Cinq ryoanji

Olivia Grandville

Fiche pédagogique 2011-2012

www.opera-dijon.fr *03 80 48 82 69*

LE SPECTACLE

4 **A propos du spectacle**

5 **Les biographies**

LES PISTES PEDAGOGIQUES

6 **Avant le spectacle**

7 **Après le spectacle**

Cinq ryoanji

Olivia
Grandville

Le spectacle

Cinq ryoanji

Olivia Grandville

DANSE
Auditorium
JANVIER
Samedi 28 janvier 20h

À PROPOS DU SPECTACLE

Pièce musicale pour 5 danseurs et 6 musiciens.

Traversant presque tout le XX^{e} siècle, John Cage (1912-1992), compositeur fortement inspiré par les philosophies d'Extrême-Orient, composa en 1983 et 1984, cinq pièces portant le titre identique de *Ryoanji*, du nom d'un temple bouddhiste zen de Kyoto, célèbre pour son jardin de pierres à la composition énigmatique. *Ryoanji* est une pièce emblématique de John Cage, une de celles qui permettent à chacun de plonger dans un parcours vers une innocence de l'écoute, où le silence, accueillant, serait comme les rochers du temple de Kyoto et les sons, l'air qui les contient.

Olivia Grandville, chorégraphe, s'en empare avec justesse. Ces pièces sont écrites selon le même principe : une succession de plusieurs jardins – pour chacun des instruments – représentés par deux pages sur lesquelles le compositeur a posé des pierres servant de guide pour le crayon dessinant ainsi les courbes accidentées de la partition. Indépendantes les unes des autres, elles sont accompagnées par la même partition de percussion qui représente selon le compositeur le gravier ratissé du jardin zen.
Cette démarche n'a rien perdu de sa pertinence aujourd'hui. On pourrait même penser qu'elle est d'une actualité brûlante tant le vacarme de nos sociétés va grandissant.

LES PROTAGONISTES

Chorégraphie *Olivia Grandville*
Danse *Franck Beauvois, Clara Cornil, Elise Olhandéguy, Annabelle Pulcini* (en cours)
Musique *John Cage*
Ensemble]H[IATUS *Hubertus Biermann* (contrebasse), *Géraldine Keller* (soprano), *Lê Quan Ninh* (percussions), *Thierry Madiot* (trombone), *Hélène Mourot* (hautbois), *Angelika Sheridan* (flûte)

Les biographies

Olivia Grandville

Née en 1964, Olivia Grandville a reçu une formation classique à l'École de danse du TNOP et intègre en 1981 le corps de ballet. Entre 1981 et 1988, elle a l'opportunité de traverser, outre le répertoire classique, des œuvres de Balanchine, Limon, Cunningham, de participer aux créations de Maguy Marin, Dominique Bagouet, Bob Wilson, etc. En 1989, elle rejoint la compagnie Bagouet et participe à toutes les créations jusqu'en 1992. Passionnée par la dimension polysémique de la danse et en particulier par les correspondances entre le verbe et le geste, elle met en jeu une esthétique combinatoire qui place le corps au centre d'un réseau de relations avec les autres médiums du spectacle vivant (texte, son, musique, lumière, image…). Son attention à la qualité et au phrasé du mouvement participe de cette construction, en tant que langage poétique complexe et articulé.

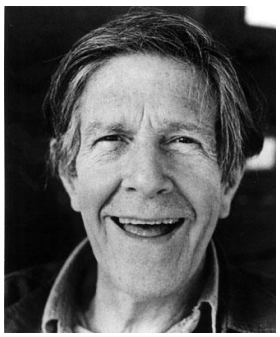
En 2004, elle crée *Comment Taire* qui inaugure une période de recherche autour de la captation du geste dans un environnement de traitement de son. Puis *My Space* en 2008 au Centre Pompidou. Parallèlement à son travail de chorégraphe, elle est aussi enseignante, improvisatrice, et interprète, récemment auprès de Vincent Dupont (*Incantus*) et Boris Charmatz (*Flipbook*).

Son travail de recherche autour des Partitions chorégraphiques lettristes a débuté en 2008 avec une première proposition dans le cadre de Point d'Orgue et une installation d'Yves Godin à la Ménagerie de Verre. Les *19 Ballets Ciselants* sont une des 3 formes qui composent *Le Cabaret discrépant* dont on pourra voir la réalisation globale au Centre Culturel André Malraux Scène Nationale *de* Vandœuvre-*Lès*-Nancy au printemps 2011.

Elle créera également en 2010 une pièce pour le Ballet de Marseille autour de la figure de la ballerine Romantique, intitulée *6 Giselles*, le 7 et 10 avril au CND de Pantin, et les 23 et 24 avril 2010 au Ballet de Marseille.

En 2010 elle est invitée également par le domaine de Chamarande pour une carte blanche et par le festival d'Avignon pour présenter un «*Sujet à Vif* » du 19 au 25 juillet.

John Cage



Compositeur américain, John Milton Cage débute son parcours de musicien aux côtés du célèbre Schoenberg. Il s'illustre ensuite comme compositeur hors pair en musique contemporaine expérimentale. Il est notamment à l'origine du mouvement 'Fluxus' dans les années 1960. Ce courant d'art contemporain marque les arts visuels, la musique et la littérature en rejetant systématiquement les institutions et la notion d'œuvre d'art. Plus tard, John Cage modifie ses pianos par des réglages inédits en y insérant des boulons, des vis ou du plastique. Ses compositions, originales et décalées, sont marquées par une atmosphère ésotérique, à l'image des *Gnossiennes*, ou même diaphane pour les *Gymnopédies*. Les travaux artistiques de John Cage s'appuient sur la recherche et l'expérimentation musicale. Il obtient le prix de Kyoto en 1989.

Les pistes pédagogiques

Avant la représentation

LES PISTES PÉDAGOGIQUES sont réalisées par madame Florence Long-Chazaud, enseignante missionnée a l'Opéra de Dijon

POUR LES COLLEGIENS ET LYCEENS - AUTOUR DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE

L'œuvre musicale contemporaine se caractérise-t-elle par la présence d'une ligne mélodique ? La mélodie est-elle indépassable lorsqu'il s'agit de musique ? Et qu'entend-on exactement par mélodie ? Ne faut-il pas une succession de notes, qui tend vers un point ultime, vers une finalité, pour parler de mélodie ? En d'autres termes, la continuité propre à la mélodie ne vient-elle pas d'une intention qui la traverse et qui assure, alors, sa cohérence interne ? Et qu'en est-il de l'harmonie dans la musique contemporaine ? Est-elle, là encore, incontournable ? Comment la définit-on ? N'est-ce pas la présence d'accords qui confère de l'harmonie dans la musique parce que la structuration horizontale – celle de la ligne mélodique - se double d'une structuration verticale ? De fait, qu'est-ce qui prévaut dans la musique contemporaine : l'harmonie ou la dissonance ?

Si la musique contemporaine n'use ni de la mélodie ni de l'harmonie, qu'est-ce qui la distingue d'une simple juxtaposition de sons ? Quelle différence entre le bruit et la musique ? Ne serait-ce pas la présence d'une structure signifiante, laquelle ne correspond pas nécessairement aux schémas dont nous sommes coutumiers ? La musique n'est-elle pas alors à comprendre comme un effort pour assembler des sons, les mettre en relation, les faire résonner ensemble, de manière à faire naître du sens ? Le philosophe Emmanuel Lévinas définit le sens dans son ouvrage *Totalité et infini.* Il s'agit, dit-il, de « l'un pour l'autre ». Ainsi, le sens naît de la relation entre deux éléments. La forme que prend cette relation est signifiante car elle est portée par une intention précise qui lui donne une orientation, une direction, donc un sens. A cet égard, la musique contemporaine n'a-t-elle pas pour spécificité de chercher à faire sens en explorant des modalités de relations entre les sons encore inédites ?

Les « Ryoanji » sont l'illustration parfaite de cette apparente étrangeté, propre à la musique contemporaine. En effet, ces pièces musicales déjouent nos attentes et nous surprennent en ce qu'elles ne se réfèrent à aucun modèle familier. L'oreille ne peut s'agripper à rien qu'elle connaisse : point d'harmonie, de rythme, de thème, identifiables. Le nom de ces pièces fait référence à un temple bouddhiste zen de Kyoto dont le jardin de pierres a inspiré John Cage. Elles sont l'illustration sonore de jardins de pierres couchés sur le papier, puisque c'est en posant des pierres sur des feuilles de papier et en en suivant les contours au crayon que John Cage a créé des glissandi pour instrument solo. Ces pièces musicales sont donc de longs glissements continus de note en note, de manière à abaisser ou élever progressivement la hauteur du son. Elles sont, chacune, accompagnées par la même partition de percussion, qui illustre, pour le compositeur, le gravier ratissé du jardin zen. C'est une pulsation régulière de battements identiques, mais sans que jamais ces battements ne se fassent entendre dans des mesures de temps elles-mêmes identiques. Ainsi, les cinq coups qui retentissent sont distribués dans des mesures de douze, treize, quatorze ou quinze temps. De telle sorte qu'il est impossible d'y reconnaître une figure

rythmique habituelle. Les tessitures des glissandi s'avèrent, par ailleurs, extrêmement réduites. On a, là encore, quelque chose d'assez singulier. Cet ensemble est-il, pour autant, désordonné ? Les sons ne sont-ils pas habilement orchestrés selon une forme, certes bien peu traditionnelle, mais cependant signifiante ? Comment mettre en relation l'ensemble des fragments de cette mosaïque sonore ?

POUR LES COLLEGIENS ET LYCEENS - AUTOUR DU SILENCE

Le silence peut-il être autre chose qu'une absence de son, de paroles, de sens ? Peut-il être pensé autrement que sur le mode de la négativité ? En effet, le silence se déploie souvent lorsque le discours échoue – notamment, face à l'indicible –, lorsque l'intellect est mis en échec par l'émotion et que l'individu reste sans voix – c'est le silence de la stupeur –, lorsque la distance entre deux êtres abolit tout possibilité de communiquer… Or, le silence peut, sans nul doute, dévoiler une positivité certaine. Lorsqu'il précède le son, il en favorise l'écoute. Il le rend plus sensible parce que l'esprit y est plus attentif. Et puis le sens dépend-il absolument d'une parole qui discourt sur ? Le silence, lui-même, ne peut-il être porteur de sens ? N'a-t-on pas plus à comprendre de ce qui ne se dit pas que de ce qui se dit ? Ainsi le silence qui prédomine dans la pièce de Beckett *En attendant Godot* n'est-il pas extrêmement signifiant ? Ce silence prend la forme de respirations, de ponctuations, de ruptures qui sont autant de manière de signifier l'absurdité de l'existence humaine et l'incapacité où se trouve l'esprit de lui assigner une raison d'être.

Les « Cinq Ryoanji » accordent une place particulière au silence. En effet, John Cage a souvent affirmé qu'il partageait, avec le poète Henry-David Thureau, une même conception du son. Celui-ci serait semblable à une bulle qui éclate à la surface d'un étang de silence. Ce qui intéresse John Cage, c'est le son dans son apparaître, dans sa vibration, plutôt que le son comme narration. C'est pourquoi il cherche à faire entendre le son comme action, comme agissement. Une telle conception accorde de la valeur au son en lui-même. Il ne tire justement pas sa valeur de la relation qu'il entretient avec d'autres sons. Le son est donné dans une solitude radicale, comme si rien ne le précédait, ne le suivait. Comme s'il se donnait dans un instant singulier, en rupture complète avec l'écoulement du temps. On retrouve dans cette conception quelque chose de similaire à la manière dont Bergson évoque le temps dans son *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Evoquant les soixante battements d'une horloge qui composent une minute, il explique qu'on peut les envisager soit comme une continuité, à l'image de la mélodie – forte de toutes les notes qui ont précédé la note ultime et vers laquelle étaient tendues toutes les précédentes – ou comme des entités radicalement séparées les unes des autres. Chaque battement devient alors une réalité autonome. Il est là, sans passé, sans avenir. Il est privé de la relation à ce qui le précède et le suit. Il est alors figé dans un instant, dans une temporalité suspendue. Le temps s'évanouit puisque le passé et l'avenir ne sont plus là pour faire du présent « un pont jeté entre le passé et l'avenir ». La tension, la dynamique, inhérente à la temporalité s'est dissoute et c'est quelque chose comme l'éternité qui s'impose. L'éternité se comprend donc comme la solitude radicale, comme rupture de la relation. Mais cette solitude des sons, détachés les uns des autres dans les Ryoanji, ne nous donne-t-elle pas l'occasion de tisser, entre eux, nos propres relations ? N'est-ce pas une convocation de notre créativité ?

POUR LES COLLEGIENS ET LES LYCEENS - AUTOUR DU ZEN

La rupture que les « Cinq Ryoanji » inaugure avec la dimension esthétique – il n'est pas question de proposer quelque chose de plaisant à écouter - n'a-t-elle pas vocation à nous détourner de l'inessentiel et à nous faire entrer dans une démarche méditative ? Si ces pièces musicales sont à l'image des jardins de pierre des temples zen, il faut s'interroger sur la signification du jardin de pierres, lui-même. Le concept de jardin ne s'applique-t-il pas à la nature marquée par les cycles saisonniers, qui témoignent d'une vitalité, plutôt qu'à des éléments pétrifiés et inertes ? Qu'il s'agisse du gravier qui entoure les pierres du jardin zen ou des ces roches, semblables à des récifs qui découpent le gravier, on a affaire à des éléments immobiles, figés, que l'on pourrait croire à tout jamais désertés par la vie. Et pourtant, les pierres semblent animées d'une dynamique, prêtes à bondir, parce que l'œil qui les observe les met, d'emblée, en relation. Elles se répondent. Dès lors le jardin de pierres est une métaphore de l'existence zen. Celle-ci se tient en dehors de l'agitation de la vie, en dehors d'un mouvement cyclique qui s'apparente à une répétition infernale du même. Elle est d'ailleurs plus un état qu'une existence portée par une tension permanente et projetée vers un but au-delà d'elle-même. L'existence zen se confond avec la vibration sourde du monde, qui n'est pas l'inertie radicale mais cette pulsation propre au Tout, une pulsation sans commencement ni fin, qui est là, tout simplement.

S'étonnera-t-on que John Cage ait été l'un des initiateurs du mouvement *Fluxus* dont l'un des mots d'ordre est de privilégier une création artistique sans intention égotique, narcissique, qui ne vise pas à affirmer quelque chose d'un moi singulier mais qui donne plutôt à entendre et ressentir le flux, ce que Plotin appelait en son temps « l'Un » ? Il désignait, par là, le fondement de toute chose, la raison d'être de tout ce qui est, de tout ce qui existe. Et l'extase plotinienne était-elle très différente de la méditation zen ? Il s'agissait, dans un acte de concentration extrême, de retrouver au fond de soi ce grand principe unitaire et unificateur. La percussion qui se fait entendre, à l'identique, dans les « Cinq Ryoanji », est-elle autre chose que cette colonne vertébrale à laquelle toute chose est attachée ?

Après la représentation / Pour prolonger la réflexion

DANS UN PREMIER TEMPS, PARTIR DES IMPRESSIONS DES ELEVES
Ce qu'ils ont retenu du spectacle (intérêt, émotion…).
Ce qui les a gênés dans ce spectacle (incompréhension, ennui, absence d'émotion).

DANS UN SECOND TEMPS, REVENIR SUR CE QUI A ETE VU ET/OU ENTENDU POUR
Comprendre comment un artiste peut imposer son univers propre alors que son travail est fondé sur « l'intertextualité ». Ainsi, John Cage s'inspire du jardin de pierres du temple Ryoanji, Olivia Grandville travaille à partir des pièces musicales de John Cage. Comment éviter que la référence ne soit un piège et qu'elle obère la créativité ? Est-elle contraignante ou stimulante ? Dans les paysages que donne à voir Olivia Grandville, celle-ci parvient-elle à rendre compte de la dimension ambivalente de la méditation zen : entre immobilité et dynamisme ? Les corps parviennent-ils à figurer les étonnantes pierres des jardins zen ? Comment ? Quelle place est-elle accordée au silence, voire à la discontinuité ?

Analyser, plus avant, le caractère contemporain du spectacle. Suffit-il d'user d'une référence incontournable en matière de musique contemporaine pour proposer une pièce nécessairement contemporaine ? En quoi la proposition chorégraphique d'Olivia Grandville évite-t-elle les motifs habituels ? Le propos parvient-il à trouver une forme convaincante ?

À CET EGARD, IL EST JUDICIEUX DE DECRIRE
Le dispositif scénique :
Quels sont les éléments de décor ? Sont-ils multiples ou est-ce le dépouillement qui prévaut ?
Y a-t-il une géométrisation de l'espace scénique ?
La musique est-elle jouée sur scène ou est-ce une bande son ?
Quelle place particulière le percussionniste occupe-t-il ?
Qu'ont les éclairages de particulier ?

LE LANGAGE DU CORPS, L'ECRITURE DES CORPS
Quels gestes sont-ils privilégiés ?
Les gestes sont-ils en harmonie avec la musique ou en décalage ?
Les corps dessinent-ils des formes particulières ?
Les corps sont-ils en équilibre ou non ?

L'ORGANISATION DE LA DANSE
Les danseurs évoluent-ils ensemble ou se succèdent-ils sur scène pour des solos ?
Quel est le rythme de la danse ? En adéquation avec le tempo de la musique ou un décalage ?
Les pas, la chorégraphie, retenus sont-ils les mêmes pour chacun des cinq ryoanji ?
Est-ce l'horizontalité qui prévaut ou la verticalité ?