OPÉRA DE DIJON

Carte Blanche

Pite|Sharifi

Fiche pédagogique - Collèges
Saison 2013-2014

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

Carte Blanche

Pite|Sharifi

DANSE
Auditorium

JANVIER
Jeudi 16 à 20h

DURÉE
1H30 environ

TARIF B
de 5,50€ à 44€

CONTACT
Développement culturel
Julia Dehais - responsable
jdehais@opera-dijon.fr
03 80 48 82 69

Carte Blanche
Pite|Sharifi

CARTE BLANCHE *Compagnie Nationale Norvégienne de Danse Contemporaine*
DIRECTION ARTISTIQUE *Bruno Heynderickx*

« Ten Duets on a Theme of Rescue »
CHORÉGRAPHIE *Crystal Pite*
MUSIQUE *Cliff Martinez (extraits de la BO du film* Solaris*)*
LUMIÈRES *Jim French*

« Shadows remain silent » création mondiale
CHORÉGRAPHIE | MISE EN SCÈNE *Hooman Sharifi*
DÉCORS | LUMIÈRES *Jens Sethzman*

Dans le cadre de sa saison scandinave, l'Opéra de Dijon propose de découvrir l'œuvre de deux chorégraphes de renom et interprétée par une compagnie à la pointe de la création.

« Ten Duets on a Theme of Rescue »
« J'aime le mot *délivrance*. Il capture une histoire entière dans un mot. De même, le corps peut transmettre un récit par la plus simple des actions. Pour moi, ce travail pour Cedar Lake a été un acte d'excavation. Après avoir créé la chorégraphie, j'ai cherché les images qui pouvaient évoquer la délivrance. Il y en a eu beaucoup. Elles existent dans la dance comme des fragments d'un langage non parlé. Je suppose la présence de la délivrance est double, comme j'ai essayé de libéré et exposé ces images pour la brève contemplation avant de les relâcher dans la danse : sauvant et tenant une image de la délivrance dans chacun des dix duos. » *Crystal Pite*
Pour voir la vidéo : http://vimeo.com/74731288

« Shadows remain silent » création mondiale
Shadows remain silent est une pièce chorégraphique pour la Compagnie entière. Ici, Sharifi explore cherche et identifie les stratégies que les personnes emploient sous un système politique autoritaire :
« Trouver toutes les possibilités dans un quart de mettre carré et bouger dedans. Trouver tous les niveaux, tous les rêves et désirs dans l'espace. L'idée n'est pas de montrer les sentiments de quelques emprisonné mais les stratégies de quelques personnes vivants ensemble comme ceci, dans une société. » *Hooman Sharifi*

La compagnie

Carte Blanche

Carte Blanche est la Compagnie Nationale Norvégienne de Danse Contemporaine. Fondée en 1989, elle est établie à Bergen, la deuxième ville de Norvège. Compagnie de danse contemporaine tout à fait singulière, Carte Blanche n'est pas au service d'un chorégraphe mais une compagnie de répertoire et de création.

Elle est composée de 12 danseurs internationaux permanents, reconnus pour leur technicité, leur personnalité et leur puissance sur scène. Carte Blanche produit en moyenne deux créations de chorégraphes de renom par saison, qu'ils soient norvégiens ou internationaux. En plus de ce répertoire, l'accent est mis sur des commandes passées à la nouvelle génération de chorégraphes de danse contemporaine. Cette combinaison génère un répertoire de très haute qualité – éclectique, original et excitant. Cette compagnie est à la pointe de la création et du développement de la danse contemporaine en Norvège et à travers le monde.

Crystal Pite

Chorégraphe et interprète originaire de Vancouver, Crystal Pite a créé des oeuvres pour le Nederlands Dans Theater 1, le Ballet Cullberg, le Ballett Frankfurt, les Ballets Jazz de Montréal (où elle a oeuvré comme chorégraphe résidente de 2001 à 2004), le Cedar Lake Contemporary Ballet, le Ballet British Columbia, l'Alberta Ballet, le Ballet National du Canada, et d'autres compagnies. Crystal a été membre des compagnies Ballet British Columbia et Ballett Frankfurt. En 2001, elle a créé sa compagnie Kidd Pivot avec laquelle elle poursuit sa démarche créatrice et continue de danser dans ses propres pièces. Crystal est également aujourd'hui Artiste en Danse associée du Centre National des Arts du Canada, et Chorégraphe associée au Nederlands Dans Theater. Elle a reçu le prix du mentorat 2008 décerné dans le cadre des Prix du Gouverneur général pour les arts de la scène ainsi que le Jacob's Pillow Dance Award.

Hooman Sharifi

Hooman Sharifi, de nationalité norvégienne, est né en Iran en 1973. Son expérience de danse commence avec le hip-hop et le jazz. Plus tard à l'âge de 21 ans il commence les techniques classiques et modernes. En 1997, il entre au National College of Beelet and Danse à Oslo. Il a toujours été intéressé par le croisement des genres, entre danse, théâtre et arts visuels. En 2000 il créé une compagnie « Impure ». Les fondements de cette compagnie sont l'art et la politique, la conscience sociale et l'engagement.

Pistes pédagogiques
Avant la représentation

LES PISTES PÉDAGOGIQUES
sont réalisées par Madame Florence Long-Chazaud, enseignante missionnée à l'Opéra de Dijon.

IL EST INTÉRESSANT DE FAIRE RÉFLÉCHIR LES ÉLÈVES AUX QUESTIONS SUIVANTES

Autour de l'art et de la création :
L'art est-il nécessairement créateur ? Et qu'entend-on exactement par le fait de créer ? Faut-il faire preuve d'originalité, être en rupture avec tout ce qui s'est fait avant, n'avoir aucun modèle ? C'est là le sens originel de la création *ex-nihilo* qui à partir du néant fait, soudainement, apparaître quelque chose. Mais comment est-il possible d'inventer une chorégraphie, une œuvre plus généralement, sans se référer aux artistes qui ont précédé ? Il y a des gestes, des pas, qui sont la référence et que, dans toute formation, on commence par apprendre. Avant de trouver son propre style, il s'agit de reprendre à son compte tout un héritage communément partagé. Cet héritage est nécessaire parce qu'il rend l'échange possible. Il constitue la culture commune de l'ensemble des artistes qui exercent une même discipline. Sans elle, pourraient-ils se comprendre, débattre, s'enrichir ?

En d'autres termes, si l'art cherche à divulguer du sens, s'il cherche à exprimer quelque chose, peut-il adopter un langage qui ne soit pas celui que tout le monde partage ? La difficulté de l'art ne consiste-t-elle pas alors à surprendre, donc à adopter une forme inédite, inventive, décalée, tout en se référant aux bases d'un langage commun sans quoi il est impossible d'être compris ? L'art s'il veut, en effet, faire autre chose que répéter ce qui s'est toujours fait, s'il veut être vu et entendu, doit quelque part étonner, et détonner. Sinon l'exercice serait d'un ennui profond, il n'aurait pas grand sens. Dans le même temps, l'inventivité trop radicale, ne conduit-elle pas à l'hermétisme ? Comment faire alors pour tenir ensemble ses deux exigences a priori contradictoires ?

Et du côté des interprètes ? Sont-ils créatifs ou se contentent-ils de suivre les orientations, voire les injonctions des chorégraphes ? Viennent-ils enrichir le sens de la chorégraphie, en redoubler l'intensité ou, au contraire, en pervertir éventuellement la richesse ? L'interprète n'est-il qu'interprète ? Est-il acteur ou simplement passeur ? Et peut-on considérer qu'il vienne enrichir la chorégraphie ou bien en diminuer la portée si on ne pense pas qu'il est un acteur à part entière ?

Il faudra rendre les élèves sensibles au fait que la Compagnie Carte Blanche, comme son nom l'indique, ne travaille pas avec un chorégraphe attitré. Elle fait appel à des chorégraphes de renom soit pour qu'ils lui proposent des créations, soit pour reprendre une pièce déjà créée pour une autre compagnie. Que faut-il en comprendre ? N'est-ce pas une manière pour les danseurs de revendiquer justement un autre statut que le simple statut de passeur ? Et par ailleurs, comment réinventer de l'intérieur une chorégraphie déjà connue, déjà écrite — parfois de manière extrêmement précise, voire millimétrée chez certains chorégraphes ? À quel niveau se situe l'inventivité ? Comme les interprètes insufflent-ils à la chorégraphie un supplément d'âme ?

Autour de l'art et de ses pouvoirs
L'art se résume-t-il sa dimension esthétique ? Est-il là pour offrir de la beauté, de l'émotion ou a-t-il un réel pouvoir sur les hommes et sur le monde ? Et si tel est le cas, comment comprendre qu'une œuvre puisse avoir une puissance d'action ? Car l'œuvre

ne métamorphose pas le réel, à l'image d'une puissance magique. Elle se donne à voir dans un espace à part, coupé en quelque sorte de la réalité. Le spectateur a bien conscience qu'il ne s'agit que d'une représentation et que ce qui se joue dans le spectacle reste dans le spectacle. Il y a l'ordre du réel et l'ordre de la fiction, l'espace scénique et l'espace « véritable » dans lequel nous vivons et agissons. Est-ce à dire que l'art ne peut pas franchir ce fossé et qu'il y a une étanchéité complète entre l'imaginaire, la fiction, et la réalité ? Que la réalité puisse venir nourrir la fiction, l'imagination humaine, on l'admet facilement. Mais penser la relation inverse, de la fiction sur le réel, est moins évident.

Si on admet l'idée d'un pouvoir de l'œuvre sur l'homme d'abord, puis sur le monde, comment une telle interaction peut-elle voir le jour ? Sans doute n'est-elle pas directe mais indirecte. N'est-ce pas en touchant la sensibilité de l'homme que l'art provoque quelque chose comme une prise de conscience ? Plutôt que de tenir des discours complexes, éventuellement ennuyeux, voire moralisateurs, l'art s'adresse, d'abord, à la sensibilité. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'a pas l'ambition de faire autre chose que d'activer la sensibilité. Mais c'est par l'affect, par la mobilisation du ressenti, qu'il cherche à favoriser une réflexion. Qu'est-ce qui différencie alors l'art de n'importe quel autre vecteur de conscience ? Sans doute sa portée plus universelle. En effet, si tout le monde ne veut pas réfléchir, parce que cela nécessite parfois un effort ardu, personne ne peut échapper à l'émotion. Elle n'est pas la même, bien évidemment, d'un individu à l'autre mais l'art ne laisse personne indifférent. À cet égard, l'œuvre n'aurait-elle pas un pouvoir d'autant plus fort qu'elle s'adresse à tous ?

Par ailleurs, cette distance entre la fiction et le réel, qui semble a priori interdire un pouvoir de l'œuvre sur la réalité, n'est-elle pas justement ce qui favorise une prise de conscience propice, dans un second temps, à une modification du réel ? N'est-ce pas sur cette distance que compte Molière dans ses comédies pour conduire son spectateur à mesurer ses propres travers ? En mettant en scène de manière caricaturale les défauts de son siècle, en jouant sur le rire, il parvient à déjouer la défiance du spectateur et à la rendre plus sensible aux conséquences des travers qu'il dénonce. Mais il faut éviter l'attaque frontale, cultiver la bonne distance, celle qui évite d'être meurtri par la critique tout en faisant mouche. Au final, l'art n'a-t-il pas de pouvoir qu'à la condition de se tenir à la lisière de l'intellect et du sensible, de la rationalité et de l'affect ?

Les élèves pourront interroger cette juste distance à partir de l'étude du premier Placet que Molière adresse au roi dans la Préface de *Tartuffe*.

Cette distance salutaire que l'art entretient au réel ne permet-elle pas alors de générer plus de conscience, une conscience sans laquelle l'homme ne saurait comment intervenir dans le monde ? Peut-on alors considérer que l'art a un véritable enjeu politique au sens où il favorise la démocratie ? Si l'art permet à chacun d'éprouver les désordres du monde, les atteintes portées à l'homme par la nature ou la société, pour ne pas dire par l'Etat, comment peut-il ensuite ne pas vouloir les résorber ? L'art n'est-il pas une impulsion pour agir, sur le fond de la détresse qu'il provoque, de la colère, du sentiment d'injustice, ou de l'empathie ?

À cet égard, quels sont les sentiments que la proposition de la Compagnie Carte Blanche initie en l'homme ? Et en quoi ces sentiments peuvent-ils, ensuite, le conduire à agir ?

Après la représentation

DANS UN PREMIER TEMPS, PARTIR DES IMPRESSIONS DES ÉLÈVES

— 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 ÉTÉ VU ET/OU ENTENDU POUR

— Identifier ce qui fait la spécificité de la proposition de la compagnie Carte Blanche lorsqu'elle reprend la chorégraphie de Crystal Pite « Ten duets on theme of rescue » en la comparant à d'autres manières de la danser (extraits disponibles sur Youtube). Cela peut permettre dans un second temps de réfléchir à la manière dont l'interprète peut dire quelque chose de personnel sur le fond d'un geste que d'autres ont accompli avant lui.

— Approfondir le questionnement sur les relations entre l'art et la politique. À quels moments de la proposition chorégraphique les sentiments éprouvés sont-ils les plus forts ? De quelle nature sont-ils ? Positifs ? Négatifs ? En reste-t-on à l'émotion ou, en tant que spectateur, ressort-on du spectacle avec l'envie d'agir ? Et dans le dispositif chorégraphique, qu'est-ce qui vient éventuellement accentuer cette envie ? Si l'art vise la dénonciation de certains travers, des rapports de forces qui structurent la société, n'est-ce pas pour progresser vers un avenir plus radieux, plus conforme à l'idée que l'on se fait du bien commun ?

À CET ÉGARD, IL EST JUDICIEUX DE DÉCRIRE

Le dispositif scénique

— La musique prend-elle la forme d'une bande son ou est-elle assurée par une formation ?

— Les costumes sont-ils particuliers ? Valorisent-ils la singularité ou illustrent-ils plutôt une appartenance à un groupe ?

— Le choix des coloris est-il signifiant ?

— Le décor est-il dépouillé ou vient-il ajouter quelque chose à la trame narrative ? Se double-t-il d'un dispositif vidéo ? Et si oui, quelle est alors sa fonction ?

— Les éclairages cherchent-ils à insister sur un élément particulier ? Y a-t-il des jeux d'ombres et de lumières ?

Le langage du corps, l'écriture des corps

Quels gestes sont-ils privilégiés ? Sont-ils identiques pour les hommes et les femmes ?

— Les gestes épousent-ils la musique ou sont-ils en décalage avec elle ? Sont-ils saccadés ou bien fluides ? Les mouvements sont-ils toniques ou bien doux ?

— Les gestes, les pas des différents danseurs sont-ils identiques ?

— Quel est le rôle du regard ? Est-il en adéquation avec la posture ?

L'organisation de la danse

— Quel est le rythme de la danse ? En adéquation avec le tempo de la musique ou en décalage ?

— Le même type de chorégraphie prévaut-il lorsqu'il s'agit de solos ou bien de ballets ?

— Est-ce l'horizontalité qui prévaut ou la verticalité ?

— Quelle est la nature des relations qui s'établissent entre les danseurs ? Y a-t-il contact ?

— De quel ordre ?