10/figures-non-obligees-la-danse-baroque-reinventee-de-la-compagnie-beaux-champs/>

Tableaux vivants / performances :

« La pratique du « tableau vivant » aurait, selon les récits admis, connu son apogée dans les salons privés du début du XIXe siècle avant de déchoir en simple divertissement populaire (...) L'étude des tableaux vivants permet de réfléchir sur le caractère reproductible et la diffusion des œuvres d'art, sur l'apparition du terme dans la critique, sur les effets de réel et de présence, ou encore sur les relations entre image et performativité.»

(in <http://www.inha.fr/spip.php?article3657>).

Voir : deux colloques de l'INHA (Institut national d'histoire de l'art) :

« Le tableau vivant : performance de la présence (2010-2014) » et « L'art par-delà les beaux-arts »

- <http://www.inha.fr/spip.php?article3370> et <http://www.inha.fr/spip.php?rubrique213>

« Les tableaux vivants de **Dries Verhoeven** sèment le trouble à Strasbourg : entre provocation et volonté de poser les bonnes questions, le jeune artiste néerlandais Dries Verhoeven propose un tableau vivant par jour ». (in : <http://www.youtube.com/watch?v=KcEVelvpadc>)

Voir aussi : « Aux frontières du théâtre et de la peinture. Etudes des tableaux vivants de **Claudie Gagnon**. » Université du Mirail, Toulouse, 2009.

Claudie Gagnon est une artiste qui a fait sa marque au pays et à l'étranger en réalisant des œuvres qui sont à mi-chemin entre les arts visuels et le théâtre. Comme par magie, ces tableaux en trois dimensions s'animent grâce au jeu des comédiens et à la scénographie. «Chaque œuvre devient en quelque sorte une mini-pièce».



DE L'ANALYSE D'ŒUVRE À LA COMPOSITION CHORÉGRAPHIQUE

Butô :

Le butô est l'un des langages qui émerge dans le Japon des années soixante, il est souvent traduit par « danse des ténèbres » ou « danse du corps obscur ». Les danses butô représentent quelque chose qui s'apparente à une présence de chair telle, qu'on pourrait parler d'une « absence de corps ».

« Le butô fait partie des renouvellements artistiques nés du désir de distanciation du Japon à lui-même ; ne pouvant puiser dans son propre primitif pour se renouveler - ayant cependant l'intuition de sa richesse – les philosophes et les artistes japonais se tournent vers l'occident et vers ses nouveaux arts pour en tirer de quoi se forger un regard neuf et retravailler, ainsi stimulés, leurs arts ancestraux. Lorsque ces courants de pensée surgissent pour la première fois dans l'art contemporain japonais, ils croisent par exemple un concept beaucoup plus ancien : le « ma, ce vide où tout peut se produire (...) ». 1 En cela les danses butô présentent un potentiel puissant pour travailler sur les effets de présence extrême.

Voir : <http://critiphotodanse.e-monsite.com/blog/critiquesspectacles/ushio-amagatsu-umusuma-aux-origines-de-la-vie.html>

Bill Viola

Vidéaste-plasticien

Son travail opère un basculement de l'ordre du visible à celui du sensible : suspension du temps, ralentissement extrême de l'image, questionnement sur notre rapport au temps et à l'espace, immersion du spectateur dans le réalisme des émotions et des sensations. Plus que des vidéos, ceux sont des « élaborations d'espaces physiques et psychiques ».

in : Jonathan Thonon, Université de Liège, <http://culture.ucl.ac.be.-17/02/2013>.

Voir :

<http://imagesrevues.revues.org/497>

<http://www.youtube.com/watch?v=zrkwJosTaOg>

« Les Passions » de Viola :

« Ces tableaux mouvant sont l'aboutissement d'un minutieux travail d'épure et de dépouillement qui a pour but de créer le vide autour de personnages habités par une émotion profonde (...) le noir intense sur lequel les figures humaines suspendues par le ralenti se détache comme de véritables apparitions ». (in : Jonathan Thonon, Université de Liège, <http://culture.ucl.ac.be.-17/02/2013>.)

« Je m'intéresse à ce que les vieux maîtres n'ont pas peint, aux étapes intermédiaires », explique l'artiste. Pour chacun de ses tableaux, Bill Viola invite le visiteur à suivre le parcours physique de l'émotion. (<http://zoebalthus.typepad.fr/zoebalthus/2008/04/les-passions-su.html>)



Proposition M. Navarro

DE L'ANALYSE D'ŒUVRE À LA COMPOSITION CHORÉGRAPHIQUE

Carolyn Carlson

« C'est du peintre de la Pré-Renaissance, Giotto di Bondone, que Carolyn Carlson tire son inspiration pour créer en 2002 le solo *Des vices et des vertus (Giotto)*. Il donne vie aux quatorze tableaux issus de la fresque de la chapelle de Scrovegni à Padoue. Traversée par ces figures allégoriques, la chorégraphe incarne la nature humaine et ses états duels, sublimée par la musique de Gavin Bryars en un tout indissociable. »

http://www.ccn-roubaix.com/index.php?option=com_content&view=article&id=309:giottosolo&catid=91:des-vices-et-des-vertus

Emmanuelle Huynh

« Mua », 2011 : « (...)une expérience où obscurité-lumière, apparition-disparition, silence-musique, danse-immobilité sont les interfaces d'une seule et même chose : l'avènement à soi-même et au monde. »

<http://www.centrepompidou-metz.fr/spectacle/MUA>

Création en cours : « Tozaï... !: La danse sera une danse de l'avant, nichée dans les plis du rideau. Nos corps les dévoileront, les déplieront, les inventeront. » <http://www.gallottadanse.com/Emmanuelle-Huynh> ... à suivre.

Olivier Dubois

« Tragédie », 2012 : Neuf femmes et neuf hommes nus en scène, sans contact les uns avec les autres, se cognent à une seule question : « Qu'est-ce que l'humanité ? » ; la danse comme "une vocifération, celle de la survie".

<http://sortir.telerama.fr/evenements/spectacles/olivier-dubois-tragedie,96807.php> et <http://vimeo.com/49372114>

Anthony Rousseau

« Danse macabre » Une oeuvre audiovisuelle chorégraphique interactive. « Je voulais réactualiser une forme très ancienne symbolique de la Mort avec ses interrogations.

<http://acnot.fr/art-contemporain-numerique/danse-macabre/>

Alain Platel

« Pitié », 2008. À partir du récit des dernières heures du Christ, sur l'oratorio de Bach (1729) ; énergie, violence, esthétique du choc se retrouve dans la « danse bâtarde » propre à Platel. On s'y transmet le matériel gestuel jusqu'à ce qu'il soit déformé et modifié et jusqu'à ce qu'il n'exprime plus l'identité de l'autre ; la peau est étirée, plissée par les danseurs comme s'ils cherchaient à s'en débarrasser



Cercle d'étude art-danse

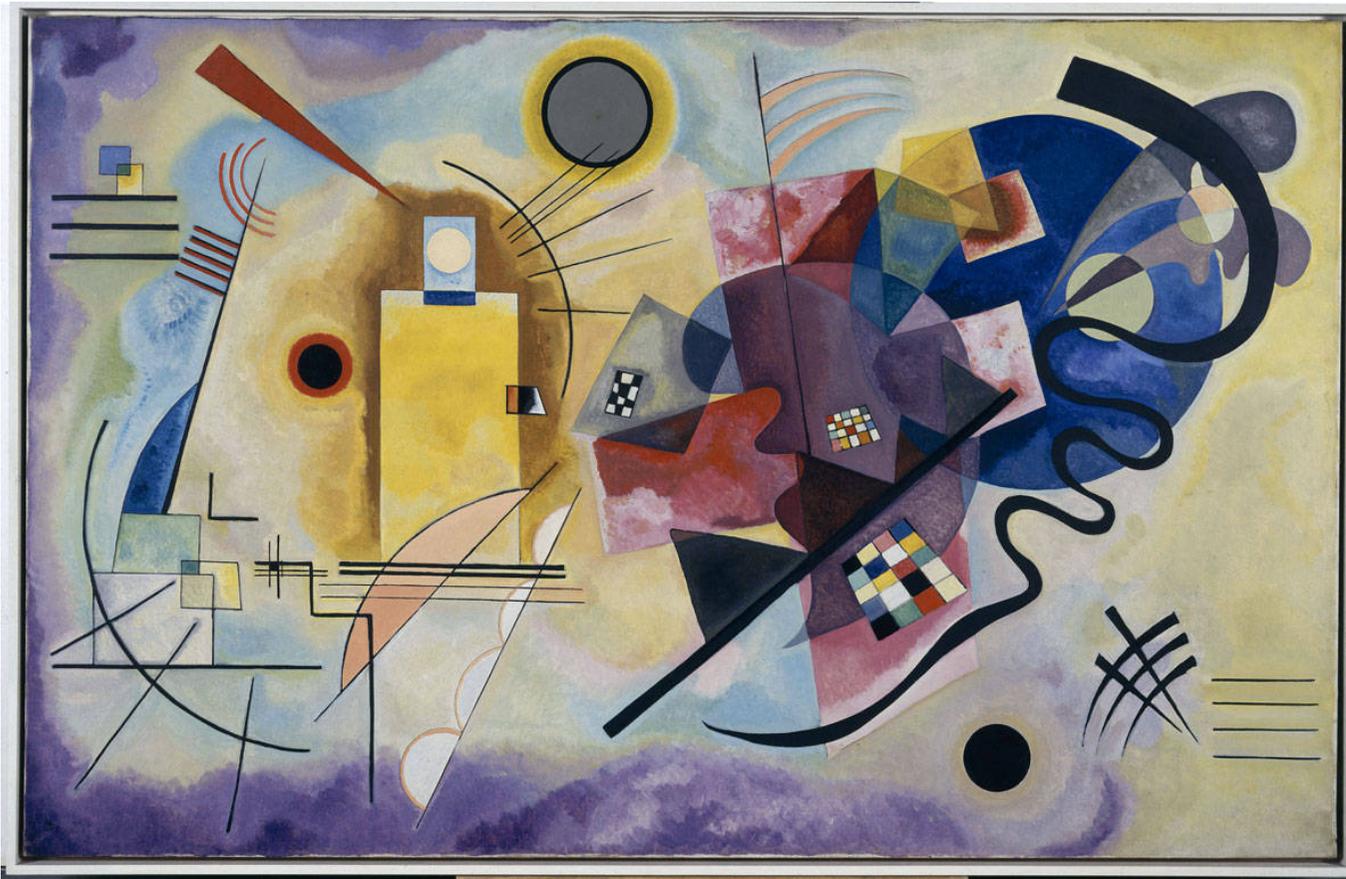
Proposition M. NAVARRO

DANSE ET CRÉATION

CRÉER ET COMPOSER, à partir d'une œuvre



DE L'ANALYSE D'ŒUVRE À LA COMPOSITION CHORÉGRAPHIQUE



Jaune-rouge-bleu, 1925

Vassily Kandinsky,

Huile sur toile, 128 x 201, 5 cm

Donation Nina Kandinsky 1976



GRILLE D'ANALYSE D'OEUVRE: EXEMPLE - Jaune, rouge, bleu

Proposition S. REY-POUGET C. DANIEL

W. Kandinsky

	TITRE	ARTISTES	ŒUVRE	Repères historiques	Repères artistiques	Transfert en DANSE
<p>QUOI Cadre/ format</p>	<p>Jaune, rouge, bleu</p>	<p>W. Kandinsky Artiste peintre enseigne ses théories au BAUHAUS de 1922 à 1933</p>	<p>Transposition des théories que l'artiste a fixées dans son ouvrage : point, ligne et plan</p> <p>Format à la française Paysage Dimension parfaite évoquant la divine proportion</p>	<p>1925 Création du bâtiment du BAUHAUS de Dessau par W. Gropius.</p> <p>Format à la française Paysage Dimension parfaite évoquant la divine proportion</p>	<p>Création de l'abstraction (1910) en lien avec une sorte de « méditation » in térieure</p>	<p>Réflexion autour des fonctions du titre avec les élèves</p> <p>Réflexion autour de l'abstraction en art : Passer d'un propos illustratif à un propos abstrait.</p> <p>Comment créer une relation entre l'espace scénique et l'espace du spectateur autour de la ligne et de la couleur ? Comment se structurent les entrées et les sorties de l'espace de représentation ?</p>



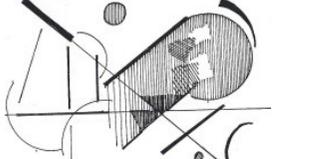
	TITRE Symbolique du couple dansant	ARTISTES	ŒUVRE	Repères historiques	Repères artistiques	Transfert en DANSE
Moyens techniques	Ce tableau peut-être considéré comme un exercice de style : le titre pouvant en faire foi mais il atteint une force d'expression qui renoue avec la spontanéité des « improvisations »	Abandon de toute relation à l'objet ou à la figure.	Peinture à l'huile. Les modulations des surfaces géométriques et des dégradés des fonds renvoient aux procédés cubistes mais surtout aux transparences de l'aquarelle.	Le tracé est plus mental, est de l'ordre de la pensée, la couleur est de l'ordre de la sensibilité.	Dissociation de la peinture et du sujet. Les tracés sont de l'ordre du dessin ; les surfaces de couleurs sont de l'ordre de la peinture.	Travail du tracé (épaisseur et formes) et travail de la qualité des tracés : qualités (épais, fin..) et types (courbe, brisé, rectiligne...)
Moyens plastiques Pour quel effet ?	Résonance de la forme et de la couleur : force expressive des formes et des couleurs qui renoue avec la spontanéité des « improvisations »	Tout est « pensée » chez Kandinsky. Couleurs et formes déterminent des impressions particulières.	Combinaison des formes et des couleurs : Kandinsky associe le rond au bleu, le rouge au carré et le jaune au triangle, puis il combine ces différents éléments dans le but d'exercer une influence directe sur l'âme. Exemple : Le cercle est la forme associée au bleu. Le bleu est une couleur qui appelle une intériorité et une concentration. Élément de calme, de tristesse et d'écoute des émotions.	Théorie des couleurs d'Itten.	Du spirituel dans l'art 1910 : rapport entre la forme et la couleur, la peinture et la musique.	Composer une chorégraphie en associant des formes de corps à des qualités impulsées par les couleurs.



	TITRE	ARTISTES	ŒUVRE	Repères historiques	Repères artistiques	Transfert en DANSE
Comment ?	<p>Dans quelle mesure ces éléments vont me permettre de déclencher, chercher, organiser des propositions ? Vers quelles matières ces mots, ces axes vont-ils m'amener ? Trouver des mots, des contrastes, des déséquilibres, des dessins, des petites fictions...</p> <p>Les mettre en lien avec les paramètres du mouvement (espace, poids rapport au temps et les modes de composition vont me permettre de structurer ma composition chorégraphique).</p> <p>Dans quelle mesure ces analyses vont m'aider à orienter mes recherches, structurer, organiser et nuancer mes choix ?</p>					

Dénotation Description	TITRE Symbolique du couple dansant	ARTISTES Œuvre conjointe / Dualité	ŒUVRE Edifice, description, structure	Repères historiques Période, évt, socio, pol géo, hist	Repères artistiques Courant danse, réf artiste/art	Transfert en DANSE
Matériaux Couleur Lumière Matières	Travail sur une gamme de couleurs primaires mélangées au noir et au blanc gamme réduite.					Expérimenter chaque couleur afin de leur attribuer un état, une énergie... Composition des couleurs les unes par rapport aux autres : empâtement ou harmonie.
Formes volumes	<p>Trois manières à partir du point de créer une forme par :</p> <ul style="list-style-type: none"> la tension du point la sur dimension l'accumulation 	Tendance de se libérer de la référence au réel.	« Toutes les formes vont naître du point : la naissance des formes se fait tout simplement dès le moment où le point sort de ses limites ».			<p>Création de lignes et space à partir de points.</p> <p>« Surdimensionné un point utilisant différents paramètres mouvement (poids, espace, ps, nombre de parties du ps impliquées) et les différents nements de composition utilisés cumulation, répétition).</p> <p>Accumuler : rajouter des nes, ajouter des gestes, umuler les formes en rajoutant danseurs, construire des nes à plusieurs...</p>



	TITRE	ARTISTES	ŒUVRE	Repères historiques	Repères artistiques	Transfert en DANSE
Rythme	Équilibre des éléments qui se répondent par un jeu d'opposition et de complémentarité.	Le point appartient au langage et signifie le silence.	Contacts des surfaces alternées claires/foncées			Le point peut être dans l'immobilité, dans le silence des corps La répétition présente dans le tableau peut rythmer la composition chorégraphique. Accentuation (possibilité d'accents) Diminution (jeu sur la vitesse).
Composition	Opposition de deux parties : formes géométriques à gauche et forme libres à droite.	Articulation de la composition autour du titre : de gauche à droite : jaune, rouge et bleu.		Organisation sur la toile de lignes, de formes et de couleurs sans aucune référence au monde extérieur.		L'opposition et contraste : de formes très géométriques à des formes libres.
Problématiques	L'œuvre d'art n'est plus un « miroir de la réalité » mais le résultat d'une création pure. : « la forme est l'expression extérieure du contenu intérieur. » « La question de l'art n'est pas celle de la forme mais du contenu artistique. »					
Relation Fond/forme	Entre les extrêmes du jaune et du bleu qui montent, il s'agirait ici d'une naissance du rouge.		Spatialisation de la couleur : Les couleurs chaudes correspondent à un mouvement horizontal allant vers le spectateur. Les couleurs froides s'éloignent du spectateur.			
Plein/vide	Oppositions multiples de formes (point, ligne) et de couleur qui bouleversent l'espace.		Surface qui se chevauchent et se lisent par transparence.			Contrastes subtils plein/vide ; épais/fin ; aplat/dégradé ; forme définie /forme évanescence. Mise en relation des danseurs entre eux.



DE L'ANALYSE D'ŒUVRE À LA COMPOSITION CHORÉGRAPHIQUE

Éléments d'information autour de l'œuvre

Ces éléments sont transmis dans le cadre d'un atelier chorégraphique et d'un cours pratique.

L'art abstrait est un art qui ne cherche plus à représenter la réalité ; c'est uniquement de la peinture dans le cas de Kandinsky.

Deux révélations racontées dans ses mémoires :

1/ A Moscou, lors d'une exposition, il découvre les meules de foin de Claude Monet et ne peut distinguer le sujet du tableau.

2/Rentrant dans son atelier un soir, éclairé par une lumière particulière, il n'identifie pas une forme colorée au fond de la pièce, se rapprochant il distingue un de ses tableaux posé contre le mur.

Il comprend alors que l'objet n'est pas nécessaire dans le tableau et que les couleurs ont un pouvoir.

C'est néanmoins au contact de la nature qu'il arrive à l'abstraction afin d'essayer de communiquer la sensation qu'il perçoit tout en se libérant du sujet :

« **La chose qu'il faut regarder dans la peinture, c'est la couleur et la forme c'est-à-dire le langage de l'art** »

- Il met en évidence le pouvoir de la couleur (leur sensation, le fait qu'elles puissent avancer ou reculer) et le délimite par la forme.

- Kandinsky ne met pas de titre qui dirigerait le regard du spectateur et regroupe ses œuvres dans trois grands domaines :

- **Les improvisations** : qui sont le ressenti immédiat (il ressent et s'exprime dans l'immédiateté)
- **Les impressions** : qu'il transcrit par le travail de la couleur et des formes (traduction des impressions de la nature)
- **Les compositions** : c'est l'étape la plus avancée où il travaille sur la géométrie et la forme

L'abstraction permet à chacun de regarder de la peinture ; « C'est une conversation d'âme à âme »





DE L'ANALYSE D'ŒUVRE À LA COMPOSITION CHORÉGRAPHIQUE

Quelle lecture, les écrits de W. Kandinsky, nous donne-t-elle sur l'œuvre ?

Pour composer une œuvre picturale, il y a deux moyens :

1/ *La forme* : La forme comme représentation (figurative ou non) ou délimitation d'un espace ou d'une surface peut exister indépendamment.

2/ *La couleur* : La couleur doit être rendue sous une forme matérielle (comme la peinture), elle doit avoir un ton et être limitée sur et par une surface, séparée des autres couleurs, ainsi par délimitation et voisinage se modifient ses caractéristiques.

Ce rapport inévitable entre la couleur et la forme, nous amène à observer les effets de la forme sur la couleur

1. La forme

Le point de départ de W. Kandinsky pour la théorie des formes est le point (il appartient au langage et signifie le silence) :

Toutes les formes vont naître du point : la naissance des formes se fait tout simplement dès le moment où le point sort de ses limites.

Trois manières possibles :

- Sa tension, dont la nature est concentrique, peut prendre une direction déterminée et alors naît la ligne. Ces lignes vont dépendre des forces qui vont les produire ainsi :
 - Une seule force produit une ligne droite
 - Deux forces simultanées opposées et inégales produisent une courbe
 - Deux forces alternées, une ligne brisée.
- La deuxième manière est son surdimensionnement : un très gros point sur un plan devient une surface.
- La troisième est l'accumulation, alors peut se créer une combinaison.

Le système d'apparition des formes est simple chez W. Kandinsky ; Tout se joue entre l'horizontale, la verticale, la diagonale et le cercle.



Proposition S. Rey-Pouget, C. Daniel

DE L'ANALYSE D'ŒUVRE À LA COMPOSITION CHORÉGRAPHIQUE

2. La couleur

« En règle générale, la couleur est un moyen d'exercer une influence directe sur l'âme »

Les couleurs ont un pouvoir :

Il existe un rapport purement physique entre la couleur et celui qui la regarde

Elles peuvent calmer, exciter, rafraîchir, mais ces impressions superficielles peuvent éveiller des sensations plus profondes et provoquer une chaîne d'évènements psychiques (émotions de l'âme en fonction de l'état intérieur de chacun).

JAUNE	ROUGE	BLEU
<p>Le  est la forme associée</p> <p>C'est un être spirituel propre :</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Élévation ▪ Ascension ▪ Montée <p>Le jaune : énerve l'homme, le pique et manifeste un caractère violent.</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Caractère insouciant (folie, délire, extravagance) ▪ Dispersion des forces physiques de tous les côtés, utilisation sans limite jusqu'à épuisement. <p>C'est une couleur typiquement terrestre. (air)</p>	<p>Le  est la forme associée</p> <p>C'est le corps par excellence, l'homme.</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Stabilité ▪ Densité ▪ Matérialité <p>Le rouge : correspond à une énergie stable, une passion qui brûle avec régularité.</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Caractère matériel et actif sans profondeur. ▪ Concentration d'une force sûre, immense, consciente de son but. <p>C'est une couleur sans frontière typiquement chaude.</p>	<p>Le  est la forme associée</p> <p>S'éloigne de l'homme pour aller vers son propre centre.</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Intériorité ▪ Concentration <p>Le bleu : est un élément de calme, de tristesse, d'indifférence.</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Caractère nostalgique et profond. ▪ Ecoute des émotions et ressenties intérieures <p>C'est une couleur typiquement céleste. (eau)</p>



Proposition S. Rey-Pouget, C. Daniel

DE L'ANALYSE D'ŒUVRE À LA COMPOSITION CHORÉGRAPHIQUE

Les couleurs chaudes correspondent à un mouvement horizontal allant vers le spectateur.

Les couleurs froides s'éloignent du spectateur.

Dans la composition de Kandinsky, il y a passage de l'extérieur vers l'intérieur (jaune, rouge, bleu).

Sources et Références. [Du spirituel dans l'art et dans la peinture, en particulier.](#) 1910 Wassily Kandinsky

EN SAVOIR PLUS : dossier pédagogique centre POMPIDOU [ici](#)



Proposition L. Chopinet

DE L'ANALYSE D'ŒUVRE À LA COMPOSITION CHORÉGRAPHIQUE

A PARTIR D'UNE ICONOGRAPHIE D'ŒUVRE ARCHITECTURALE



Proposition L. Chopinet

DE L'ANALYSE D'ŒUVRE À LA COMPOSITION CHORÉGRAPHIQUE



Frank Gehry & Vlado Milunić

« *Maison dansante* »,

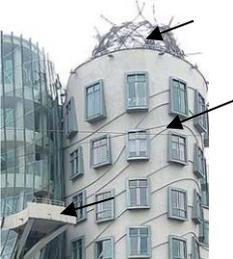
Immeuble Nationale-Nederlanden,
Prague, 1994-1996

GRILLE D'ANALYSE : EXEMPLE - Frank Gehry & Vlado Milunić, « Maison dansante », Immeuble Nationale-Nederlanden, Prague, 1994-1996



	TITRE Symbolique couple dansant	ARTISTES Œuvre conjointe dualité	ŒUVRE Edifice, description, structure	Repères historiques Période, évt, socio, pol géo, hist	Repères artistiques Courant danse, réf artiste/art	Transfert en DANSE
Cadre/format	<ul style="list-style-type: none"> ▶ L'édifice s'étend sur une surface de 5.400 m². ▶ La maison dansante, ou maison qui danse est le surnom donné à l'immeuble Nationale-Nederlanden 	<ul style="list-style-type: none"> ▶ Œuvre conjointe de l'architecte tchèque d'origine croate Vlado Milunić et de l'architecte américano-canadien Frank Gehry. ▶ Vlado Milunić : Étant donné son implication de longue date sur le projet, et sa familiarité avec la ville de Prague, ING décide de le conserver, mais seulement à condition qu'il s'adjoigne la collaboration d'un architecte de renommée internationale, qui sera chargé de la supervision de l'ouvrage. ▶ Frank Gehry : concepteur en chef du projet. 	<ul style="list-style-type: none"> ▶ Domaine artistique: architecture, beaux-arts. Objet fonctionnel et technique. ▶ Fonction : Edifice, immeuble de bureaux. ▶ Site : République tchèque Prague Photo prise du pont Jirásek ▶ Environnement : Situé à l'angle de deux rues, sur les quais de la rive droite de la Vltava, les tours d'angle sont caractéristiques du paysage urbain de Prague souvent surnommée, de ce fait, « la ville aux cent tours ». Immeuble entouré d'édifices de styles néo-baroque, néo-gothique et Art nouveau caractéristiques du paysage urbain de Prague. ▶ Budget : quasi illimité (9 millions de dollars), le groupe ING, désireux de créer un immeuble emblématique de sa prospérité. 	<ul style="list-style-type: none"> ▶ 1994-1996 : début et fin de construction ▶ Contexte historique de construction : Situé à l'emplacement d'un immeuble de style néoclassique de la fin du XIX^e siècle, détruit par les Américains en 1945 lors du bombardement de Prague et dont les ruines furent rasées en 1960. ▶ Origine de la commande et commanditaire : projet de construction à l'initiative du Président Vaclav Havel dès 1986. Commande de départ : ériger un grand centre culturel Le projet n'aboutira pas : le terrain racheté en 1992 par le groupe de bancassurance néerlandais ING, qui veut y construire un immeuble de bureaux pour s'implanter sur le marché émergent de l'Europe de l'Est. 	<ul style="list-style-type: none"> ▶ Démarche de l'architecte Vlado Milunić : « il fallait que cet immeuble reflète le contexte de la société tchécoslovaque, sa rupture avec son passé totalitaire et son évolution vers des changements radicaux... ». L'immeuble est perçu comme un des symboles de la nouvelle Prague. ▶ Démarche artistique de Frank Gehry : Ses constructions sont généralement remarquées pour leur aspect original et « tordu ». ▶ Parti-pris deconstructivisme = mouvement artistique particulier à l'architecture (lien avec le mouvement littéraire de déconstruction, J. Derrida) qui s'oppose à la rationalité ordonnée de l'architecture moderne (à partir des années 1990). 	<ul style="list-style-type: none"> ▶ Danse de couple, duo : de par le titre et sa symbolique, celui d'un couple en train de danser, enlacé. ▶ Référence : Gehry baptise cet édifice : « Fred et Ginger », en référence aux icônes de la comédie musicale américaine

	TITRE Symbolique du couple dansant	ARTISTES Œuvre conjointe / Dualité	ŒUVRE Edifice, description, structure	Repères historiques Période, évt, socio, pol géo, hist	Repères artistiques Courant danse, réf artiste/art	Transfert en DANSE
<p>Moyens techniques</p> <p>(matériaux utilisés, enveloppe et structure)</p>	<p>▶ La maison dansante se divise en deux bâtiments, deux tours.</p>  <p>▶ Le balcon en béton du 5^{ème} étage, incrusté dans la tour en verre, suggère l'image d'un danseur qui entoure la taille de sa partenaire d'un bras.</p> 	<p>▶ Le premier bâtiment (Vlado Milunić) est une <u>tour</u> de verre qui se rétrécit à mi-hauteur, soutenue par des piliers incurvés.</p>  <p>▶ Le deuxième bâtiment (Frank Gehry) s'étend parallèlement au fleuve, caractérisé par des moulures qui suivent un mouvement ondulant et par des fenêtres non alignées.</p> 	<p>Matériaux de construction :</p> <p>Fort contraste de matière entre les deux tours</p> <p>▶ Tour 1 : acier, verre</p>  <p>▶ Tour 2 : béton préfabriqué avec un revêtement constitué d'enduit, et bandes de grillage métallique croisées (pour la coupole)</p> 			<p>Choix des corps, style, courant</p> <p>Scénographie : Choix des éléments scénographiques : Costumes, décor</p>
<p>Moyens plastiques</p> <p>(traitement des façades)</p>	<p>La maison dansante se divise en deux bâtiments, deux façades bien distinctes :</p> <p>▶ l'une curviligne ou convexe</p> <p>▶ et l'autre rectiligne et massive.</p>	<p>▶ F. Gehry envisage à l'origine un immeuble composé d'un enchevêtrement de blocs en forme de cubes.</p> <p>▶ ... auquel V. Milunić ajoute une tour en verre.</p>	<p>▶ Tour 1 : effet convexe rendu par la forme en sablier de la tour, accentuée par les lignes verticales en faisceaux et les piliers incurvés.</p> <p>▶ Tour 2 : effet massif obtenu ... par le contraste entre les piliers fins et le bâtiment étendu sur un plan vertical et horizontal</p>  <p>... et par l'effet tridimensionnel créé par le nombre important de fenêtres bâties en saillie comme des cadres de tableaux.</p>	<p>▶ Après la chute du communisme, la capitale (Prague) voulait rompre avec le passé en construisant de nouveaux bâtiments.</p> <p>▶ Volonté de créer un bâtiment historique de Prague, un projet architectural innovant à travers une double approche :</p> <p>D'une part verticale totalitaire, et statique</p> <p>et d'autre part dynamique en plein changement.</p>	<p>Faire table rase des codes de construction conventionnels :</p> <p>Vouloir déconstruire ce qui appartient au domaine de la construction. Déconstruction non négative mais productive et inventive.</p> <p>⇒ Démontrer les multiples possibilités de combinaison du vocabulaire architectural, trop souvent cristallisé dans l'architecture traditionnelle</p>	<p>Démarche artiste/parti-pris</p> <p>▶ Inventer l'impossible :</p> <p>Corps Contraste</p> <p>↳ Courbes féminines, allure gracile, impression d'une robe et de jambes</p> <p>↳ Aspect athlétique, homme rectiligne qui surplombe légèrement et enlace de son bras la tour de gauche en <u>verre</u></p>

	TITRE Symbolique du couple dansant	ARTISTES Œuvre conjointe / Dualité	ŒUVRE Edifice, description, structure	Repères historiques Période, évt, socio, pol géo, hist	Repères artistiques Courant danse, réf artiste/art	Transfert en DANSE
Couleurs (Traitement de la lumière)	<p>Mise en valeur de la symbolique du couple à travers le traitement de la lumière :</p> <ul style="list-style-type: none"> ▶ Tour 1 : en verre, transparente, donne l'impression de voile, de robe. ▶ Tour 2 : en béton. Matité qui rend le bâtiment massif, masculin. 	<p>Dualité dans le traitement de la lumière entre les deux tours :</p> <ul style="list-style-type: none"> ▶ Tour 1 : enveloppe de verre. Lumière uniforme. ▶ Tour 2 : nombreuses fenêtres reflétant la lumière. Lumière partielle. 	<p>Contraste de lumière : brillance/matité</p> <ul style="list-style-type: none"> ▶ Tour 1 : entièrement en verre, transparente, contact direct avec l'extérieur, met en valeur le volume convexe. Eclairage naturel qui rend la tour « brillante, scintillante » ▶ Tour 2 : Matité du béton et fragmentation de la lumière par la multitude des fenêtres, qui mettent en valeur la forme cylindrique (modélisation 3D) et rectiligne de la tour. 	<p>▶ Volonté de créer un bâtiment historique de Prague, un projet architectural innovant à travers les couleurs naturelles des matériaux (verre, béton), qui tranchent avec les bâtiments colorés environnants.</p> 		<p>Traitement de l'énergie</p> <p>Flux/Poids : ↳ <u>Tour curviligne</u> : doux, léger, glissant, fluide, en « torsion » ↳ <u>Tour rectiligne</u> : masse, ancrage, puissance</p> <p>Choix Costumes, décor</p>
Formes volumes	<ul style="list-style-type: none"> ▶ Mise en valeur de la symbolique du couple à travers l'opposition de lignes : curviligne/rectiligne. des deux tours ▶ « Maison dansante » : Impression de mouvement grâce aux différents volumes (cylindre/sablifier) 	<p>Dualité dans les formes et volumes :</p> <ul style="list-style-type: none"> ▶ Tour 1 : contours arrondis, ondulés, volume conique (sablier). ▶ Tour 2 : contours linéaires, volume cylindrique. 	<p>Contraste de lignes et volumes :</p> <ul style="list-style-type: none"> ▶ Tour 1 : forme de sablier, piliers incurvés, lignes verticales en faisceaux. ▶ Tour 2 : forme cylindrique, lignes de bas reliefs ondulés, agencement décalé des fenêtres (formes isolées), dôme en bulbe explosé, bras de béton incrusté dans la tour curviligne. 		<ul style="list-style-type: none"> ▶ Courant déconstructiviste, apparu dans les années 80, défie le rationalisme (tendance architecturale privilégiant la structure et la fonction sur le traitement formel et décoratif), tant classique que moderne, en privilégiant les lignes obliques. <p>⇒ Formes non conventionnelles et déstabilisantes.</p>	<p>Choix formes de corps Choix des Formations Choix relations entre danseurs Traitement d'Espace Gestes épurés Complexité, instabilité ↳ <u>Tour curviligne</u> : courbes, arrondis, déséquilibres, virevolter, onduler, tordre ↳ <u>Tour rectiligne</u> : lignes, lignes brisées, tourner sur soi, enlacer/serrer, stabilité, ancrage</p>

	TITRE Symbolique du couple dansant	ARTISTES Œuvre conjointe / Dualité	ŒUVRE Edifice, description, structure	Repères historiques Période, évt, socio, pol géo, hist	Repères artistiques Courant danse, réf artiste/art	Transfert en DANSE
Rythme	<p>▶ Mise en valeur de la symbolique du couple à travers : les piliers supportant les édifices</p> <p>▶ Tour 1 : plusieurs piliers incurvés comme des jambes écartées, impression de déplacement.</p> <p>▶ Tour 2 : un pilier (de face), vertical, impression de stabilité, équilibre.</p>	<p>Dualité dans le dynamisme des formes : équilibre/déséquilibre</p> <p>▶ Tour 1 : dynamique, lignes obliques. Tour 1 comme en appui sur la seconde (sensation de déséquilibre).</p> <p>▶ Tour 2 : statique, lignes verticales ou horizontales.</p>	<p>Fort contraste de rythme : accélération/immobilité continu/saccadé</p> <p>▶ Tour 1 : fuite vers le haut par la forme reserrée puis évasée entraînant une impression d'accélération. Les panneaux de verre, transparents, lisses donnent une impression de continuité.</p> <p>▶ Tour 2 : jeu entre verticalité et horizontalité donne une impression d'immobilité. La multitude des fenêtres et leur non alignement confère au bâtiment un rythme saccadé avec des silences/pauses.</p>			<p>Traitement du Temps :</p> <p>↳ <u>Tour curviligne :</u> fuite du temps, rythme enjoué, accélération</p> <p>↳ <u>Tour rectiligne :</u> rythme syncopé, décalé, silences/pauses</p>
Composition	<p>« Maison dansante »</p> <p>▶ Couple : Deux tours (femme et homme)</p> <p>▶ Deux tours qui s'opposent (symbole du masculin et du féminin)</p> <p>▶ Deux tours en contact (appui tour 1 sur tour 2, balcon de béton de tour 2 dans tour 1) qui dansent.</p> <p>▶ Impression de mouvement par opposition des lignes, contraste haut/bas de chaque tour (comme des jambes et un corps).</p>	<p>Dualité des tours :</p> <p>Un architecte pour chaque tour, d'où deux tours de nature différente.</p>	<p>▶ Processus relevé :</p> <p>Processus de design non linéaire, impression de chaos contrôlé (murs penchés, poteaux de biais) : Décomposer, déstructurer, fragmenter l'espace.</p> <p>▶ Procédés relevés :</p> <p>* Contraste, opposition entre les deux tours : matériaux, lignes, formes, volumes, de lumière entre les deux tours. Contraste haut/bas pour chaque tour. Contraste structure/enveloppe pour tour 1.</p> <p>* Alternance vide/plein pour tour 2.</p> <p>* Répétition, accumulation de lignes : verticales (tour 1), horizontales (tour 2).</p>		<p>Par l'intermédiaire de procédés de décomposition, les concepteurs expriment dans leurs bâtiments les contradictions, les dilemmes ou les conflits de la ville, reflets de la société et de la culture actuelle.</p> <p>Ces situations complexes sont exposées à travers une recherche formelle expressive.</p> <p>Les formes sont pensées de façon à révéler et non dissimuler, elles ont la capacité de déranger la façon habituelle de percevoir les configurations spatiales.</p>	<p>Processus et procédés en danse</p> <p>↳ Duo : jeu de contact</p> <p>↳ Décomposer l'espace : trajectoires, niveaux, orientations, relation entre danseurs</p> <p>↳ Opposition : mouvements, temps, énergie</p> <p>↳ Répétition : d'un même mouvement linéaire vertical ou horizontal</p> <p>↳ Accumulation : lignes et formes géométriques</p>





DE L'ANALYSE D'ŒUVRE À LA COMPOSITION CHORÉGRAPHIQUE

AUTRES APPROCHES POUR ANALYSER ET COMPOSER



Proposition S. ReyPouget. C. Daniel

DE L'ANALYSE D'ŒUVRE À LA COMPOSITION CHORÉGRAPHIQUE

AUTRE METHODOLOGIE D'APPROCHE D'UNE ŒUVRE PLASTIQUE AVEC LES ÉLÈVES DE LYCÉE

A PROPOS DU KANDINSKY

Dans le cadre de préparation d'examens ou de concours, les élèves sont souvent amenés à lire, prélever, analyser, transposer les éléments d'une œuvre iconographique en éléments d'une œuvre chorégraphique.

Plusieurs façons de relever les indices existent :

Ceci est un relevé possible parmi d'autres articulés autour de **quatre lectures**.

Les quatre approches sont distinctes et ne sont pas dans un ordre chronologique.



Cette méthodologie est utile quand on se pose la question des démarches de composition des œuvres.

L'œuvre est un sujet : il faut donc l'envisager dans sa globalité surtout dans un premier temps afin d'éviter un hors sujet

Pour les élèves, au niveau méthodologique, l'analyse peut rapidement être organisée sous forme de tableau afin de repérer les transcriptions possibles entre l'œuvre et les pistes de compositions en danse.

Ce que je vois ou perçois dans l'oeuvre	Transcriptions possibles en danse	Transcriptions retenues pour la composition

LES QUATRE APPROCHES

1. Lecture et approche sensible

« Ce que je ressens »

Il s'agit des premiers instants où on « goûte » l'œuvre et où on en donne une approche personnelle et spontanée.

Au niveau pédagogique, il est possible de demander aux élèves :

- Listez 10 mots qui surgissent spontanément en regardant l'œuvre
- Portrait chinois : et si c'était une couleur, ce serait...

Ce travail peut permettre par la suite aux élèves de singulariser leur perception puis leur production.



DE L'ANALYSE D'ŒUVRE À LA COMPOSITION CHORÉGRAPHIQUE

2. Lecture structurée et organisée de l'œuvre

« Ce que je perçois »

Ce mode d'analyse renvoie au fait de centrer son attention sur la manière dont se constitue la forme directe de l'œuvre : sa matérialité

Il s'agit de prélever, de décrire, de faire le constat de ce qui est visible (Dénotation) et de mettre ces éléments en relation (connotation)

Une description critériée précise consiste à observer:

✓ les éléments :

- Nature de l'œuvre : collage, photographie, sérigraphie, installation....axes, tracés, volumes
- Couleurs : aplats, empâtement, dégradé, stabilité (rapport aux autres couleurs : contraste, harmonie, dynamisme), luminosité, spatialité (effet de rapprochement ou d'éloignement...), expressivité (chaud/froid),
- Lignes et Formes : géométrique, abstraite figurative, évanescence, précise. Tracés : qualités (épais, fin..) et types (courbe, brisé, rectiligne...)

✓ organisation des éléments : qu'est-ce que ça provoque ?

- rythmes: dynamisme, répétition, accumulation, rapport plein/vide, dur/mou, près/loin, accentuation, diminution, alternance, continuité/discontinuité
- espace : illusion de profondeur, dimensions, rapport au cadre
- directions (toutes les lignes vont-elles dans le même sens ? est-ce que cela provoque un effet dynamique ou statique ?)

3. Lecture sémantique de l'œuvre

« Ce que je pense »

Cette analyse s'attache à saisir le sens que l'artiste a voulu donner à son œuvre, mais aussi à celui que vous percevez en regardant l'œuvre. Il s'agit d'analyser : le sens perçu et la signification que je lui affecte. Que dois-je comprendre ? Comment puis-je interpréter ? Quel intérêt ?

- Sujet, thème, genre abordé, titre
- Y a-t-il un effet recherché : métaphore, analogie, contraste, provocation, questionnement...)
- Quelle est mon interprétation de l'œuvre à cet instant ?



DE L'ANALYSE D'ŒUVRE À LA COMPOSITION CHORÉGRAPHIQUE

4. Lecture culturelle de l'œuvre

« Ce que je sais »

Cette lecture fait appel à la culture personnelle de l'élève ; sans connaître l'œuvre, il est possible grâce à l'observation développée dans les lectures précédentes de repérer des indices permettant d'identifier des principes, des contextes et de nourrir les résonnances entre image et danse.

Contexte historique, artistique et scientifique: Mouvement artistique. Production et diffusion de l'œuvre.

Réception de l'œuvre et usages en lien avec le contexte socio culturel

Problématiques artistiques : Processus et démarches de création artistique

Ces quatre lectures doivent concrètement aider l'élève à trouver des transpositions pour élaborer une composition chorégraphique.

Dans quelle mesure ces éléments vont permettre de déclencher, chercher, organiser des propositions ? Quelles matières ces mots, ces axes vont-ils amener ? Trouver des mots, des contrastes, des déséquilibres, des dessins, des petites fictions...pour se mettre en mouvement.

Les mettre en lien avec les paramètres du mouvement (espace, poids, flux, rapport au temps et les modes de composition) vont permettre de structurer la composition chorégraphique.

Dans quelle mesure ces analyses vont aider à orienter les recherches, structurer, organiser et nuancer les choix

LES CHOIX POUR UNE COMPOSITION CHORÉGRAPHIQUE

A. FAIRE DES CHOIX D'EXPERIMENTATIONS

Il faut essayer pour choisir : le temps d'expérience est essentiel pour construire des propositions personnelles et sensibles.

Des partis pris vont petit à petit s'imposer : de flous et épars, ils vont peu à peu s'affirmer pour finir par se singulariser.

Des intentions s'affinent au fur et à mesure : on ne peut pas tout traiter ! Certaines pistes qui paraissent intéressantes sur le papier ne trouvent pas toutes un écho dans le corps.

Verbaliser et écrire (corporellement et sur papier) ses choix permettent d'affiner et de préciser sa recherche.



DE L'ANALYSE D'ŒUVRE À LA COMPOSITION CHORÉGRAPHIQUE

B. AFFIRMER et AFFICHER SES CHOIX POUR RENDRE LISIBLE SES INTENTIONS ET LE TRAITEMENT DE L'ŒUVRE.

Il s'agit de travailler la composition à deux niveaux :

Au plus près de la matière, du geste dansé : préciser l'espace, le poids, le flux et le temps.

Au plus loin de la matière : composition des éléments entre eux, écriture de l'espace scénique, choix de la musique.

Il ne s'agit pas de figer toutes les propositions mais de le faire à la manière d'une « partition » qui donne le cadre à l'improvisation ou à la composition : il s'agit que l'élève clarifie les différentes parties de sa composition et attribue clairement à chacune d'elles des indications précises sous forme de contraintes, de tâches,...

C. FINIR DE COMPLETER LE TABLEAU (voir introduction) AVANT DE PASSER SA COMPOSITION ET SON ORAL POUR CLARIFIER SON POSITIONNEMENT

Il est nécessaire de prendre un temps pour conclure et poser ces derniers choix. Cela permet aux élèves de prendre de la distance par rapport à leur proposition. Cette réflexion permet d'alimenter l'oral mais aussi nourrit l'interprétation de l'élève en la précisant.

Conclusion :

Cette méthodologie permet de repérer des éléments plastiques permettant par transposition de construire une « partition chorégraphique » qui sans être figée, propose un cadre à l'élève pour une composition chorégraphique (instantanée ou non).

Cette méthodologie permet aussi aux élèves d'étayer l'entretien en leur servant de point d'appui : la grille proposée permet aux élèves de repérer leur choix, de parler de leurs expérimentations et des pistes possibles qu'ils auraient pu poursuivre.

En laissant l'élève naviguer dans les différentes lectures, elle permet à chacun de choisir une ou des pistes de traitement de l'œuvre en étant confronté à un cadre d'analyse qui permet d'éviter des oublis, des hors sujets et d'accompagner la série de choix que chaque élève/compositeur doit faire pour bâtir sa chorégraphie.



DE L'ANALYSE D'ŒUVRE À LA COMPOSITION CHORÉGRAPHIQUE

APPROFONDIR L'ANALYSE DE L'IMAGE



Proposition A. Guirado

DE L'ANALYSE D'ŒUVRE À LA COMPOSITION CHORÉGRAPHIQUE

ANALYSE DE L'IMAGE

RESSOURCES BIBLIOGRAPHIQUES

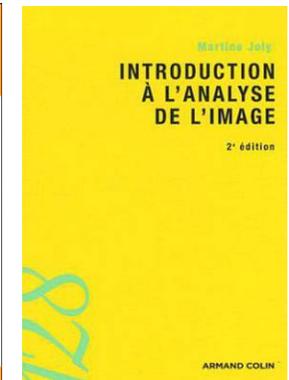
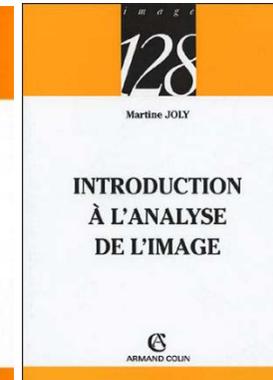
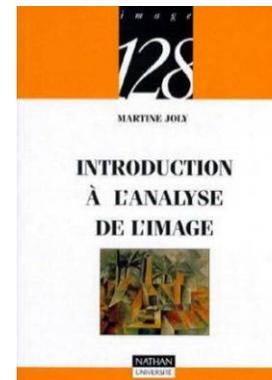
QUELQUES RESSOURCES DOCUMENTAIRES AUTOUR DE L'ANALYSE D'IMAGE

📖 Introduction À L'analyse De L'image

Martine Joly chez Nathan

ISBN 9782200355302

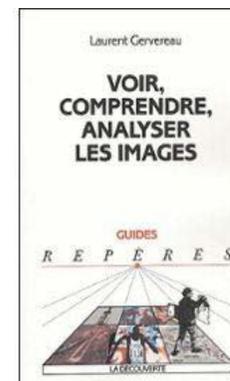
Vous trouverez plusieurs éditions !



📖 Voir, comprendre, analyser des images

GERVEREAU Laurent, La Découverte

ISBN 2-7071-4299-9





DE L'ANALYSE D'ŒUVRE À LA COMPOSITION CHORÉGRAPHIQUE

ANALYSE DE L'IMAGE

RESSOURCES SITOGRAPHIQUES

Sites internet :

<http://www.docpourdocs.fr/spip.php?rubrique216>

<http://cursus.edu/institutions-formations-ressources/formation/15165/sites-pour-analyse-images-fixes-animees/#.U7K2aEBS6Hw>

<http://www.surlimage.info/ressources/index.html>

...



DE L'ANALYSE D'ŒUVRE À LA COMPOSITION CHORÉGRAPHIQUE

VOIR PERCEVOIR ET REGARDER, Extrait d'un article de J.J. Felix

« [...] Plus précisément, il s'agit de trois processus que nous identifierons à partir des notions suivantes : *voir*, *percevoir* et *regarder*¹.

Disons succinctement que *voir*, *percevoir* ou *regarder* revient à entrer en relation avec le monde sensible selon des fonctionnalités relationnelles différentes².

Ces différentes modalités réceptives renvoyant principalement à la nature de l'écart que le récepteur institue, plus ou moins (in)consciemment, entre lui et le monde qui l'entoure. Un écart qui, déterminé par un niveau plus ou moins important d'objectivation ou d'intellection, crée une certaine distance entre ce récepteur (un élève de primaire de collège ou de lycée, par exemple) et les phénomènes sensibles qui peuvent solliciter son attention (une production artistique, en particulier).

Or, ces différentes modalités réceptives ne relèvent pas d'un processus d'immanence. Autrement dit, elles doivent faire l'objet d'une éducation, en milieu scolaire notamment.

Une éducation qui doit être associée à une connaissance des procédures d'élaboration ou de composition d'œuvres *polymorphes*, par les artistes. Une connaissance qui, de plus, ne doit pas simplement s'élaborer sur un plan intellectuel, mais dans le cadre d'expérimentations pratiques vécues par les élèves. »

Cité In Synthèse-bilan du séminaire « *Mutations chorégraphiques et poétiques. De la danse à l'image, de l'image à la danse* » ayant eu lieu du 18 au 21 mars 2012 au CCN de Montpellier.

(Synthèse-bilan encore provisoire, à corriger, conçue et écrite par Jean-Jacques Félix, enseignant à l'Université Montpellier2-IUFM, septembre 2012)

¹ Pour davantage de précisions concernant les notions *voir*, *percevoir* et *regarder*, Cf. J.-J. Félix, *Questions d'appréhension d'un objet imagé dans le cadre d'un enseignement relié à un enseignement de l'histoire des arts*, IUFM-Montpellier 2, 2012, inédit.

² Si nous abordons, ici, tout acte de réception et les fonctionnalités relationnelles qui l'organisent, à partir des termes *voir*, *percevoir* et *regarder*, c'est d'une part, en raison du fait qu'ils ont fait (éventuellement sous d'autres appellations), l'objet de nombreuses publications dans le domaine des sciences humaines. Mais aussi, en raison du fait que ces trois modes de réception trouvent, de plus en plus, une assise scientifique notamment dans le domaine des neurosciences. En effet, un certain nombre de protocoles expérimentaux, menés en relation avec les nouvelles technologies de l'imagerie cérébrale, depuis les années 2000, montrent que le cerveau humain fonctionne de manière différenciée dans le cadre de processus de réception. Ces processus de réception étant très souvent associés à des recherches concernant le sens de la vue.



DE L'ANALYSE D'ŒUVRE À LA COMPOSITION CHORÉGRAPHIQUE

Sous la direction de Didier Mestéjanot IA-IPR, en charge de la danse en art.

Sous la responsabilité éditoriale de chacun des auteurs.

Liste des participants au document :

Par ordre alphabétique

Francine Carrascosa : enseignant agrégé d'EPS, titulaire de la certification complémentaire danse anciennement enseignant de spécialité art-danse et facultatif (lycée Jean Monnet), anciennement chargé de mission enseignements artistiques art-danse auprès de l'IA-IPR et chargé de mission DAAC et PREAC, webmaster site académique danse. Professeure honoraire, pratiquante danse et pratique somatiques (Tai-Chi). Formateur et consultante en danse.

Lise Chopinet : enseignant agrégé d'EPS, titulaire de la certification complémentaire danse enseignant de spécialité art-danse et facultatif. En poste au collège ...

Corinne Daniel: plasticienne, enseignant certifié d'arts plastiques, titulaire de la certification complémentaire danse, enseignant en facultatif art-danse, chargé de mission service éducatif. En poste au collège V Hugo Narbonne.

Audrey Guirado: architecte, plasticienne, enseignant arts appliqués en classe post-bac MANA et en lycée. En poste au lycée J. Vallot Lodève.

Yves Massarotto, enseignant certifié d'EPS, titulaire de la certification complémentaire danse ; enseignant de spécialité art-danse, chargé de mission enseignements artistiques art-danse auprès de l'IA-IPR, chargé de mission PREAC-DAAC, webmaster site PREAC, formateur en danse. En poste au lycée J. Monnet Montpellier.

Muriel Navarro : enseignant d'EPS, titulaire d'une maîtrise en Philosophie, plasticienne, ... en poste au Collège de la croix d'argent Montpellier.

Sandrine Rey-Pouget: enseignant agrégé d'EPS, titulaire de la certification complémentaire en danse ; enseignant de spécialité art-danse et facultatif, chargé de mission Bac auprès de l'IA-IPR, formateur en danse. En poste au lycée Dr Lacroix Narbonne.

Conception du document : Francine Carrascosa, Yves Massarotto

Comité de relecture : Yves Massarotto, Francine Carrascosa

Chargé de production : Francine Carrascosa

Conception graphique : Yves Massarotto, Francine Carrascosa

Photos : Yves Massarotto

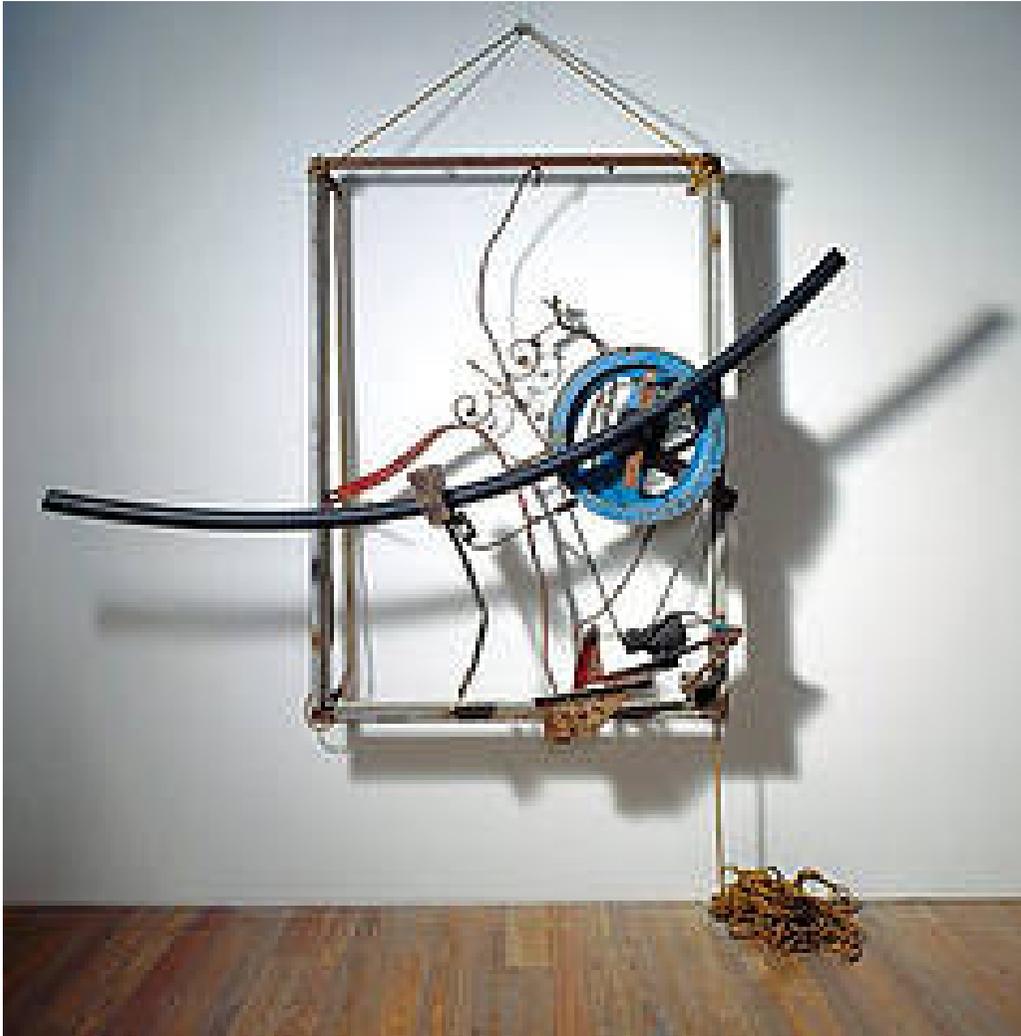


DE L'ANALYSE D'ŒUVRE À LA COMPOSITION CHORÉGRAPHIQUE

POUR INFORMATION

LES TEXTES RETIRÉS A LA DEMANDE DU CONTRIBUTEUR

BIEN QUE DÉJÀ RENDUS EN TEMPS VOULU A L'IAIPR



Incitation à la Création, 1981
Jean Tinguely



GRILLE D'ANALYSE D'OEUVRE: EXEMPLE – Incitation à la création

Proposition J M Boissonnet

J. Tinguely

	<i>Titre</i>	<i>Artiste</i>	<i>Œuvre</i>	<i>Repères historique</i>	<i>Repères artistiques</i>	<i>Transfert danse</i>
<i>Cadre commun à une analyse</i>						
<i>Quoi ?</i>	<i>Sans Titre</i>	<i>Jean Tinguely (1925/1991)</i>	Incitation à la création	<i>1981</i>	<i>Nouveaux réalistes</i>	Danse post moderne, Danse contemporaine Danse actuelle
<i>Cadre format</i>			Cadre et hors-cadre, Dimensions: 300x228x70 cm		<i>Sortir du cadre</i>	Jeu avec le cadre spatial et symbolique du cadre (scénographie) Espace corporel défini et dépassé. Dans et hors rythmique. Ruptures énergétiques.
<i>Moyens techniques</i>			Cadre métallique Moteur électrique Corde. Bois, courroie de transmission, Roue en Bois avec came, Tube en matière synthétique, Ferrailles		<i>Ready-made</i>	Variable des choix corporels et des techniques de danse. Scénographie du désordre et/ou des liaisons

	Artiste	ŒUVRE	Repères historiques	Repères artistiques	Transfert en DANSE
--	----------------	--------------	----------------------------	----------------------------	---------------------------

Pourquoi ?					
Moyens plastiques Pour quel effet ?			Assemblage (par soudure, emboitement, vis ou courroie). Juxtaposition cinétique	<i>Pop Art</i> <i>Combine-painting</i> <i>de R. Rocheinberg</i>	Proposition avec des plans différents, des centres pluriels Danse installée dans le sol (poids, gravité) Danseur seul (juxtaposition des mouvements, liaisons entres des séquences), danseurs en groupe (combinatoire, contacts, porter etc...)

Comment ?						
Matériaux Couleur Lumière Matières			Pièces métalliques rouillées. Roue bleu en bois ; une courroie marron qui relie le moteur à la roue. Un tube en plastique noir. Une corde de suspension marron lovée.	Post moderne Trente glorieuses	Nouveaux réalistes Pop Art Fluxus	Proposition simultanée de divers styles, formes, modes de mouvement (énergies, rythmes, espaces investis), Traversées d'un cadre installé.



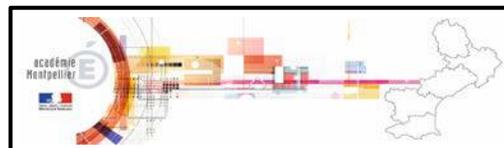
			ŒUVRE	Repères historiques	Repères artistiques	Transfert en DANSE
Formes			Rectangle. Lignes courbes, droites, tordues. Cercle. Spirales. Flèche. Lovée.		<i>Cubisme :</i> <i>F. Leger ,</i> <i>P. Picasso,</i> <i>G. Braque...</i>	Corps courbes, tordus, lovés, tendus Espace limité et dépassé Liaisons des formes et des relations entre danseurs. Collage d'éléments repris d'un autre style de danse ou d'une gestuelle spécifique.
Composition			Juxtaposition. Recyclage .Détournement. Combinaisons .rotation de la courroie, répétitions		<i>Accumulations</i> <i>Arman,</i> <i>« Symphonie pour un homme seul »</i> <i>P. Schaeffer,</i> <i>P. Henry</i>	En solo ou en groupe. Juxtapositions, recyclage, détournement, répétition, hasard. En groupe, duo, trio combinatoires
Rythme			Rythme aléatoire des sons proposé par les pièces métalliques, bruit régulier de la pièce métallique rouge. Bruit continu du moteur Silence, continuité, rupture		<i>Musique baroque.</i> <i>(Basse continue.)</i> <i>Musique contemporaine,</i> <i>M.Ohana, I.</i> <i>Xenakis, etc...</i>	Hasard, contre point, rythme continue saturant. Linéarité de la proposition. Stop Immobilité Zone/s non investie/s





			ŒUVRE	Repères historiques	Repères artistiques	Transfert en DANSE
Relation Fond/forme			Ombre projetée, mise à distance des formes et du fond (le fond est réalisé par le plan support)			Jeu dans différents plans, mise à distance des différents plans pour un rappel de l'ombre
Plein/vide			Zones pleines les matériaux, Zones vides espaces dans le cadre et hors cadre			Arrêt, immobilité, suspension Zone/s non investie/s Création d'un cadre pour y entrer ou en sortir (Espace chorégraphique ou scénographique)
Lumière			Un éclairage extérieur à l'œuvre projette l'ombre de celle-ci sur le fond plat et vertical.		<i>« Sombrero » de Philippe Découflé.</i>	Solo : Reprise sur un plan différent une séquence Groupe: proposition en miroir, en décalage spatial ou temporel





Proposition J.M. Boissonnet

« Incitation à la création » De Jean Tinguely crée en 1981

L'ŒUVRE, informations

« Incitation à la création » réalisée par Jean Tinguely à la suite d'une commande du département « Recherches Art et Industrie » de la régie nationale des usines Renault en 1981. Elle sera exposée au Centre International de Création Artistique à l'abbaye de Sénanque près de Gordes. Aujourd'hui exposée au musée Tinguely de Bâle suite à une donation de Micheline et Claude Renard (directeur du département Recherche Art et Industrie)

Cette sculpture prend aussi le nom de relief.

Jean Tinguely (1925 – 1991) Sculpteur ayant participé au groupe des nouveaux réalistes. (Arman, Klein, Niki de Saint Phalle, César, Christo, etc...)

Le groupe des Nouveaux Réalistes est fondé en 1960 par le peintre Yves Klein et le critique d'art Pierre Restany à l'occasion de la première exposition collective d'un groupe d'artistes français et suisses à la galerie Apollinaire de Milan. Contemporain du Pop Art américain, dont il est souvent présenté comme la version française. Il prend forme notamment dans un art de l'assemblage et de l'accumulation d'éléments empruntés à la réalité quotidienne : accumulations d'objets par Arman et Deschamps, affiches de cinéma lacérées par Jacques Villeglé...

Le Nouveau Réalisme incarne, avec Fluxus, l'une des nombreuses tendances de l'avant-garde dans les années 1960. Il est dissous en 1970.

Jean Tinguely révolutionne l'art statique dans les années 1950/1960 en introduisant le mouvement dans ses sculptures.

Au début des années 50, Tinguely a recours à des matériaux courants tels que le fil de fer ou la tôle ainsi que de la couleur pour créer des constructions abstraites articulées grâce à un mécanisme à roues dentées, actionné par une manivelle.

En 1954, à Paris, l'artiste expose ses premiers reliefs à moteur qu'il appellera plus tard « Méta-mécaniques ». A l'aide de roues, de courroies et de moteurs



Proposition J.M. Boissonnet

électriques, des éléments géométriques en métal se meuvent à des vitesses différentes sur un fond de plaques de bois monochromes, de sorte à former des compositions aléatoires, sans cesse changeantes au caractère précaire. Il refuse l'idée d'une œuvre stable et éternelle.

Les œuvres de Tinguely pétillent d'humour, de vitalité, d'ironie et de poésie. Mais analysées dans un contexte plus profond, elles révèlent aussi un sens de la tragi-comédie, de l'énigme et de l'insondable.

L'œuvre présentée fait parti des « Méta-mécaniques ».

La danse de A. Nikolaïs; par les mises en situation paradoxale, par la confrontation de mouvements, par les liens qui unissent les danseurs, par l'instrumentalisation du danseur, par l'humour qui en résulte, pourrait s'apparenter à certaines œuvres de Jean Tinguely



Analyse

En regardant la structure exposée nous pouvons noter les éléments suivants:

Des pièces métalliques rouillées (un cadre, une tige déformée, un ruban rouge tordu, des objets divers flèches volutes, pièces usinées), une roue bleu en bois (sur laquelle est fixée une barre qui sert de came ainsi qu'une pièce métallique avec accroche), une courroie qui relie la roue à un moteur électrique fonctionnel, un tube en matière synthétique noir, une corde lovée marron qui participe à l'accroche de l'oeuvre.

Cette oeuvre s'anime par une volonté du spectateur qui grâce à un interrupteur pédestre met en marche le moteur électrique pendant une durée déterminée par l'artiste.

La roue bleue équipée d'une came déforme la tige métallique qui vient frapper le cadre quand la déformation lâche, une pièce métallique fixée sur la roue bleue déforme le tube en plastique noir. Outre la mise en mouvement de la structure, l'oeuvre produit des sons quand la tige métallique vient heurter le cadre et quand la pièce métallique vient déformer le tube en plastique.

Cette oeuvre est une juxtaposition de pièces récupérées et recyclées pour répondre au propos d'un artiste. Bien que venant de lieux différents les pièces sont organisées en cohérence et interagissent les une sur les autres avec des productions sonores aléatoires.

Différentes lignes de force apparaissent. Un cadre rectangulaire coupé par le tube en matière synthétique qui le dépasse des deux côtés. Des lignes courbes et brisées. Une diagonale crée par le vide de haut à gauche vers bas à droite, des sinuosités proposées par la corde et son prolongement. Une direction rectiligne, par un objet métallique, une flèche. Un cercle (la roue). Un ovale (la courroie). Un espace noueux avec le moteur et les pièces usinées qui l'entourent. Un espace vide en haut à gauche.

Il n'y a pas un centre mais des centres. Les axes de rotation roue et moteur; le carrefour volute, flèche, ruban rouge, tube en plastique noir. L'éclairage extérieur de l'oeuvre dessine une ombre sur le mur qui reprend, de façon décalée, en deux dimensions, les contours en relief des pièces assemblées.



« ŒUVRES PLASTIQUES »

Les démarches de composition repérables peuvent être les suivantes :

Juxtapositions, détournement-recyclage (les pièces qui construisent l'œuvre avaient une fonction initiale différente), combinaison cf. Combine painting de R. Rauschenberg (soudures), répétitions (rotation de la courroie de la roue, bruit), hasard (le son produit), transdisciplinaire, contre point (bruit de la tige métallique), angles et lignes rectilignes (pièces métalliques usinées)

Un registre, humoristique (juxtaposition des différentes pièces), dérisoire (combinaison volute et flèche) et parfois maladroit (tige métallique).

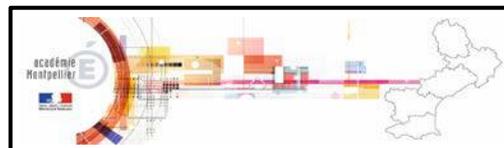
Nous avons en notre possession de nombreux atouts pour réaliser une chorégraphie des démarches de compositions, des registres, des volumes, des circulations.

Une utilisation systématique de tous ces éléments aboutirait forcément à un spectacle trop long pour une proposition chorégraphique de format scolaire. Il faut donc faire des choix qui vont structurer un propos artistique et singulier.

Une oeuvre singulière

L'œuvre support à la création est un prétexte à créer ou une matière à créer. Il n'est pas demander de copier, d'illustrer le sujet. Il s'agit de s'inspirer de l'œuvre proposée pour imaginer une chorégraphie originale qui sera la proposition d'un élève. Une composition chorégraphique singulière qui utilise, à propos, la culture que l'élève a de la Danse. Il est donc nécessaire d'être capable de justifier les choix qui organisent le propos artistique.

Il faudra choisir le ou les registres expressifs qu'il conviendra d'utiliser pour donner une touche supplémentaire, créer une dimension interprétative spécifique à la chorégraphie proposée.



Construire une chorégraphie.

1 Utiliser les démarches de composition repérées

La démarche de « détournement-recyclage », permet d'utiliser des séquences de répertoire ainsi que des propositions personnelles

La démarche « juxtaposition », permet le passage d'un élément de répertoire à un autre sans raison apparente.

La démarche « combinaisons », crée la nécessité de faire des liens entre les éléments de répertoire qui seront alors une touche personnelle comme les soudures qui relient les pièces les unes aux autres.

La démarche « transdisciplinaire », autorise l'expression par le texte, la pantomime, le jonglage, la manipulation, le chant, etc...

La démarche « répétition », ouvre de multiples formes qui peuvent aller jusqu'à la saturation.

La démarche « hasard », autorise une succession tirée au sort des différentes séquences chorégraphiques, disciplinaires, scénographiques...

La démarche, « contre point » peut se retrouver dans le rythme, dans la proposition gestuelle, dans une gestion énergétique, un apport disciplinaire différent et bref.

La démarche de « transposition » par la réplique dans une autre dimension spatio-temporelle et énergétique

2 Elaborer un Mouvement

Du point de vue spatial le mouvement peut s'organiser en utilisant les différentes lignes de forces inscrites dans un cadre qui peut être matérialisé, évoqué, etc..., avec une possibilité de « hors cadre », « hors champ », « traversées de l'espace scénique » (le tuyau noir).

L'espace propre du danseur jouera sur l'amplitude, le geste large, mais aussi sur un espace rétréci, près du corps.



Proposition JM. Boissonnet

« ŒUVRES PLASTIQUES »

Du point de vue temporel, rythmique, le mouvement installé par le moteur électrique peut autoriser une platitude rythmique, les lignes brisées au contraire des variations brutales, les bruits des pièces métalliques: des ruptures, les courbes: des accélérations décélérations.

Du point de vue du Flux le mouvement peut investi d'énergies douces (rotation), variées et en rupture (lignes brisées), toc (bruit des tiges de fer).

3 Propositions scénographiques

Le cadre métallique de l'oeuvre peu être à l'origine d'une installation des limites à danser avec des galets, des bandes collantes, cordes, mais aussi avec une matérialisation d'un espace créé par le mouvement.

Les éléments comme le tube en plastique noir, la corde qui participe à l'accroche, le fil électrique qui alimente le moteur peuvent créer un hors cadre un hors champ au cadre défini et/ou installé.

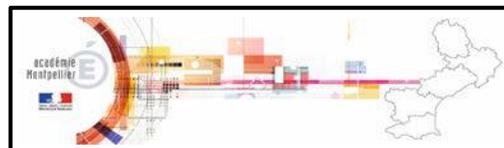
Les éléments sonores peuvent être de toute facture, des éléments répétitifs, des bruits, divers, la « musique concrète » (P. Schaeffer, Daf Punk, S. Reich, Ravel (Boléro), etc...). Musique aléatoire (I. Xenakis, J.Cage, etc.). Bruit métallique de la tige en fer peut être traité par des bruits corporel. Les musiques broque ou classique (Bach avec le caractère rigoureux presque mathématique) dans une proposition épurée.

Matériaux rapportés divers et hétéroclites à placer au sol qui peuvent créer des centres, ou un parcours.

Le costume peut être de la vie ordinaire, sans souci de coordination de couleur ou de coupe, aussi une tenue qui joue avec les couleurs proposés par « Incitation à la création » et leurs complémentaires dans une recherche de simplicité vestimentaire.

4 Pistes possibles pour un Solo spécifique

Les centres peuvent être les lieux de propositions aux styles différents ou de proposition de mouvement aux formes identiques et aux composantes (espace temps flux) différentes.



Proposition JM. Boissonnet

« ŒUVRES PLASTIQUES »

Les pièces soudées juxtaposées peuvent amener des suites gestuelles et stylistiques sans liaison apparentes.

Les formes rondes peuvent suggérer Un manège, des arrondis gestuels, des volutes avec les bras, une course en rond...

Le moteur électrique peut initier des gestes répétitifs, des tours, ...

L'ombre peut être utilisée pour une reproduction décalée, transposée d'une forme, d'un mouvement, d'une séquence

L'assemblage des différentes pièces peut évoquer les liens qui feront passer d'un geste d'une forme, d'un mouvement, d'une séquence à un autre (tuilage).

5 Pistes possibles pour une chorégraphie de groupe spécifique.

Les centres différents repérés dans l'oeuvre peuvent faire l'objet de plusieurs élaborations chorégraphiques complémentaires ou pas.

Les pièces usinées soudées de l'oeuvre peuvent faire l'objet de portés ou de danse contact.

Les cercles et rotations peuvent initier des rondes, des danses circulaires, des manèges, des courses saturantes, des déplacements autour d'un axe virtuel ou réel, etc...

L'assemblage dans l'oeuvre des pièces recyclées peut évoquer des combinatoires de mouvements.

Le mouvement de la courroie mobilisé par le moteur électrique peut être à l'origine d'un unisson, il ne peut se justifier pour l'ensemble de la chorégraphie.

La juxtaposition des éléments qui constituent l'oeuvre autorise une juxtaposition de styles, de modes de mouvements Des énergies, des rythmiques, des espaces investis, différents, proposés simultanément.

L'ombre de l'oeuvre projetée sur le mur permet une reprise d'un ou de mouvements dans une dimension, une énergie, un tempo différent. Un décalage spatial, temporel, énergétique des danseurs. Une proposition en miroir. Un unisson dans espace investi avec des directions spatiales différentes pour chaque danseur