



OPÉRA DE LILLE

# GRANDES FUGUES

25-26-27 AVRIL

SAISON 16.17,  
DOSSIER PÉDAGOGIQUE

## Contact

Service des relations avec les publics

**Claire Cantuel / Agathe Givry / Camille Prost  
et Adrien Buléon**

03 62 72 19 13

groupes @opera-lille.fr

OPÉRA DE LILLE

2, rue des Bons-Enfants

BP 133

59001 Lille cedex

Dossier réalisé avec la collaboration  
d'Emmanuelle Lempereur et Héroïse Nisse,  
enseignantes missionnées à l'Opéra de Lille.  
Février 2017.

**p. 3**

Pourquoi ce livret pédagogique ?

**p. 4**

Qu'est-ce qu'une fugue ?

**p. 7**

*La Grande Fugue* de Beethoven ou la poésie de  
l'architecture

**p. 10**

L'œuvre de Maguy Marin

**p. 12**

L'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker

**p. 14**

Pistes pédagogiques

## • • • Pourquoi ce livret pédagogique ?

Ce dossier vous aidera à préparer vos élèves au spectacle du Ballet de Lyon qui comportera deux versions chorégraphiées de la *Grande Fugue* de Beethoven : celle de Maguy Marin créée en 2001 et celle d'Anne Teresa De Keersmaeker créée en 1992 :

« Créée en 2001, *Grosse Fugue* est, dans le travail de **Maguy Marin**, une pierre angulaire des rapports complexes entre musique classique et danse contemporaine, tourbillon de vie qui devient course saisissante contre la mort. Dans *Die Grosse Fuge*, créée en 1992, **Anne Teresa de Keersmaeker**, maîtresse des géométries, compose pour sa part une structure qui rejoint les phrases et les contrepoints du quatuor beethovénien. »

[https://www.opera-lille.fr/fr/saison-16-17/bdd/cat/danse/sid/99631\\_trois-grandes-fugues](https://www.opera-lille.fr/fr/saison-16-17/bdd/cat/danse/sid/99631_trois-grandes-fugues)

Nous avons conçu ce livret comme un support pédagogique qui permet d'aborder les aspects à la fois musicaux et chorégraphiques des *Grandes Fugues*.

Ce document sert également de support aux **Printemps de la danse**.

Quelques groupes seulement sont concernés par ce dispositif (cf. conditions d'admission sur le site de la DAAC).

→ Vous retrouverez la description de ce dispositif ainsi que les propositions pédagogiques pour les groupes concernés p. 14-15.

L'équipe de l'Opéra de Lille est à votre disposition pour toute information complémentaire et pour vous aider dans votre approche pédagogique.

# ••• Qu'est-ce qu'une fugue ?

## Historique

Avant la période baroque, la musique instrumentale était largement improvisée et accompagnait en général les danses ou le chant. L'écriture en contrepoint<sup>1</sup> - caractéristique essentielle de la fugue - existait principalement dans la musique vocale (canons<sup>2</sup>, *ricercari*<sup>3</sup>) et se propagea aux formes instrumentales existantes dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle.

On trouve ainsi des passages fugués ou en imitation<sup>4</sup> dans la partie centrale des ouvertures à la française, dans la musique religieuse et dans les concertos.

La fugue prend ses lettres de noblesses et de référence dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle avec Jean-Sébastien Bach dans deux œuvres majeures : *Le clavier bien tempéré* et *L'art de la fugue*. La structure formelle rigoureuse et complexe fait figure de modèle pour les générations futures de compositeurs en quête de reconnaissance.

Loin de disparaître dans les périodes classiques, romantiques et même au-delà, elle reste synonyme de maîtrise et d'excellence de l'écriture musicale. Malgré son cadre très strict, l'imagination peut s'exprimer librement et par conséquent, chaque fugue est différente.

## Structure et organisation

La fugue (du latin *fuga* qui signifie fuite) est une forme polyphonique vocale ou instrumentale rigoureuse et organisée de manière bien définie selon des normes précises.

Elle se caractérise principalement par des entrées successives des voix qu'on nomme « écriture en imitation » ou « écriture horizontale ».

Le cadre formel est aussi très important. Voici un schéma type de fugue :

1- Exposition : le **sujet** (le thème principal seul) est suivi du **contresujet** (thème secondaire) superposé à la **réponse** (sujet énoncé à la dominante<sup>5</sup>). Le choix de ces deux thèmes va conditionner toute la fugue et le soin porté à leur écriture est essentiel. Ils doivent à la fois s'accorder et conserver leurs différences (le premier mélodique, le second plus rythmique, par exemple). Ils sont inséparables l'un de l'autre jusqu'à la fin de l'exposition. Le nombre d'entrées donne le nombre de voix de la fugue.

---

<sup>1</sup> Le contrepoint est un type d'écriture musical qui consiste à superposer plusieurs mélodies, à l'inverse de la musique harmonique en accords.

<sup>2</sup> Le canon est une imitation stricte : les mélodies et rythmes sont rejoués en décalage, en s'accordant harmoniquement.

<sup>3</sup> Le *ricercare* est plus un genre qu'une forme ; utilisant aussi un contrepoint mais plus librement que la fugue. Il signifie "rechercher". Le grand maître est Frescobaldi.

<sup>4</sup> L'imitation consiste à faire entrer les voix les unes après les autres à différents degrés de la gamme.

<sup>5</sup> Réécriture du même thème dans une tonalité différente, cinq tons plus haut que le thème initial.

**Fuga I.**  
a 4 Voix.

Moderato e maestoso. (♩ = 116.)

*p* sempre legato. *cresc.*

Sujet en do majeur

Réponse à la dominante en sol majeur

Contresujet

Nouvelles entrées du sujet en sol majeur (dominante) puis en do majeur (tonique)

Exemple : J.S. Bach : *Le clavier bien tempéré*, fugue BWV 846 :  
<https://www.youtube.com/watch?v=M8O2Jt8dRCE>



2- Les divertissements : après l'exposition, ce sont des passages modulants (les tons et les modes changent) qui consistent à développer plus librement des éléments du sujet et contresujet. Les procédés contrapuntiques de diminution et augmentation y sont largement utilisés.

Motif                      Diminution                      Motif                      Augmentation

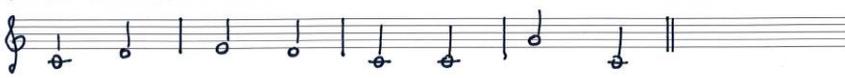
3- Les strettes : le final en apothéose consiste à entendre le sujet et la réponse de manière très serrée, (l'imitation commence alors que le sujet n'est pas terminé).

Dans la musique savante occidentale, les compositeurs utilisent des techniques de contrepoint pour exploiter toutes les potentialités d'un motif initial. Ce travail motivique permet ainsi de garantir l'unité formelle de la pièce. Certaines œuvres de musique pure sont ainsi de fabuleux exemples de rigueur, de cohérence et de prouesses compositionnelles. Un motif initialement exposé peut ainsi être ensuite :

- Étiré dans le temps : on parle d'augmentation,
- Resserré dans le temps : on parle alors de diminution,
- Renversé (comme dans un miroir avec un axe de symétrie horizontal),
- Rétrogradé (énoncé de droite à gauche et non de gauche à droite).

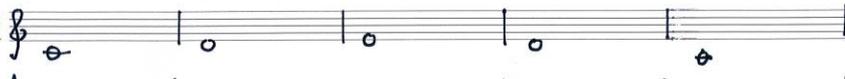
Voici ces principaux procédés d'écriture contrapunctique :

MOTIF INITIAL



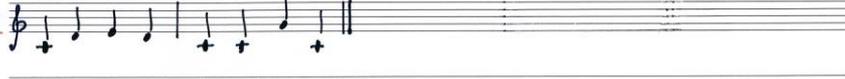
MOTIF AUGMENTÉ

X2



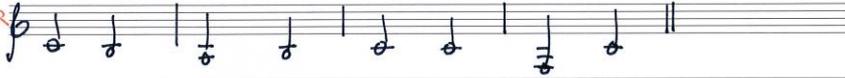
MOTIF DIMINUÉ

/2



MOTIF RENVERSÉ

MIRROIR



MOTIF RETROGRADÉ De droite à gauche

<



MOTIF RETROGRADÉ & RENVERSÉ

MIRROIR + <



## ••• La Grande Fugue ou la poésie de l'architecture

*Ici, Beethoven se dépasse même lui-même. Il saute dans le vingtième siècle, car ce n'est sûrement pas de la musique de son temps. De nos jours, elle ressemble à une œuvre absolument contemporaine, avec toutes ses difficultés, complexités et dissonances.*

AndreïAbramenkov, violoniste du Quatuor Borodine

Au commencement se trouve une cellule souche inspirée du nom de Bach repris dans son célèbre *Art de la fugue*. Les 4 notes : B (si bémol), A (la), C (do) et H (si bécarré) sont reprises par Beethoven, mais dans une sorte de mutation ascendante, elles deviennent sol dièse-la-fa dièse-sol bécarré, soit : intervalles de demi-ton (exprimant le désir) / sixte (le lyrisme, l'ascension) / demi-ton (particulièrement expressifs). Cette cellule engendre 4 motifs ressemblants, mais différents par leur caractère et leur tempi qui sont exposés dans l'ouverture.

The image displays a musical score for the Overture of Beethoven's Op. 133, marked 'Allegro'. The score is written for Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. Four motifs are highlighted with blue boxes and labeled on the right as '1er motif', '2ème motif', '3ème motif', and '4ème motif'. The first motif is in the first system, the second in the second system, the third in the third system (marked 'Meno mosso e moderato'), and the fourth in the fourth system (marked 'Allegro' and 'Fuga').

- Premier motif : composé de notes en valeur longue, avec un accent au début de chacune, il se termine par une note aigue trillée<sup>1</sup>,

- Second motif : composé des mêmes notes que le premier motif, il a un rythme différent, plus rapide et mouvementé (note brève + note longue),

<sup>1</sup> Un trille est un ornement mélodique qui consiste à agrémenter une note tenue, afin de la rendre plus expressive.

- Troisième motif : plus calme et posé, il est composé des mêmes notes mais possède un rythme régulier (toutes les notes font la même durée),

- Quatrième motif : plus rapide et obstiné, il se caractérise par ses notes répétées. Les notes sont répétées deux fois et chaque paire est entrecoupée de silence, ce qui le rend plus dramatique .

Ces 4 motifs issus de la cellule génératrice vont subir un véritable travail thématique complexe et deviennent sujet, réponses, contresujets de la fugue sous toutes leurs formes possibles et quasi inépuisables : renversement, miroir, diminution, augmentation, mutation en motifs secondaires, développement, strettes<sup>1</sup>.

Sous un premier abord, l'œuvre semble donc dantesque et son analyse laborieuse. Pourtant, au-delà de cet aspect structurel labyrinthique, il s'en dégage une perception à la fois vivante, ludique et dramatique dont les grandes lignes sont parfaitement repérables et compréhensibles :

### 1- Le motif initial

Impossible de ne pas l'entendre ! Il est répété à l'infini de manière obstinée pendant les seize minutes de la durée totale de l'œuvre. Très éloigné du style romantique, sans doute par ses intervalles peu mélodiques et un caractère à la fois autoritaire et péremptoire. Les nombreuses répétitions permettent d'en distinguer les variations qui l'adoucissent ou le rendent plus joyeux ou poétique.

### 2- La structure générale de l'œuvre en quatre parties bien distinctes

- 1ère partie (de 0'55 à 5'13) : jouée *forte* et *fortissimo* sans changement de nuance sur un rythme obstiné *brève-longue-brève-longue*. L'accélération du rythme intervient avec les triolets à 1'50 (mesure 58) qui se répartissent progressivement à chaque pupitre. Ils cessent à 3'06 (mesure 94), permettant ainsi d'accentuer l'effet de syncope pour reprendre à 4'28 (mesure 138) en apothéose. Aucun silence, aucune respiration, si ce n'est les entrées successives des voix qui laissent un court répit aux musiciens.

- 2ème partie (5'13 à 8'46) : jouée *meno mosso e moderato*, soit bien plus lentement que la 1ère et pour renforcer encore le contraste grâce à une nuance *pianissimo* et en mineur. Dans une écriture fuguée plus simple et plus libre, deux motifs principaux se superposent :

The image shows a musical score snippet with two staves. The top staff is labeled 'Sujet' and the bottom staff is labeled 'Contre-sujet'. A blue box highlights a section of the music starting at measure 170. The bottom staff has the marking 'sempre pp'.

La fin de cette partie, à 8'11 (mesure 220), est marquée par un grand *crescendo* et un unisson très expressifs mais brefs, cédant ensuite la place au *decrescendo* et à la répétition de deux notes sur un balancement hypnotique du violon. La couleur majeure arrive sur la dernière note préparant la fugue suivante.

- 3ème partie *allegro molto e con brio* (8'46 à 12'22) : tout en contrastes. La mesure 6/8 commence avec légèreté grâce aux trilles et une écriture plus aérée. Le *crescendo* à 9'14 installe au contraire une atmosphère dramatique qui s'intensifie à 10'19 sur une accélération du rythme et des entrées (strettes) qui mènent à un climax. À 11'13, les entrées sont plus repérables mais la nuance *fortissimo* ne permet pas un retour à la légèreté initiale.

- 4ème partie *meno mosso e moderato* (de 12'22 à la fin) : elle s'enchaîne à la partie précédente. Le caractère reste vigoureux mais semble plus apaisé. Les seuls silences de l'œuvre se font "entendre" véritablement à 13' et créent la surprise. Suivent alors un retour des thèmes principaux, pratiquement des citations dans un vaste "pot-pourri" joué sur de longs *crescendo* et *decrescendo*. On y entend le retour des

<sup>1</sup> Voir les définitions dans la fiche "fugue".

trilles et apparaissent des *pizzicati* jusqu'alors absents de la partition. L'accord final lumineux en si bémol majeur conclut cette fugue physiquement et émotionnellement éprouvante pour les quatre musiciens.

Toutefois, une autre analyse de cette œuvre est possible puisque Beethoven parvient à juxtaposer deux formes. Certes, il s'agit bien d'une fugue mais les différentes sections dessinent également une forme sonate, soit le schéma suivant :

Partie	Ouverture	Exposition	1 <sup>ère</sup> fugue	2 <sup>ème</sup> fugue	Développement	Réexposition	coda
mesures	1 à 25	6 à 414	26 à 158	159 à 414	414 à 532	533 à 656	657 à 741

La forme de cette fugue est tellement complexe que les musicologues ne sont toujours pas parvenus à se mettre d'accord !

**Pour une analyse complète et argumentée, nous vous conseillons de lire les pages que Bernard Fournier consacre à cette œuvre dans *Histoire du Quatuor à cordes*, tome 1 : De Haydn à Brahms, Paris, Fayard, 200, p. 803-833.**

### 3- Un chef d'œuvre de la musique pure

Il est pratiquement impossible de voir des images, de percevoir des éléments figuratifs ou extra-musicaux dans ce quatuor. Beethoven a cherché à sublimer tous les paramètres du son : durées, intensité, hauteur, timbre (un peu moins, il est vrai...) dans la rigueur qu'impose cette formation et son écriture, loin des valeurs romantiques du XIX<sup>ème</sup> siècle. Plus qu'un retour sur le passé et un hommage rendu à Bach, elle s'inscrit davantage dans une vision futuriste de la musique et on croit même entendre parfois des couleurs atonales. Cette fugue en devient fascinante à condition de vouloir s'y plonger entièrement.

Cette œuvre est devenue, au fil du temps, un symbole de modernité absolue, de monument faisant appel aux plus hautes facultés de l'esprit humain, un chef d'œuvre atemporel, abstrait, aussi complexe qu'étrange, aussi fascinant que déconcertant.

Version de référence : Quatuor Borodine, intégrale des quatuors, vol.3, Editions Chandos, 2004  
&  
Pour vous repérer dans cette œuvre difficile, vous pouvez visionner ce schéma dynamique :  
<https://www.youtube.com/watch?v=6s0Mp7LFI-k>

## • • • L'œuvre de Maguy Marin

Chorégraphe française, Maguy Marin commence sa carrière de danseuse auprès de Maurice Béjart dans sa troupe mythique des Ballets du XX<sup>ème</sup> siècle. Son œuvre est marquée par un travail sans cesse renouvelé qui prend souvent comme point de départ les liens entre danse et théâtre. Elle s'intéresse à l'humain et à ce qui le constitue. Ses pièces jouent du grotesque corporel et de l'imagerie populaire pour explorer des thèmes comme la pauvreté, la différence, le sexe, la religion ou la société de consommation.

Quelques pièces emblématiques de son œuvre :

### **May B (1981) :**

C'est d'abord **May B**. (créé au Centre National de Danse Contemporaine d'Angers) qui lui confère un succès international. S'appuyant sur l'œuvre de Samuel Beckett, elle y dépeint « une fresque existentielle, belle et lugubre »<sup>1</sup> où les corps déformés, boursoufflés sous un maquillage volontairement excessif et blafard reflètent un ancrage dans la réalité. Considéré comme un chef d'œuvre des années 80, *May B* met en scène une foule de personnages issus des pièces de Beckett. Maguy Marin rejoint l'univers de l'écrivain par le langage des corps, les silences, l'attente et l'immobilité. Les personnages mis en scène, valises à la main, féroces, absurdes et tragiques scandent par des ritournelles et bribes de phrases la solitude, la détresse, la banalité des vies.

Lien vers *May B* : <https://www.youtube.com/watch?v=71wZJLRAYz0>

Les pièces qui suivront et qui marqueront son début de carrière développent les constantes de son écriture : « la beauté idéale du corps dansant est démystifiée dans ses premières pièces qui affichent une **théâtralité** virant parfois au grotesque »<sup>2</sup>. On a souvent établi un parallèle entre ces premières créations et la *Tanztheater* développée en Allemagne par Pina Bausch. Elle intègre en effet de nombreux éléments théâtraux et non dansés.

### **Cendrillon (1985) :**

En 1985, elle prend la tête du centre Chorégraphique National de Créteil et du Val de Marne. C'est dans ce cadre qu'elle propose, à la demande de l'Opéra de Lyon, sa version contemporaine de *Cendrillon*. Le succès de cette pièce est encore immense à ce jour et compte plus de 400 représentations dans le monde entier.

Sur la musique de Prokofiev, elle transpose l'univers du conte dans une maison de poupées et ajoute à la cruauté du monde et de l'enfance un traitement naïf du vocabulaire de la danse académique. Les personnages aux visages – masqués – de poupons inquiétants ont ainsi une gestuelle malhabile inspirée des enfants et des poupées.

Lien vers *Cendrillon* : [http://www.numeridanse.tv/fr/video/1037\\_cendrillon](http://www.numeridanse.tv/fr/video/1037_cendrillon)

### **Cortex (1991) :**

Cette pièce marque une évolution. Maguy Marin propose, avec *Cortex*, une esthétique plus dépouillée. Les huit danseurs non grimés, sans décor ou costume particulier alternent séquences dansées et séquences théâtrales. La question du corps humain occupe une place centrale, les sens et le langage sont questionnés ; la condition humaine moderne et les phénomènes de consommation intéressent la chorégraphe durant toute cette période et jusqu'à son installation à Rilleux-la-Pape en 1998.

Lien vers *Cortex* : <https://vimeo.com/40582697>

### **Umwelt (2004) :**

Pièce incontournable dans le parcours de Maguy Marin, *Umwelt* nous plonge dans une ambiance sonore assourdissante. Une rangée de miroirs mus par les danseurs donne l'image d'une circulation infinie. Les changements de costumes, réglés à la seconde près, derrière ces miroirs, font apparaître et disparaître

<sup>1</sup> *Panorama de la danse contemporaine, 100 chorégraphes*, Rosita Boisseau, Edition textuel, 2008.

<sup>2</sup> *Dictionnaire de la danse*, sous la direction de Philippe Le Moal, Edition Larousse 2008.

les neufs danseurs. Ils nous donnent à voir des bribes de notre vie, des instantanés de la réalité à l'aide de nombreux accessoires.

La pièce laisse peu de place aux séquences dansées ; les marches, leurs déclinaisons, les circulations infinies prennent ici tout leur sens et toute leur place.

Lien vers *Umwelt*: <https://www.youtube.com/watch?v=S-cGS5oTWUo>

***BiT* (2014) :**

Cette pièce pour six danseurs allie la fête et l'horreur, les cadences de gestuelles populaires et la rythmique cardiaque, les beats d'une techno exaltée. La question du rythme a toujours été présente dans la démarche de Maguy Marin mais, avec *BiT*, cette problématique devient centrale. « Le rythme c'est la forme dès l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide, c'est la forme improvisée, momentanée, modifiable. » Inspirée par cette citation du linguiste Émile Benveniste, Maguy Marin interroge ici le rythme, à la fois singulier et en constante transformation.

Lien vers *Bit*: [https://www.numeridanse.tv/fr/video/2427\\_bit](https://www.numeridanse.tv/fr/video/2427_bit)

Depuis 2015, la compagnie est installée à Sainte-Foy-Lès-Lyon dans un lieu baptisé *Ramdam*, un centre d'art où les recherches et rencontres artistiques issus de différents domaines sont au cœur du projet. À ce jour, il existe une quarantaine de pièces de la compagnie. La démarche de création artistique et la position engagée de l'artiste face à un monde dans lequel il vit prend tout son sens chez Maguy Marin.

## ••• L'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker

Danseuse et chorégraphe belge formée notamment à Mudra (illustre école de Maurice Béjart), Anne Teresa De Keersmaeker fonde sa compagnie *Rosas* en 1983 à Bruxelles. Elle crée l'école P.A.R.T.S. en 1995 qui est depuis devenue un centre de formation à la renommée internationale.

Quelques pièces emblématiques de son œuvre :

### **Fase (1982) :**

Ce duo avec Michèle-Anne de Mey, sur une musique de Steve Reich, impose le style de la chorégraphe. Cette pièce est constituée de phrases dansées qui se répètent en boucle avec un tempo légèrement accéléré par l'une des deux interprètes. L'utilisation de procédés de répétition, le travail de l'unisson et de son « déphasage » illustrent un dialogue incessant entre le mouvement et la musique.

Depuis ce premier succès, et encore à ce jour, l'idée d'Anne Teresa De Keersmaeker est de donner à voir la musique et à écouter la danse.

Lien vers *Fase* : <https://www.youtube.com/watch?v=RTke1tQztpQ&list=RDRTke1tQztpQ>

### **Rosas danst Rosas (1983) :**

Cette œuvre fut la première créée par la compagnie *Rosas*, à laquelle elle a par ailleurs donné son nom. Sur scène : quatre danseuses en robes, bottines et socquettes blanches proposent une danse énergique et physique construite à partir de gestes empruntés au quotidien grâce auquel chaque danseuse révèle sa personnalité. Cette pièce, sur une musique répétitive de Thierry de Mey, est construite en quatre mouvements. Son intensité dramatique est créée par l'organisation et l'énergie du mouvement, le rapport entre danse et musique.

Lien vers *Rosas danst Rosas* : [http://www.numeridanse.tv/fr/video/1191\\_rosas-danst-rosas](http://www.numeridanse.tv/fr/video/1191_rosas-danst-rosas)

### **Ottone, Ottone (1988) :**

Pièce pour seize danseurs (huit hommes, huit femmes), *Ottone Ottone* marque un tournant dans le parcours de la chorégraphe. Anne Teresa De Keersmaeker chorégraphiait uniquement pour et avec des femmes ; cette pièce est la première qui inclue des hommes. Elle est, de plus, conçue pour un groupe de danseurs important et pour un grand plateau.

Avec *Ottone, Ottone*, elle se confronte à l'opéra de Monteverdi, *Le Couronnement de Poppée*.

Sans illustrer platement la partition, chaque danseur incarne une voix. Les personnages évoluent au sein de solos ou de duos et forment le véritable matériau de la pièce. L'écriture cède souvent le pas au désordre et à l'hystérie. Avec *Ottone, Ottone*, De Keersmaeker rompt avec la rigueur formelle de ses premiers spectacles et travaille autour d'une théâtralité plus présente.

Lien vers *Ottone, Ottone* : <http://www.rosas.be/fr/productions/373-ottone-ottone>

### **Rain (2001) :**

Créée pour dix danseurs sur la pièce de Steve Reich *Music for 18 Musicians* (1976), *Rain* est considéré comme l'une des pièces les plus importantes d'Anne Teresa De Keersmaeker. Elle est d'ailleurs entrée au répertoire du ballet de l'Opéra de Paris en 2011.

*Rain* est une œuvre reposant sur une grande précision des gestes et du temps, en raison de la double contrainte de la musique minimaliste, qu'elle suit précisément dans ses décalages et variations, et de la construction excessivement géométrique des déplacements des danseurs, dont les lignes principales sont clairement figurées sur la scène et constituent presque en elles-mêmes un élément du décor. L'ensemble de la structure repose sur les variations de deux phrases chorégraphiques, l'une écrite pour les danseuses, l'autre pour les danseurs, que les interprètes vont décliner par répétitions, variations, superpositions, et jeu de miroir dans le temps et l'espace.

Lien vers *Rain* : <https://www.youtube.com/watch?v=sd7ipUCQ8g>

***En attendant* (2010) et *Cesena* (2011) :**

Ce diptyque est créé dans le cadre du festival d'Avignon. Il reflète l'envie de la chorégraphe de travailler sur l'ars subtilior, musique du 14<sup>ème</sup> siècle. *En attendant* constitue un ballet marqué par l'utilisation de la lumière déclinante. *Cesena* est son versant plus lumineux, symbolisé par l'aurore naissante.

Si dans *En attendant* les instruments sont présents sur scène, dans *Cesena* seules les voix se font entendre. Cette très grande proximité entre la musique et la danse s'intensifie avec *Cesena* : danseurs et chanteurs ne font plus qu'un. Les rôles s'échangent, s'inversent et les émotions traversent les corps.

Lien vers *En Attendant* : <https://www.youtube.com/watch?v=pjB2UCXHo7I>

Lien vers *Cesena* : [https://www.youtube.com/watch?v=bZ\\_13es56B0](https://www.youtube.com/watch?v=bZ_13es56B0)

## • • • Pistes pédagogiques

Ces pistes pédagogiques vous sont proposées en complément des fiches précédentes, plus théoriques. Elles vous permettront, si vous le souhaitez, d'aborder ce programme par la pratique.

Ces différentes propositions ne sont pas exhaustives, vous pouvez bien entendu en imaginer d'autres et adapter ce contenu à vos élèves.

<b>Objectif : Créer une phrase gestuelle dansée</b>	
<p><b>But :</b> Construire un motif chorégraphique de base.</p> <p><b>Critères de réussite :</b> Le mémoriser, être capable de le reproduire trois fois au moins à l'identique, et sans geste parasite.</p> <p><b>Variables :</b> Seul ou à plusieurs, dans un espace défini ou non. Plus la phrase est longue, plus l'exercice est complexe.</p> <p><b>Étapes :</b> Explorer puis choisir.</p>	<p><b>Traduire des actions corporelles :</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Un déplacement (marche, course...)</li> <li>• Un saut</li> <li>• Un tour, un élan</li> <li>• Un passage au sol, une chute...</li> </ul> <p><b>ET/OU</b> Engager tout le corps, mouvement initié par :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Le coude, la main, les doigts</li> <li>• Le pied, le genou, le bassin</li> <li>• La tête, l'oreille</li> <li>• Le dos, le ventre, la poitrine</li> <li>• Les côtes...</li> </ul> <p><b>ET/OU</b> Proposer des formes corporelles arrêtées ou non et les lier les unes aux autres.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Angulaire ronde</li> <li>• Symétrique asymétrique</li> <li>• Très grande ou très petite</li> <li>• Debout ou au sol...</li> </ul>

<b>Objectif : Développer un motif chorégraphique</b>	
<p><b>But :</b> Développer la phrase gestuelle de base et répéter et/ou varier les conditions de sa réalisation dans le but d'en faire un motif chorégraphique.</p> <p><b>Critères de réussites :</b> Répondre à la commande et avoir des tracés lisibles et précis.</p> <p><b>Étapes :</b> Proposer le motif original et ses variations possibles. Expérimenter et échanger sur les points de vue différents.</p>	<p><b>Variables :</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• L'espace : arrière avant, haut bas, droite et gauche, proche lointain, linéaire circulaire, grand petit, orientations identiques ou différentes .</li> <li>• Modes de groupement : solo, duo, contre point, miroir, ...</li> <li>• L'ordre des mouvements : en utilisant la répétition et l'accumulation (geste A/geste A + geste B/geste A + geste B + geste C/Geste A+B+C+D, ... etc.), en inversant (en commençant par la fin).</li> <li>• Le flux : ajouter des arrêts, des accents, des mouvements saccadés ou continus, les notions de poids.</li> </ul>

## Commande pour *Les Printemps de la danse*

En étroite relation avec la DAAC du rectorat de Lille et la commission Danse et arts du cirque, l'Opéra de Lille organise cette saison les Printemps de la danse. Ce dispositif consiste à faire découvrir à des élèves de collège et/ou lycée, ayant une pratique de la danse, le travail d'un chorégraphe et le processus de création d'une de ses œuvres.

Cette année, l'événement s'appuie sur la venue du Ballet de l'Opéra de Lyon à l'Opéra de Lille les 25, 26 et 27 avril. Les élèves concernés assisteront à la représentation scolaire des *Grandes Fugues* (le 27 avril à 14h30). En amont de cette venue au spectacle, chaque groupe aura réalisé un travail chorégraphique sur un court extrait de la *Grande Fugue*.

Chaque groupe présentera le résultat de ce travail aux autres, dans les studios de l'Opéra, le matin de la représentation.

<b>Objectif : Découvrir des techniques d'écriture musicale et les transposer dans le cadre d'un travail d'écriture chorégraphique</b>	
<p><b>But :</b> Créer une chorégraphie sur les premières mesures de la <i>Grande Fugue</i> de Beethoven (jusqu'à 3 minutes) à partir d'une phrase chorégraphique initiale développée à partir d'une ou plusieurs des techniques exposées ci-contre.</p> <p><b>Étapes :</b> Proposer, à partir d'un motif dansé construit en amont et identique à un petit groupe (de quatre à sept danseurs), un mode de composition issu de l'écriture musicale.</p> <p><b>Critères de réussite :</b> Présenter à plusieurs le motif original à l'unisson et sa variation possible. Les spectateurs doivent retrouver le principe choisi.</p> <p><b>Variables :</b> On peut choisir de présenter un ou plusieurs principes et de présenter plusieurs fois au sein du travail le motif original (comme un leitmotiv).</p>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Le canon : tous les danseurs réalisent la même séquence gestuelle, mais ne démarrent pas en même temps (donc ils finissent les uns après les autres). Ex: le danseur A commence, le danseur B commence 8 temps après A, le danseur C 8 temps après B,... donc A termine le 1er, B 8 temps plus tard et C 16 temps plus tard que A (possible et intéressant de faire un canon avec 2 - 3 groupes de danseurs).</li><li>• L'augmentation et la diminution : lent vite, accéléré ou décéléré. On étire plus ou moins le temps (un mouvement sur deux temps peut devenir un mouvement sur un, deux, trois, quatre, huit... temps).</li><li>• La rétrogradation de la séquence : exécuter l'enchaînement dans l'ordre inverse. La séquence A, B, C et D devient D, C, B et A.</li><li>• Transposition : Choisir un mouvement (ou une séquence) et le transposer dans un autre espace (espace vertical/espace horizontal).</li><li>• Questions-réponses : un danseur (ou groupe) réalise(nt) un geste ou une séquence gestuelle à destination d'un autre danseur (ou groupe) / le(s) destinataire(s) réponde(nt) sur le même mode.</li><li>• Le contrepoint libre : sur la base d'un unisson, un danseur (ou un groupe) quitte le groupe pour faire "autre chose" puis le réintègre en rattrapant les autres là où ils en sont.</li></ul> <p><small>* Note : Pour les définitions de ces techniques musicales : voir p. 5-6</small></p>

....

Référentes **Printemps de la danse** : Héloïse Nisse et Agathe Givry : [agivry@opera-lille.fr](mailto:agivry@opera-lille.fr)