



FESTIVAL DU 5 MAI AU 15 JUIN 2015

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

WAGNER & LIGETI

ALBERT QUESADA

Le dossier pédagogique est un outil que nous mettons à votre disposition pour vous donner des pistes de réflexion sur le spectacle et la compagnie. Nous vous laissons le soin de vous emparer de ces éléments pour sensibiliser les jeunes avant le spectacle ou encore continuer de le faire vivre après la représentation. Par ailleurs vous pouvez découvrir les différentes interventions possibles du service des relations avec les publics à la fin de ce dossier.



© Gernot Singer

WAGNER & LIGETI **ACCUEIL**

5 danseurs – 1h

ALBERT QUESADA

(Espagne-Belgique)

SAMEDI 30 MAI – 21H

DIMANCHE 31 MAI – 18H30

La Commune – Centre dramatique national

Grande salle

2, rue Édouard Poisson – Aubervilliers

Service des relations avec les publics : publics@rencontreschoregraphiques.com

Responsables du service des relations avec les publics :

Cécile Lemerrier : 01 55 82 07 96 / Anne-Laure Perez : 01 55 82 08 04

Chargées des relations avec les publics : Hélène Lemonnier : 01 55 82 07 94 / Léa Poirier : 01 55 82 07 91

Billetterie : 01 55 82 08 01

Sommaire

| | |
|--|-----------|
| LE SPECTACLE..... | 3 |
| 1.À propos..... | 3 |
| 2.Note d'intention..... | 4 |
| 3.Distribution..... | 7 |
| 4.Biographie du chorégraphe : Albert Quesada..... | 8 |
| AUTOUR DU PROJET | 9 |
| 1.Richard Wagner VS. György Ligeti..... | 9 |
| 3.Dodécaphoquoi ?..... | 11 |
| 4.La longue histoire de Lontano..... | 13 |
| 5.Danser pour mieux écouter..... | 15 |
| 6.Pour aller plus loin..... | 17 |
| REVUE DE PRESSE..... | 18 |
| LES RENCONTRES CHORÉGRAPHIQUES : UN FESTIVAL À VOTRE SERVICE..... | 19 |
| 1.Présentation..... | 19 |
| 2.Le Service des relations avec les publics vous propose..... | 20 |
| 3.Pistes pédagogiques..... | 22 |
| 4.Recette de spectateur..... | 23 |

LE SPECTACLE

1. À propos

Wagner & Ligeti

Wagner & Ligeti est une pièce sur la musique et sa signification. Elle explore la manière dont les structures, les répétitions, les interactions de la musique orchestrale en viennent à incarner et communiquer des idées, comment le « bruit organisé » de la musique évoque des images et transforme ces images en pensées. Et inversement, comment nos pensées structurent notre perception de la musique, comment notre propre connaissance d'une pièce enrichit notre expérience de celle-ci.

Les danseurs guident le public à travers l'exploration de deux pièces : l'ouverture de *Tannhäuser* de Wagner, une des pièces les plus claires de la musique instrumentale « narrative » et *Lontano* de György Ligeti, qui vise à annuler la notion même de hiérarchie musicale avec un arrangement musical dodécaphonique.

En confrontant ces deux morceaux qu'a priori tout semble opposer, Albert Quesada nous fait découvrir à quel point ils se ressemblent. Il expose ainsi le processus chimérique par lequel les phénomènes neutres de « son » et de « mouvement », imprégnés de sens, deviennent « musique » et « danse ».

« Une vision, un son, un parfum réveillent les souvenirs à demi effacés des personnes, lieux et expériences ; ils inspirent des rêves où désir et souvenir fusionnent ; ils ravivent les connotations conscientes d'éléments référentiels. Les imaginations conscientes ou inconscientes sont des stimuli auxquels la réponse affective est véritablement construite. La musique a la capacité de faire surgir des images et des cortèges de pensées qui, par la relation qu'elles entretiennent avec la vie intérieure de l'individu, finissent par culminer en convoquant l'affect. »

Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, p.256

2. Note d'intention

« C'est une pièce avec cinq danseurs, qui ont l'habitude de danser ensemble depuis quelques années. Pour certains d'entre eux, c'est la troisième fois que nous travaillons ensemble sur une création.

Dans *Wagner & Ligeti*, nous fusionnons un morceau de Wagner et un morceau de Ligeti, et nous partageons cela avec le public. Cette démarche est au cœur de mon travail : apporter l'expérience que j'ai d'une œuvre, d'un morceau musical, ou de n'importe quelle production qui me touche – apporter cette expérience et la partager avec un public par la création d'une chorégraphie, la création de partitions, en travaillant beaucoup à partir de l'improvisation.



© Gosia Machon

Le terme « partition » est un mot très important pour moi dans ma pratique artistique ; c'est quelque chose que j'utilise beaucoup, parce que j'ai la conviction que nous – les spectateurs – allons toujours au théâtre pour voir des gens, des humains, et pour voir des humains faire des choses. Et la partition permet à un tiers de comprendre comment on interprète des idées, des notes ou des mots préexistants.

C'est ce que je fais : j'apporte des partitions – musicales ou verbales –, et je donne des consignes aux danseurs et à moi-même pour jouer ces partitions. C'est de cette manière qu'on procède pendant les répétitions et lors des représentations. Une grande partie de notre spectacle n'est pas fixée, mais est improvisée à partir de la partition. A l'image de ce que font de nombreux musiciens : ils interprètent leur version de la partition écrite par Beethoven, Wagner, ou n'importe quel autre compositeur...

Notre cerveau fonctionne d'une manière qui fait que nous sommes constamment en recherche d'une organisation, d'une symétrie, de structures que nous reconnaissons. C'est ce qui se produit avec la musique. Il y a un livre intéressant qui parle des attentes qu'un individu peut avoir dans son rapport à la musique, et qui analyse comment, lorsque nous écoutons de la musique, nous sommes sans cesse en train d'essayer d'anticiper ce qui va se passer. C'est de cette manière que du sens est produit à partir de quelque

chose d'aussi abstrait que la musique. Et la signification dépend de ce que vous avez imaginé qui se passerait : si ça se passe, alors il y a satisfaction, et si c'est autre chose qui se passe, alors il y a surprise. Et je compare cette abstraction de la musique avec l'abstraction de la danse. Nous produisons constamment de la matière abstraite, qui est dépourvue de sens, mais en jouant avec ses rythmes, avec ses dynamiques, nous sommes capables de créer du sens pour un public.



© Bert Van Djick

La première partie de la pièce, que nous appelons l'ouverture, est composée de plusieurs moments. L'un d'entre eux est « le dessin sur le sol ». Nous dessinons des lignes, semblables à celles qu'on peut retrouver dans certains des tableaux de Paul Klee, qui ont en fait inspiré Ligeti lorsqu'il composait sa musique. La manière dont Ligeti compose sa musique rejoint parfois le fonctionnement des lignes de Paul Klee : certaines lignes s'arrêtent alors que d'autres continuent... Nous avons eu l'idée de dessiner quelque chose sur le sol qui donnerait un indice pour comprendre la structuration de la musique, et en même temps, ce dessin permet de créer ce magnifique paysage qui contient du mouvement en lui-même : rien qu'en changeant les lumières, ça fait émerger différents reliefs.

Et nous avons aussi l'iPad que nous utilisons pour mettre la musique, et ça aussi c'est important, je pense. Parce que nous utilisons deux morceaux de musique très puissants, le *Lontano* de Ligeti et l'ouverture du *Tannhäuser* de Wagner, et c'est significatif que nous ce soit nous qui décidions de mettre la musique, que la musique ne tombe pas du ciel en maîtrisant le monde. En déclenchant l'iPad, nous faisons jouer la musique et nous jouons avec la musique. C'est important pour nous de *jouer*, de nous questionner constamment, et de nous provoquer les uns les autres avec le matériau qui est la clé de l'œuvre.



© Giannina Urmeneta Ottiker

Dans cette pièce en particulier, je n'ai pas donné beaucoup d'indications de mouvements aux danseurs, je leur ai juste donné des fiches pour savoir comment se confronter au timing, mais pas à la forme. La forme n'était pas si importante que ça. C'est de moins en moins important pour moi, la forme. Ce qui prend de plus en plus d'importance en fait, c'est l'humain et le rythme. Tout comme les musiciens sont connectés les uns aux autres à travers la partition, nous sommes nous aussi en connexion les uns avec les autres à travers notre propre partition, notre propre jeu.

Maintenant, il va s'agir de laisser cette pièce mûrir par les représentations que nous allons en donner. En 2005, j'ai commencé un solo (*Solo on Bach and Glenn*) qui continue d'être joué, et le fait de jouer ce solo sur scène l'a fait beaucoup grandir et évoluer. C'est comme pour cette pièce (*Wagner & Ligeti*), elle a besoin d'un public, elle a besoin que nous, danseurs, oublions les répétitions et jouions les partitions en temps réel. C'est ce que nous allons faire l'année prochaine : la pièce va tourner et nous la jouerons autant que nous le pourrons. »

Albert Quesada

Propos recueillis en anglais par le meta_media lab lors du festival ImPulsTanz à Vienne, août 2014

Pour voir l'interview en entier, rendez-vous sur : <https://www.youtube.com/watch?v=e4kkTEWGOyM>

Pour en voir un peu plus, rendez-vous sur <http://vimeo.com/91960946>

3. Distribution

| | |
|-------------------------|---|
| Conception | Albert Quesada |
| Création | Albert Quesada Marcus Baldemar Eleanor Campbell Federica Porello Mireia de Querol Zoltán Vakulya |
| Interprétation | Marcus Baldemar Federica Porello Mireia de Querol Albert Quesada Zoltán Vakulya |
| Création son | Christian François |
| Création lumière | Bert Van Dijck |
| Costumes | Sofie Durnez |
| Musique | <i>Tannhäuser</i> , Richard Wagner <i>Lontano</i> , György Ligeti |
| Illustrations | Gosia Machon |
| Textes | extraits de répétition avec György Ligeti |
| Conseil musical | Jan Vandenhouwe BL!NDMAN |
| Coach voix | Gunther Vandeven |

Production

Albert Quesada – Klein Verzet vzw

Coproduction

Work Space Brussels (Bruxelles) – Life Long Burning, Charleroi Danses,
Kunstencentrum BUDA (Courtrai), PACT Zollverein (Essen) – DÉPARTS

Avec le soutien de

Autorités Flamandes, Commission communautaire flamande,
programme Culture de la Commission européenne

E n collaboration avec

wp Zimmer (Anvers), TAKT – Provinciaal Domein Dommelhof, STUK (Louvain),
El Graner (Barcelone), Kunstencentrum Monty (Anvers)



LLL institut
ramon llull
Langue et culture catalanes

4. Biographie du chorégraphe : Albert Quesada



© Denis Van Laecken

Né en 1982 en Espagne, Albert Quesada a d'abord étudié la philosophie et l'ingénierie multimédia à Barcelone, avant de se former à la danse à la AHK (Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten) d'Amsterdam (2003-2004) et à l'école P.A.R.T.S. (Performing Arts Research and Training Studios) de Bruxelles (2004-2008). Au cours de ses études, il a organisé des sessions d'improvisation hebdomadaire à la P.A.R.T.S., et a enseigné et animé des ateliers dans différents lieux à Bruxelles.

Depuis juin 2009, Albert Quesada danse avec la compagnie ZOO – Thomas Hauert (*Accords, You've Changed, In Vivo Danse*). Il s'est également produit avec Benjamin Vandewalle.

Albert Quesada produit aussi bien des performances sur le plateau que des vidéos de danses qui, comme ses autres travaux, sont diffusées dans le monde entier. En 2005, Albert Quesada a amorcé la pièce *Solo on Bach & Glenn* (2005-2008), un spectacle qui a évolué et tourné depuis, avant de donner naissance au duo *Solos Bach & Gould* (2010). En ce moment, il tourne aux côtés de Vera Tussing avec *Trilogy*, trois petites pièces sur des structures musicales, et présente également ses dernières créations en date, les spectacles de groupe *Ensemble*, *Slow Sports* et *Wagner & Ligeti*, une exploration de notre compréhension de la musique orchestrale.

AUTOUR DU PROJET

1. Richard Wagner VS. György Ligeti

| | |
|----------------------|--|
| Compositeur | Richard WAGNER (1813-1883) |
| Morceau | Ouverture du <i>Tannhäuser</i> |
| Titre complet | <i>Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg</i> |
| Titre en français | Tannhäuser et le tournoi des chanteurs à la Wartburg |
| Genre | Grand opéra romantique en 3 actes |
| Langue | Allemand |
| Dates de composition | 1e version 1843-1845 - 2e version 1859-1861 |
| Dates de création | 1e version : Dresde, Hofoper, le 19 octobre 1845 2e version : Paris, Opéra, le 13 mars 1861 |
| Durée | Durée approximative 3h20 |

Pour composer son *Tannhäuser*, pièce maîtresse de l'opéra romantique, Wagner s'inspire de plusieurs sources : le récit de la célèbre légende allemande par le poète Ludwig Tieck, le *Tannhäuser* de Heine, les écrits d'E.T.A. Hoffmann et ceux de Wolfram von Eschenbach, un poète du 13^{ème} siècle. Il met environ quatre ans à écrire le texte et la musique. L'ouverture se développe comme une sorte de mini-symphonie reprenant les thèmes principaux des trois actes. Relativement indépendante vis-à-vis du reste de l'opéra, elle est souvent vue comme un résumé de la pièce plus qu'une ouverture, et peut être considérée comme une œuvre symphonique à part entière.



Le *Tannhäuser* est le second opéra de maturité de Wagner. C'est une pièce majeure de la musique narrative. Elle raconte l'histoire du poète et chanteur Tannhäuser qui, après avoir vécu une passion au Venusberg avec la déesse de l'amour, entame un lent retour parmi les hommes et part se laver de ses péchés au contact de Dieu et de la belle Elisabeth, amoureuse de lui, et par la mort de laquelle passera le salut du poète.

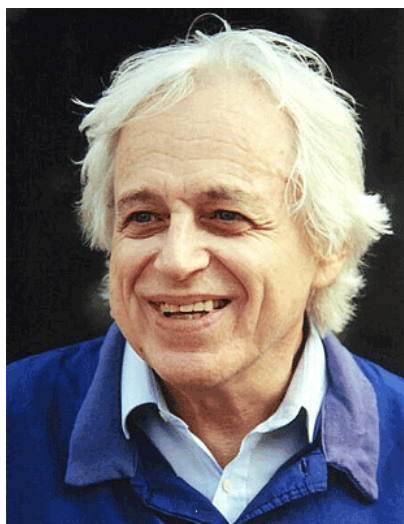
Même s'il contient des airs solos, le *Tannhäuser* marque une étape majeure dans la mise en place de la dramaturgie musicale wagnérienne, où la structure construite sur les ensembles et les arias tend peu à peu à se dissoudre. Le dérèglement de cette structure laisse place à la technique du leitmotiv (phrase ou formule qui revient à plusieurs reprises dans une œuvre musicale ou littéraire) dans les futures compositions de Wagner. La notion de leitmotiv a d'ailleurs été décrite pour la première fois en 1860 à propos des œuvres de Wagner. Bien que le niveau de développement du langage musical ne permette pas de parler d'un usage systématique du leitmotiv dans le *Tannhäuser*, c'est un procédé qui apparaît déjà de manière rudimentaire dans cette œuvre. Les éléments de composition qui caractérisent le *Tannhäuser* demeurent encore épars et sans relation l'un avec l'autre, mais ils anticipent ceux qui ont formé une cohésion dix ans plus tard lorsque Wagner a complètement développé la technique du leitmotiv dans

L'Anneau du Nibelung (1849-1876), cohésion qui est aux fondements du système wagnérien.

Créé en 1845 à Dresde, le *Tannhäuser* fut profondément remanié par Wagner tout au long de sa vie, notamment à l'occasion de sa présentation parisienne à l'Opéra en 1861. On distingue deux versions usuelles : la version dite de Dresde, imprimée en 1860, et la version dite de Paris qui comprend les modifications effectuées pour les représentations parisiennes mais dans un texte chanté en allemand.

| | |
|---------------------|---|
| Compositeur | György LIGETI (1923-2006) |
| Titre | <i>Lontano</i> |
| Date de composition | 1967 |
| Durée | 11 minutes |
| Genre | Musique instrumentale d'ensemble Grand orchestre type « bois par 3 » (ou plus) |
| Éditeur | Schott's Söhne, Mainz, n° ED 6303 |

2.



György Ligeti est un compositeur né en Roumanie dans la première moitié du 20^{ème} siècle. De nationalité roumaine, hongroise et autrichienne, il étudie la musique après la Seconde Guerre mondiale à Budapest, avant de s'installer à Vienne.

Son œuvre est extrêmement diverse : elle va de la pièce pour piano seul à l'opéra, en passant par la musique de chambre, l'orchestre, la musique électronique, sans oublier l'orgue et le clavecin qui apparaissent assez peu dans la musique contemporaine.

Quarante ans après avoir été composée, *Lontano*, œuvre dodécaphonique, est devenue une pièce majeure du répertoire contemporain. Mais *Lontano* ne s'est pas seulement imposée comme morceau de répertoire, c'est aussi une formidable pièce musicale pour les cinéastes qui souhaitent tirer parti de l'atmosphère de tension, de suspense et de « cristallisation harmonique » (pour reprendre les termes de Ligeti lui-même) qui s'en dégagent. Stanley Kubrick comme

Martin Scorsese se sont tous les deux emparés de cette composition majeure de Ligeti, le premier dans son film d'épouvante *The Shining* (1980), et le second dans *Shutter Island* (2010), où Leonardo Di Caprio évolue, traqué, à travers le bloc C d'un hôpital psychiatrique, sous les accords pesants de *Lontano*.

Apparemment éloignée des compositions très structurées de Wagner par ses sonorités très contemporaines, *Lontano* révèle grâce au travail d'Albert Quesada des connexions insoupçonnées avec l'œuvre du grand compositeur du 19^{ème} siècle.

Avant de venir voir le spectacle de Quesada, *Wagner & Ligeti*, vous pouvez écouter successivement l'ouverture du *Tannhäuser* de Wagner et *Lontano* de Ligeti, en vous rendant sur les liens ci-dessous :

1. Wagner, *Tannhäuser*, ouverture : <https://www.youtube.com/watch?v=SRmCEGHt-Qk>

2. Ligeti, *Lontano* : <https://www.youtube.com/watch?v=l2OQbA3r78M>

Vous pouvez aussi visionner ici (<https://www.youtube.com/watch?v=FLjixsUEj5E>) un court extrait de *The Shining* où les accents retentissants de *Lontano* sont constitutifs de l'atmosphère angoissante de la scène. Attention : ce film est interdit au moins de 12 ans.

3. Dodécaphoquoi ?

Lontano est une œuvre musicale avec un arrangement dodécaphonique, nous explique Albert Quesada. Mais qu'est-ce que cela signifie ?

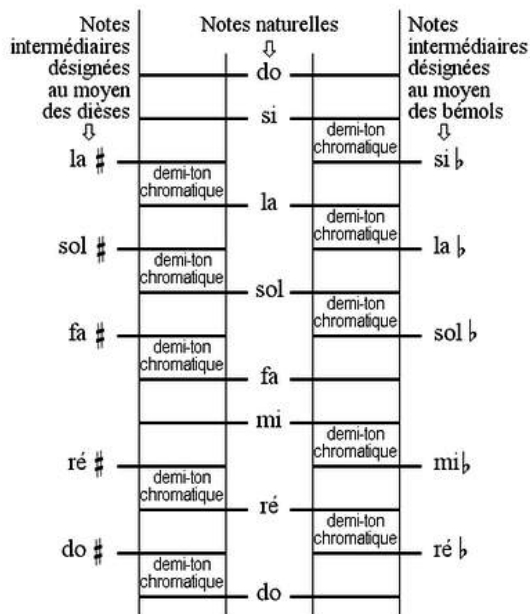
György Ligeti, cité dans *Introduction à la musique de 12 sons* par le compositeur et théoricien français René Leibowitz, confie à propos de *Lontano* : « nous ne pouvons saisir l'œuvre qu'à travers notre tradition, qu'à l'intérieur d'une certaine formation musicale ».

Pour mieux vous préparer à l'écoute de *Lontano*, nous vous proposons un petit retour sur les évolutions de la structuration musicale au 20ème siècle.

La révolution en musique classique commence au 19ème siècle, avec les modulations audacieuses de Wagner (et oui, encore lui !) et les nouveautés polytonales de Debussy. La fin du 19ème siècle se caractérise dès lors par une recherche constante d'une nouvelle liberté pour le compositeur, signe d'une nouvelle expression. Cette quête aboutit à l'abolition des règles du système tonal, qui se matérialise par le refus de la notion de dissonance. Cette notion étant liée à des contraintes qui supposent l'interdépendance des mélodies, son rejet implique une indépendance des lignes mélodiques par la méthode du contrepoint. « Le contrepoint est la conduite simultanée de deux lignes mélodiques indépendantes », explique Leibowitz. Il précise : « Seule l'atonalité permet cette indépendance ».

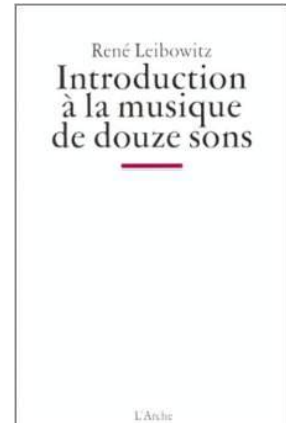
Il s'agit donc de s'évader d'un arrangement musical régi par la tonalité, c'est-à-dire que dans ce nouveau type de musique, aucune note n'apparaît comme tonique possible par rapport aux autres. Autrement dit, aucune note ne doit s'imposer comme plus importante que les autres. C'est la recherche de l'égalité importance et de l'indépendance totale.

Cependant, dans le but d'éviter l'anarchie et de donner une structure à l'expression du compositeur, les créateurs de l'époque cherchent à définir un cadre formel pour l'atonalité, un principe directeur qui garantisse une unicité d'expression et de sens à l'œuvre. Dans ce monde musicologique en mouvement, le compositeur Arnold Schönberg met au point la théorie qui guidera la composition musicale du 20ème siècle : la technique sérielle.



Le principe de cette technique est celui de l'égalité importance accordée à chacune des notes. Si bien que les 12 demi-tons chromatiques (par exemple : do, do#, ré, ré#, mi, fa, fa#, sol, sol#, la, la#, si) ne sont plus considérés comme une gamme, un mode ou une tonalité, mais comme une brique, un petit élément de base de la construction dont l'artiste fera usage pour composer. Ces 12 demi-tons sont assemblés suivant un ordre qui devient la structure génératrice de l'œuvre : la série.

La composition sérielle introduit un nouveau principe directeur pour la conduite de la mélodie. Ce principe peut résider dans le système de « base 12 » dans le cas de la musique dodécaphonique, qui consiste à aligner les 12 demi-tons chromatiques de l'octave dans un ordre spécifique pour créer une série d'intervalles. Chacun des demi-tons ne doit figurer qu'une seule fois dans la série. C'est d'ailleurs ce système de « base 12 » qui a donné son nom à la musique dodécaphonique, qui vient des termes grecs « dôdéka » (douze) et « phônê » (son).



L'ordre des 12 demi-tons est libre. Mais c'est de la diversité des intervalles successifs de la série et de leur complémentarité que dépend, en grande partie, l'intérêt de la composition.

L'atonalité, par définition, rend non pertinente la notion d'harmonie. Toutes les œuvres atonales sont marquées la conduite mélodique des voix et leurs superpositions, qui constituent l'élément polyphonique primordial. Les voix sont construites en contrepoint, et répondent aux règles de complémentarité et de diversité. La composition est donc essentiellement travaillée à partir du rapport d'expression entre les différentes voix.

Cette manière d'écrire la musique induit une nouvelle façon de concevoir la musique : les lois qui régissent chacune des compositions ne sont pas pré-établies, mais s'élaborent par la création elle-même. Basée sur une règle simple mais à l'opposé du fonctionnement de la musique classique, le dodécaphonisme et la musique sérielle exigent du compositeur qu'il dépasse l'idée primaire d'imitation de la série dans les différentes voix. Ainsi, il accède à la réelle multiplicité combinatoire, qui ouvre un champ d'expression sans précédent.

4. La longue histoire de *Lontano*

Lontano est fondé presque en permanence sur le canon. Ligeti avait étudié cette technique dans des œuvres de la Renaissance et du Baroque, en particulier celles d'Ockeghem (15^{ème} siècle) et de Bach. Il souligne également l'influence de la musique électronique dans sa propension à copier une même succession de sons enregistrés sur bande d'après différentes vitesses ou différentes distances. Le canon constitue, d'après les mots de Ligeti, « une sorte de rencontre de la tradition et des possibilités du studio ». *Lontano* commence avec un unisson, terme qui désigne le fait qu'une même note de musique (ou une même mélodie) est jouée simultanément par plusieurs instruments de musique ou chanteurs. Cette note est progressivement brouillée par l'entrée de nouveaux instruments, lesquels jouent le même enchaînement de hauteurs, mais décalés dans le temps et avec un rythme différent. Le canon ne s'entend pas en tant que tel. « J'ai utilisé le canon afin d'établir une unité entre le successif et le simultané », explique Ligeti. « Je pense toujours en voix, en couches, et je construis mes espaces sonores comme des textures, comme les fils d'une toile d'araignée, la toile étant la totalité et le fil l'élément de base. Le canon offre la possibilité de composer une toile de fils mélodiques selon des règles assez bien définies. »

Par ailleurs, le nombre de lignes superposées varie au cours de l'œuvre. Des passages à quatre voix évoluent vers une texture plus dense, ce que le compositeur compare à « un tapis en cours de fabrication » : « J'ai le tapis tissé jusqu'à un certain endroit, puis des fils encore libres. Il m'est possible d'augmenter le nombre des voix réelles ou irréelles. Une voix peut devenir ainsi une voix en elle-même à un moment donné, puis se transformer à un autre moment en une voix parallèle (en octave) à une autre. Je peux donc toujours échanger une voix réelle (qui compte dans la polyphonie) contre une voix qui n'est qu'un redoublement. J'ai aussi la possibilité d'avoir un canon et, en même temps, le même canon en augmentation ou en diminution, ce qui ne donne pas l'effet du canon, mais celui d'une masse sonore, d'une harmonie très complexe qui se transforme. »



© Hauptwege und nebenwege, Paul Klee



© Fire in the evening, Paul Klee

Cette métaphore du tapis tissé renvoie à certains tableaux de Paul Klee, dont Quesada nous rappelle qu'ils ont inspiré Ligeti lorsqu'il a composé *Lontano*, avec leur tapisserie de rectangles de différentes longueurs et couleurs, imbriqués les uns dans les autres jusqu'à former un tableau. C'est également ce type de procédé qu'Albert Quesada et ses danseurs déploient sur scène pendant la première partie de *Wagner & Ligeti* : à force de tracer de longs traits au sol pendant la performance, un réseau de lignes blanches entrelacées se dessine, évoquant la partition complexe, houleuse mais puissante, de *Lontano*.



© Gernot Singer



© Denis Van Laeken

L'évocation de la composition « en couches » par Ligeti lui-même met aussi en évidence l'une des caractéristiques majeures de *Lontano* : par moments, plusieurs instruments jouent la même note, soit à l'unisson comme au début de la pièce, soit dans différents registres (grave, médium, aigu). Le renforcement d'une hauteur vise à obtenir « un son d'orchestre proche d'un son d'orgue ». Il produit de surcroît la sensation d'une plus grande clarté. Cette transparence est ensuite voilée par l'introduction de sons « parasites » de plus en plus nombreux, qui opacifient la texture. On observe alors la trajectoire inverse : quelques sons émergent progressivement, comme un faisceau traversant la masse nébuleuse. Ligeti rapproche cet effet du tableau d'Albrecht Altdorfer *La Bataille d'Alexandre* (1529), « dans lequel les nuages – ces nuages bleus – se déchirent ; derrière, il y a le rayon lumineux doré du soleil couchant, qui transparait au travers ». La musique produit ainsi une illusion d'espace, car des éléments semblent émerger du lointain, ou s'y fondre.



© La bataille d'Alexandre, Albrecht Altdorfer

5. Danser pour mieux écouter

On l'aura compris, les deux œuvres musicales dont Albert Quesada s'empare dans sa dernière création sont deux pièces majeures, qui peuvent difficilement être appréhendées hors de leur contexte. Ce sont aussi deux morceaux de musique très différents, l'un très narratif, avec des personnages, monumental, et l'autre plus difficile à aborder, une masse de sons saturée de tension, un « nuage de sons » d'après Quesada.

D'ailleurs, Quesada raconte que ces deux œuvres induisent des réactions physiques très différentes : le *Tannhäuser* de Wagner est une œuvre entraînante, qui invite à danser. En particulier son ouverture, dont les couleurs se manifestent très vite à l'esprit, et qui incitent à se mettre en mouvement. Il explique qu'au contraire, la première fois qu'il a passé *Lontano* en studio, il pouvait à peine se mettre en mouvement. C'était indéniablement de la grande musique, mais elle ne l'inspirait pas pour danser : elle le paralysait plus qu'elle ne lui donnait envie de bouger. L'intérêt de son travail pour *Wagner & Ligeti* a été justement d'essayer de trouver un moyen de se mouvoir avec les deux œuvres musicales, de transformer la tension présente dans le morceau de Ligeti en mouvement – un mouvement très lent, mais quand même du mouvement –, et de réussir à ne pas être complètement emporté par la monumentalité wagnérienne.

TANNHÄUSER
GYÖRGY LIGETI **LONTANO**
OUVERTÛRE

Richard Wagner



Quesada combine alors les deux partitions, et joue de leurs différentes potentialités pour créer pour le spectateur une condition d'écoute particulière. Parce que cela passe pour lui par un aller-retour entre la danse et la musique, il réinvestit la technique de composition de Ligeti, c'est-à-dire l'écriture de la musique en couches, en lignes superposées. Quesada vient d'abord du théâtre, et il croise dans cette pièce son expérience de Ligeti avec celle du théâtre : les danseurs ont en main une partition, et récitent un texte. Ils déclament tous le même texte, selon des rythmes et des volumes sonores différents. Si bien qu'un canon difficilement identifiable émerge, et c'est une masse informe de son que le spectateur entend. Imitant la démarche de Ligeti, ce procédé, à force de répétitions, de bégaiements et de variations, fait peu à peu éclore la mélodie et la musique. La danse naît elle aussi de ce cheminement : les corps parlants sont alignés en bord de scène, face à la salle, et, subtilement,



© Gernot Singer

un corps silencieux se détache et se met en danse, très lentement. Les sonorités gutturales des autres danseurs, toujours face au public, muent en de longues plaintes mélodieuses. Plus tard, lorsque les danseurs ont rejoint leur compagnon dans le silence et dans la danse, une démarche inverse est entreprise. La danse en marche est mise en voix par les corps dansants : un chœur de voix fait écho au chœur des gestes, et c'est à partir de cette sourde symphonie que les notes de *Lontano* refont surface, d'abord tout bas, puis de plus en plus puissantes, jusqu'à prendre le dessus sur l'ensemble de voix.

De cette manière, Quesada dessine avec la danse le mouvement musical, et donne à voir les flux et reflux entre les œuvres de Wagner et Ligeti. « Plus que la signification particulière d'une certaine partie d'une pièce musicale, ce qui m'intéresse c'est la fabrication de la signification à travers la musique », confie-t-il. « J'aime l'idée de créer dans un espace un moment privilégié pour que les spectateurs puissent s'asseoir et simplement apprécier d'écouter un morceau de musique. Et par la mécanique du théâtre et de la danse, de la lumière, des accessoires et des costumes, les inviter à cette écoute particulière. »

6. Pour aller plus loin

Les pistes de lecture d'un spectacle sont très larges, aussi cette partie est faite pour vous proposer d'autres points de vues et entrées possibles sur le spectacle, qui n'ont pas encore été explorés précédemment.

La relation entre danse et musique

Théma « Danse et musique se racontent »

Comment danse et musique s'articulent-ils, comment s'ordonnent-ils selon les époques, les styles, les artistes ? Comment s'entendent-ils pour faire sens et spectacle ? Les huit séquences de ce Théma sont une invitation à voir la musique et écouter la danse, à découvrir la musicalité d'une interprétation ou d'une écriture chorégraphiques. Découvrez un dossier thématique avec extraits vidéos sur ce sujet :

http://www.numeridanse.tv/fr/thematiques/231_danse-et-musique-se-racontent

« **Pas de deux entre musique et danse** », article de Guylaine Massoutre, Katya Montaignac et Ariane, *Jeu : revue de théâtre*, n° 124, (3) 2007, p. 44-55.

<http://www.erudit.org/culture/jeu1060667/jeu1113483/24067ac.pdf>

Parcours de spectateur... pour aller plus loin

Cette saison, le festival des Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis propose une forte thématique autour de la danse et de la musique : musiques live, recherche sur la structure, créations sonores, compositeurs classiques, et ensemble d'improvisation, etc.

Yuj, de Clara Cornil / David Subal et de l'Ensemble]h[*iatu*s : danseurs et musiciens créent ensemble ce spectacle, entre écriture et improvisation

Le Printemps, de Mark Tompkins : jeu live et original de la chanteuse et joueuse d'oud Kamilya Jubran

Auto Ficto Reflexo, d'Adam Linder : des matériaux linguistiques divers (interviews, textes d'artistes, critiques, etc.) sont transformés en une composition linguistique musicale jouée live puis utilisée comme bande son

Une femme au soleil, de Perrine Valli : la chorégraphe s'appuie sur une création musicale de Polar (Éric Linder) pour créer son spectacle

Bach / Passion / Johannes, de Laurent Chétouane et du Solistenensemble Kaleidoskop : sept musiciens et cinq danseurs sont présents sur scène pour une redécouverte de l'œuvre de Bach, réarrangée pour l'occasion par le chorégraphe

Lisbeth Gruwez dances Bob Dylan, par Lisbeth Gruwez : au son des vinyles de Bob Dylan, la chorégraphe et danseuse danse sa relation à l'icône folk

REVUE DE PRESSE

Une caresse pour l'œil et l'oreille

Danse

Wagner & Ligeti

Albert Quesada

Vu le 11/03/14 au Monty, Anvers

Depuis des siècles, mouvement et musique sont désignés d'un trait. Mais aux mains du chorégraphe espagnol, Albert Quesada, ils se fondent littéralement. Dans *Wagner & Ligeti*, cinq danseurs vous amènent en voyage à travers deux compositions pour orchestre : *Tannhäuser* de Wagner (1842-1845) et *Lontano* (1967) de György Ligeti (1923-2006). Si éloignée soit l'emphatique ouverture d'opéra de Wagner de la composition microtonale avant-gardiste de Ligeti, tant sur le plan stylistique qu'historique, Quesada les superpose en un drapé si complexe que leurs points de convergence deviennent apparents.

Il ne confronte pas seulement les deux partitions au niveau auditif, mais visuel aussi, à travers les corps sur scène. Sous nos yeux, les danseurs adoptent la forme de notes de musique et leur danse devient une composition qui dévoile les principes sous-jacents de la musique. Comme un agrégat de particules, les cinq parcourent le trajet de leurs mouvements en tentant de se maintenir les uns les autres en équilibre, pour finalement se lâcher dans l'espace noir. Cela a quelque chose d'un tableau religieux baroque : débordant d'extase et de dynamique.

La voix est également un élément de la recherche de Quesada : des extraits provenant d'une répétition de Ligeti sont chantés à plusieurs voix jusqu'à ce que les mots ne soient plus intelligibles, mais se transforment en sons. Ainsi, le spectacle offre une compréhension de la structure complexe de la musique, mais fait parallèlement prendre conscience des idées et émotions qu'elle suscite. *Wagner & Ligeti* est un « concert dansé » intelligent et innovant qui apprend à écouter différemment à mesure qu'on le regarde.

Charlotte De Somviele

Traduction en français par Isabelle Grynberg

LES RENCONTRES CHORÉGRAPHIQUES : UN FESTIVAL À VOTRE SERVICE

1. Présentation

Festival défricheur dédié aux écritures chorégraphiques contemporaines, les Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis présentent des œuvres portant un regard aigu et poétique, un questionnement constant sur notre monde.

Les origines du festival remontent en 1969. Jaque Chaurand, un ancien danseur, crée un concours chorégraphique pour *la nouvelle danse*, alors appelé Les Ballets pour Demain, qui se déroulait à Bagnolet. C'est la naissance du Concours de Bagnolet. Dominique Bagouet, Jean-Claude Gallotta, Karine Saporta, Maguy Marin, Dominique Boivin, Régine Chopinot, François Verret, puis Catherine Diverrès, Bernardo Montet, Mark Tompkins, Mathilde Monnier, Angelin Preljocaj, Odile Duboc... se font remarquer pendant ces années, entre 1976 et 1985.

En 1988, le concours prend une nouvelle envergure, internationale, sous l'impulsion de Lorrina Niclas qui dirige alors ce qu'on appellera le CIBOC, le Centre International de Bagnolet pour les Œuvres Chorégraphiques. En 1995, le Concours est rebaptisé Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis et se déroule tous les deux ans à la MC93 de Bobigny.

A partir de 2002, Anita Mathieu prend la direction des Rencontres et transforme le concours en festival. Le rythme devient annuel à partir de 2003. Aujourd'hui le festival est devenu un rendez-vous incontournable de la danse contemporaine, qui, en donnant à voir des œuvres originales et en révélant au public des aventures artistiques et humaines, ouvre le champ du regard vers des horizons cosmopolites.

Chaque année, une dizaine de théâtres du département accueillent une vingtaine de compagnies de différents pays, et les invitent à présenter leur regard, leurs questionnements sur le monde. Outre leur vocation à faire émerger la création chorégraphique contemporaine, les Rencontres sont fortement ancrées sur le territoire et sont engagées dans l'accompagnement des publics dans leur découverte des artistes. Le service des relations avec les publics intervient à différents niveaux tout au long de l'année pour œuvrer à la sensibilisation à la danse contemporaine.

2. Le Service des relations avec les publics vous propose

Notre service des relations avec les publics propose différents types d'interventions pour mettre en œuvre, en partenariat avec de nombreuses structures, des rencontres, ateliers et projets de découverte et/ou de pratique de la danse contemporaine, animés par des professionnels de la danse (conférenciers, chorégraphes et danseurs locaux, etc.). Ces sessions sont organisées en concertation avec les structures qui souhaitent en bénéficier, et leurs contenus varient pour s'adapter au mieux au public concerné. Ces moments de transmission et de partage passent par des propositions d'accompagnements variés, qui peuvent prendre la forme de :

Légende des publics concernés par nos services :

- ▲ de la primaire au lycée
- maisons de quartier
- étudiants (universités, grandes écoles, écoles spécialisées, conservatoires ...)

✓ ateliers chorégraphiques // ●▲■

Les ateliers chorégraphiques sont proposés par des artistes en partenariat avec les Rencontres chorégraphiques. Organisés par le festival, ces ateliers peuvent être ponctuels, prendre la forme de stages répartis sur un semestre, ou de workshops intensifs pendant une semaine complète par exemple. Ils sont l'occasion pour les participants de découvrir et d'expérimenter le travail avec un artiste – danseur ou chorégraphe –, son esthétique, son rapport au corps et la danse.



© DR

Cette expérience peut leur permettre d'une part, de développer leur expressivité corporelle et artistique et d'autre part, de faire résonner leurs connaissances théoriques sur les arts performatifs avec une pratique réelle de la danse. Les ateliers chorégraphiques sont conçus en collaboration avec la structure partenaire, afin de s'adapter au mieux au public bénéficiaire. Ils peuvent s'adresser aux non danseurs comme aux danseurs confirmés.

◆ ateliers du regard // ▲■



Animés par les chargées des relations avec les publics, les ateliers du regard sont l'occasion d'aiguiser le sens critique et esthétique des enfants, pour mieux comprendre et apprécier les propositions chorégraphiques. Ludiques, ces ateliers sont rythmés par des échanges autour d'images d'œuvres chorégraphiques. Les ateliers du regard visent à un apprentissage de la lecture d'images, en stimulant la curiosité des enfants et en facilitant leur accès aux créations. Ils sont souvent proposés en accompagnement d'ateliers chorégraphiques avec un artiste intervenant et/ou de sorties spectacles.

Les chargées des relations avec les publics peuvent intervenir sur différentes thématiques :

- ✓ sur l'histoire de la danse contemporaine
- ✓ sur l'esthétique d'un chorégraphe spécifique
- ✓ sur un spectacle choisi
- ✓ sur une thématique suggérée par la structure partenaire

Munies d'un rétro-projecteur, les chargées des relations avec les publics montrent aux jeunes des images qui viennent alimenter leur imaginaire sur la danse contemporaine, et sur lesquelles ils sont invités à réagir.

◆ conférences // ●

Les chargées de relations avec les publics proposent aux étudiants des conférences.

Différentes thématiques peuvent être abordées :

- ✓ sur l'histoire de la danse contemporaine
- ✓ l'esthétique d'un chorégraphe spécifique
- ✓ un spectacle en particulier
- ✓ l'historique du festival des Rencontres chorégraphiques
- ✓ la programmation des Rencontres chorégraphiques
- ✓ les métiers des professionnels de la danse contemporaine
- ✓ une thématique suggérée par les professeurs



© DR

Ces conférences sont des moments privilégiés d'introduction à l'univers de la danse contemporaine. Elles sont l'occasion pour les étudiants d'être en contact avec des professionnelles de la danse contemporaine et de bénéficier de leur expérience du terrain.

◆ ateliers de préparation au spectacle // ●▲■

Les ateliers de préparation au spectacle, élaborés par les chargées des relations avec les publics à partir d'extraits photographiques et vidéos, permettent d'introduire le spectacle, de donner aux futurs spectateurs des clefs de lecture afin d'apprécier au mieux la proposition artistique.

✓ autour des spectacles et/ou du Festival // ●▲■

Dans le cadre d'un partenariat avec les Rencontres chorégraphiques, plusieurs propositions sont faites au groupe par le service des relations avec les publics en amont ou en aval des spectacles:

- ~ Master-class : découverte de l'univers d'un chorégraphe et expérimentation des concepts qui lui sont propres : technique, répertoire, recherches de l'artiste
- ~ Bords de plateau : rencontre et échanges avec le chorégraphe et/ou l'équipe artistique (en fonction de la disponibilité des artistes)
- ~ En coulisse : intervention sur les conditions techniques de réalisation du spectacle
- ~ Visite guidée du lieu de représentation (théâtre, centre chorégraphique, etc.)

Ces diverses formules sont adaptables en fonction de vos besoins et préférences.

N'hésitez à nous contacter pour en savoir plus. Nous sommes disponibles pour vous rencontrer et vous détailler nos prestations, ainsi que la programmation de la prochaine édition du festival.



Pour obtenir un rendez-vous, évoquer un éventuel partenariat ou pour toute autre information, vous pouvez contacter :

Cécile Lemerrier, Anne-Laure Perez, Hélène Lemonnier et Léa Poirier
publics@rencontreschoregraphiques.com
01 55 82 07 96 / 01 55 82 08 04 / 01 55 82 07 94 / 01.55.82.07.91

3. Pistes pédagogiques

En amont de votre venue sur un spectacle avec vos élèves et étudiants, ou dans le cadre de leur participation à des ateliers chorégraphiques avec un artiste intervenant, nous vous suggérons quelques pistes pédagogiques à explorer, afin de faire profiter pleinement de ces expériences :

- Travailler sur la recette du spectateur, pour les plus jeunes notamment (voir ci-après) : étudier les règles et comportements favorables dans un théâtre. Cette réflexion est aussi l'occasion de s'attarder sur l'éducation citoyenne et l'apprentissage des contraintes, sur le rapport aux autres, ou encore sur l'établissement d'un règlement de classe.
- Travailler sur les notions fondamentales de la danse contemporaine et du spectacle vivant de manière plus générale : rappeler les différentes disciplines des arts performatifs existantes (théâtre, danse, cirque...), les différents métiers relatifs à ces formes d'art (chorégraphe, metteur en scène, danseur, comédien, auteur, régisseur, administrateur, etc.), en leur expliquant quelques notions de technique (plan lumière, prise de son, régie, pas de danse, etc.).
- Approfondir en proposant une première définition de la danse contemporaine à travers quelques notions-clés : danse libre qui s'est affranchie des règles de la danse classique et a construit son identité par opposition au caractère figé de cette dernière, danse d'aujourd'hui qui évolue en permanence et incorpore des matériaux toujours nouveaux et très variés (y compris des courants artistiques profondément populaires), danse qui peut donc prendre des formes visuellement très différentes, ayant émergé aux États-Unis après la Seconde Guerre mondiale et ayant fait son apparition en Europe au cours des années 1970 et 1980.
- Faire tenir un « carnet du spectateur » aux élèves, où ils pourront noter leurs impressions, à partir de consignes formulées. Ce carnet est le lieu où chacun pourra noter, avant et après la représentation, ses observations concernant le spectacle, le lieu, le rapport scène/salle mais aussi avec le reste du public – tout ce qui est en rapport avec le spectacle.
- Travailler autour des supports de communication, comme l'affiche, la vidéo-teaser, les flyers, la plaquette, ou encore le dossier de presse pour les plus âgés. En général, les structures et compagnies mettent à disposition divers supports sur leurs sites internet. Vous avez la possibilité de vous adresser aux Rencontres chorégraphiques pour vous procurer ces documents plus facilement.
A partir de ces supports de communication, les élèves pourront s'exercer, avant la représentation ou l'atelier, à les décrire, à nommer les impressions et atmosphères qui s'en dégagent, à essayer d'imaginer le spectacle, le thème, le nombre de danseurs, les costumes, le décor...
Après la représentation, il sera possible de comparer ce qu'on a vécu au théâtre ou durant l'atelier avec ce qu'on avait pu deviner des éléments de communication qui avaient été vus / lus préalablement.
Il est aussi possible de réaliser en groupes, au moyen de dessins, collage, ou sur logiciels, une nouvelle affiche ou un nouveau programme de salle par exemple, puis de présenter ces productions au reste du groupe en expliquant ses choix conformément à l'expérience vécue.

4. Recette de spectateur

Entrer dans le théâtre commence bien avant que le noir se fasse dans la salle de spectacle et se poursuit bien après le tomber du rideau. Pour pouvoir apprécier le spectacle, il est important d'apprendre quelques règles de conduite à l'égard des artistes et des autres spectateurs dans la salle, et de prendre conscience de la somme de travail qui se cache derrière une représentation.

- *Je pense à éteindre mon portable avant d'entrer dans la salle (même le vibreur est interdit, cela crée des interférences avec la musique).
- *Je ne mange ni ne bois dans la salle de spectacle : je me restaure avant ou après la représentation.
- *Je ne sors pas pendant le spectacle. Si j'ai besoin d'aller aux toilettes, j'y vais avant ou après la représentation.
- *Je reste silencieux pendant toute la durée du spectacle pour pouvoir profiter pleinement du spectacle, et pour ne pas gêner les danseurs ni mes voisins.
- *J'ai le droit de réagir pendant le spectacle : rire si je trouve ça drôle...
- *J'ai le droit de ne pas aimer ou de m'ennuyer pendant le spectacle.
- *J'ai le droit de n'aimer qu'une partie du spectacle.
- *J'ai le droit d'adorer le spectacle.
- *J'ai le droit de ne pas avoir le même avis que mes copains sur le spectacle.
- *Je dois garder mes commentaires pour la sortie.