



DOSSIER PÉDAGOGIQUE

9000 PAS

MADE IN...

LES MODULABLES

résidence chorégraphique 16.17 | dès 10 ans
chorégraphie et direction **Joanne Leighton**

9000 PAS

MARDI 21 & MERCREDI 22 FÉVRIER 2017

MARDI À 20H30

MERCREDI À 19H30

M° LIGNE 13 MALAKOFF-PLATEAU DE VANVES - PÉRIPHÉRIQUE PORTE BRANCION

THEATRE71.COM | SCÈNE NATIONALE DE MALAKOFF
3 PLACE DU 11 NOVEMBRE - 92240 MALAKOFF **01 55 48 91 00**

SERVICE RELATIONS PUBLIQUES rp@theatre71.com

Béatrice Gicquel 01 55 48 91 06 | **Yasna Mujkic** 01 55 48 91 12 | **Émilie Mertuk** 01 55 48 91 03

9000 PAS

l'équipe artistique

chorégraphie et direction **Joanne Leighton**

créé en collaboration et avec **Lauren Bolze, Yoann Boyer, Marion Carriau, Alexandre Da Silva, Marie Fonte, Marie-Pierre Jaux**

musique Drumming de **Steve Reich**

installation sonore **Peter Crosbie**

scénographie lumineuse **Sylvie Mélis**

costumes **Alexandra Bertaut**

décor **Tovo & Jamil**

durée **1h05**

production WLDN

coproduction CCN de Franche-Comté à Belfort, et Le Granit – SN de Belfort, créé dans le cadre de la saison éviDanse 2014 – 2015

WLDN est soutenue par le ministère de la Culture et de la Communication

SOMMAIRE

› Joanne Leighton	p. 2
› 9000 Pas	p. 5
› Les Modulables	p. 10
› Made in serie	p. 11
› Pour aller plus loin	p. 12

JOANNE LEIGHTON

Joanne Leighton est une chorégraphe Belge d'origine australienne dont le parcours est étroitement lié à une vision de la danse originale et évolutive, dans un désir constant de dialogue et d'échange. Sa démarche explore les notions d'espace et de site comme un tout, un commun peuplé de territoires, d'identités, d'espaces interdépendants. Elle propose une ouverture vers un travail sur scène et hors scène où chaque lieu au-delà des frontières, concret ou virtuel et où chaque corps au-delà des individualités, deviennent le champ de l'expérimentation chorégraphique et interpellent la notion du même et de l'autre.

Après avoir dansé au sein de l'Australian Dance Theater (1986–1991), Joanne Leighton s'installe en Europe. Sa compagnie Velvet est créée à Bruxelles en 1994 où elle est chorégraphe en résidence à la Raffinerie (2003–2005) puis aux Halles de Schaerbeek (2005–2007). Ses pièces sont présentées sur de nombreuses scènes internationales, notamment en Allemagne, Australie, Belgique, Espagne, France, Irlande, Italie, Lettonie, Lituanie, Maroc, Pays-Bas, Pays de Galles et Royaume-Uni.

En 1994 et en 2010, elle reçoit le Prix de la SACD Belgique pour son parcours. En 2010 elle est chorégraphe en résidence à la Scène Nationale d'Orléans, et au Centre de Développement Chorégraphique (CDC) Pôle Sud à Strasbourg. En 2011-2014 elle est associée au Rive Gauche, à Saint-Etienne-du-Rouvray.

Au cours de sa direction du Centre Chorégraphique National du Franche-Comté à Belfort (2010-2015), Joanne Leighton crée sept pièces chorégraphiques : *Made in... Séries*, pièce *in situ* avec 99 habitants, créée dans différentes villes telles que Paris, Strasbourg, Centre Pompidou-Metz, Dijon, Nancy, Charleroi, Freiburg, Oldenburg, Perth en Australie, à Havane à Cuba et prochainement, le 1^{er} juillet 2017 à Malakoff ; *Les Modulables*, pièce entre spectacle et installation présentée à Malakoff le 9 novembre 2016 ; *Exquisite Corpse*, un cadavre exquis pour 57 chorégraphes dansé par 7 danseurs ; *Midori* (2003), un solo pour Jérôme Andrieu ; Joanne Leighton et le metteur en scène Christoph Frick cosignent le spectacle *Melting Pot* pour 9 jeunes interprètes, tous issus de l'immigration, un échange culturel entre le Theater Freiburg, le CCN de Belfort et le Junges Theater Basel. Ces pièces sont produites et présentées sur de nombreuses scènes en France et à l'étranger comme à La Filature Scène Nationale de Mulhouse, au Granit Scène Nationale de Belfort, au Manège Scène Nationale de Reims, au Théâtre National de Chaillot, à la MAC de Créteil, au Centre National de Danse, au Festival June Events / CDC Ateliers de Paris, au Théâtre de Vanves, en Allemagne au Theater Freiburg, au Festival d' Oldenburg, en Belgique à La Balsamine, à La Biennale de Charleroi/Danses, en Suisse, en Australie,...

Joanne Leighton diffuse également ses pièces dans des espaces dits muséaux au Musée Guggenheim à Bilbao, au FRAC Franche-Comté, au FRAC Alsace, au MAMCS de Strasbourg, au Centre Pompidou-Metz, à La Sucrière à Lyon, au Ludwig Forum à Aachen en Allemagne, au Museum für Neues Kunst à Freiburg et dans l'espace urbain au festival Rayons Frais à Tours, dans la Citadelle de Belfort, sur le toit de la Chambre des Métiers à Rennes, dans les souterraines du Fort Mont Bart, aux Salines Royales, au Broadgate Center London, dans la brasserie Ganter à Freiburg,...

En 2011, Joanne Leighton crée *Les Veilleurs* pour 732 participants à Belfort : une personne chaque matin et une chaque soir auront veillé sur la ville et sa région pendant une heure, au lever et au coucher du soleil, et ainsi de suite pendant 366 jours. Sur ces mêmes principes, Joanne Leighton remonte cette œuvre chorégraphique avec *Les Veilleurs* de Laval pour le Théâtre de Laval et *Les Veilleurs* de Rennes pour Les Tombées de la Nuit. Depuis sa naissance à Belfort en 2011, *Les Veilleurs* est devenu un projet artistique remarqué et renommé qui tourne internationalement. À ce jour, cinq villes et régions ont programmé cette pièce, à chaque fois une année entière durant... Jusqu'alors, un total de plus 1 600 jours de veille ont été maintenus grâce au concours d'une communauté de plus de 3 500 Veilleurs.

Dans le cadre de WLDN – projet et philosophie – Joanne Leighton poursuit de nombreux projets comme *9000 Pas*, sextet dansé sur un parterre de sel sur la musique *Drumming* de Steve Reich et créé en janvier 2015 (reprise au Théâtre 71 les 21 et 22 février 2017). La quatrième série des *Veilleurs* vient de s'achever avec *Les Veilleurs* de Haguenau et en juin 2015, le cinquième projet des *Veilleurs* a été lancé avec *Die Türmer von Freiburg*, la première production de Joanne Leighton pour le Theater Freiburg en tant qu'artiste associée 2015-2017. En parallèle, elle instaure une pratique de la marche performative avec *WALK #1* Belfort-Freiburg, pour poursuivre un parcours de 127 kilomètres, le long des passages d'eau et arriver à Freiburg le 20 juin au moment de la fin de la première veille sur Freiburg.

Pédagogue, internationalement reconnue, Joanne Leighton donne régulièrement des cours et des ateliers. Après avoir enseigné pour de nombreuses compagnies et CCNs comme pour Jean-Claude Gallotta à Grenoble, Catherine Diverrès à Rennes, Angelin Preljocaj à Aix-en-Provence, Trisha Brown Company, le CND, les Ateliers Carolyn Carlson, La Batsheva, Charleroi/Danses, l'AMNT à Tokyo, la Need Company, Rosas, Wim Vandekeybus, PARTS, Dansens House à Copenhagen, Croatian Institute for Movement and Dance / Zagreb Dance Center...

En 2016, Joanne Leighton crée *I am Sitting in a Room*, quatuor sur le texte éponyme d'Alvin Lucier, présenté en janvier dans une version allemande au Théâtre de Freiburg. La première française aura lieu au CCN de Tours pour le festival Tours d'Horizons, le 3 juin 2016.

COMPAGNIE WLDN

WLDN est un projet et une philosophie.

WALDEN fait référence au titre d'un roman d'Henry David Thoreau (1817-1862), essayiste, enseignant, philosophe, naturaliste amateur et poète américain. Ce roman publié en 1854 influence de nombreux courants de pensée et sert de référence à ceux qui cherchaient à renouer avec des valeurs fondamentales. Henry David Thoreau y raconte son expérience de deux ans de vie autonome au milieu de la nature.

WLDN peut être décrit comme une sorte de « strip-tease transcendantal », ce qui représente pour moi l'acte de revenir à la matière fondamentale et à une simplification du travail, à l'essence d'un spectacle en termes de danse, de mouvement et de site.

Cette simplicité peut et doit inclure un travail sur scène ainsi qu'un travail hors-scène et dans l'espace public. Elle peut aussi inclure des productions faciles à documenter et à publier par exemple sur les réseaux sociaux tels que Facebook ou Twitter,...

Comment l'acte de Thoreau résonne dans notre paysage culturel contemporain en mutation et comment travailler avec les outils simples d'aujourd'hui pour créer, enregistrer, noter, éditer et disséminer.

Joanne Leighton - Juillet 2014

9000 PAS

9000 Pas est un sextet épousant le geste fondateur de la marche, réinventant ce mouvement en constante évolution, riche de significations, touchant à l'individu autant qu'à nos organisations partagées. Dansée sur un sol en sel et sur la musique *Drumming* de Steve Reich, cette pièce est ancrée dans la matière des corps en mouvement. *9000 Pas* est le début de mon nouveau projet et l'acte de revenir à la matière fondamentale et à une simplification du travail, à l'essence d'un spectacle en termes de danse, de mouvement et de site. En traçant courbes, cercles, inspirés des systèmes géométriques et de la suite mathématique de Fibonacci, liée au nombre d'or, cette pièce opère un retour du travail extérieur à grande échelle vers un travail de scène.

9000 Pas est un parcours où les danseurs dessinent avec leurs pas, leurs trajectoires, des courbes, des spirales dans un va-et-vient incessant. C'est une pièce de l'origine, une pièce de l'espace et de la liberté pour Joanne Leighton, belgo-australienne, vivant à Paris, ayant travaillé à Londres, à Bruxelles pendant de nombreuses années... Une pièce rigoureuse, mais par cette précision, libre. Joanne Leighton entraîne ses six interprètes dans un voyage minéral et solaire. Les danseurs marchent, se croisent, se frôlent et s'entraident sur une musique hypnotique de Steve Reich. Les pas et les phrases chorégraphiques, répétés, se répondent, se libèrent, et créent de nouvelles formes. Les lumières cristallines et célestes de Sylvie Mélis, et les designers et scénographes Benjamin Tovo et Nounja Jamil sculptent cette traversée nomade. Revenir, partir et aller, rencontrer, croiser, respirer, les pas se juxtaposent, s'imbriquent, s'entremêlent, comme les pièces précises d'un piano mécanique, pour une partition en nuances et en relief qui, tout comme la pièce à grand format *Les Veilleurs*, apporte un nouveau rapport au corps et à l'espace.

On retrouvera parmi les six interprètes. Marion Carriau, assistante à Joanne Leighton, qui a rejoint le Centre Chorégraphique National de Franche-Comté à Belfort (CCNFCB) en 2011, et a dansé avec elle dans *9000 Pas*, *I am sitting in a room*, *Les Modulables*, *Exquisite Corpse*, *Made In... Séries*, *Melting Pot* ; Marie-Pierre Jaux, artiste chorégraphique au CCNFCB, qui a mené plusieurs ateliers en lien avec les projets chorégraphiques de Joanne Leighton. Arthur Perole, danseur et chorégraphe, qui a été formé au CNSMDP et a déjà travaillé avec Joanne Leighton pour *9000 Pas*, *I am sitting in a room*, *Les Modulables* et *Made In... Séries*, il est aussi danseur avec Radhouane El Meddeb, Tatiana Julien, Annabelle Pulcini ; Alexandre da Silva, formé au CNDC d'Angers, traverse plusieurs formes d'écritures chorégraphiques, il danse avec Joanne Leighton dans *9000 Pas*, *I am sitting in a room*, de Sylvie Pabiot, Geisha Fontaine et Pierre Cottreau, Yuval Pick, à Nasser Martin Gousset et Perrine Valli ; Marie Fonte, formée elle aussi au CNDC d'Angers, s'engage dès 2010 dans la création de la compagnie Yoann Bourgeois, et prend part depuis à l'ensemble des projets de cette compagnie. Elle danse avec Joanne Leighton dans *9000 Pas*, *I am sitting in a room*.

« *9000 Pas* est marqué par une approche originale, et bien significative, de la part de Joanne Leighton. En particulier, cette pièce s'attache à des éléments des *Veilleurs* – durée, présence – et de *Made in... Séries* – le mouvement quotidien de la marche – et les explore en profondeur à l'intérieur d'un contexte théâtral, et avec des danseurs complices. L'espace de la performance théâtrale donne une forme nouvelle à un matériau initialement conçu pour des sites urbains non théâtraux. Dans un certain sens, cette pièce fonctionne à l'envers : au lieu de se saisir d'un travail théâtral et de le transporter dans un espace non théâtral, comme c'est souvent le cas, *9000 Pas*

explore l'hypothèse contraire. Une fois de plus, la question n'est pas tant de se trouver dans ou hors les murs, mais d'être animé d'une pensée du site ; en faire l'enjeu d'un traitement artistique, non un vague élément de contexte, plus ou moins adaptable. Comme son titre le suggère, son motif devrait épouser le geste fondateur de la marche, parmi les plus quotidiens qui se puisse observer, et déjà immensément riche de significations inépuisables, touchant à l'individu autant qu'à nos organisations partagées.

Mais quel que soit le point où la pensée se met à vivre, elle ne peut s'y fixer. Quelle que soit la forme qu'elle épouse, il faut qu'elle quitte cette forme pour en épouser une autre. Elle va de point en point, de chose en chose. Elle s'épuise à passer à travers les êtres. Dans cette suite de métamorphoses, comment déterminer ce qui lui appartient encore en propre ? Aucune vie centrale, point de racines, rien qui persiste, sauf le pouvoir de devenir autre. »

Gérard Mayen,
journaliste, critique de danse, auteur

AUTOUR DE 9000 PAS

LA MUSIQUE DE STEVE REICH

Drumming est un classique de l'espoir et de la réussite. Venant après une époque - la fin des années 1960 - où tant d'anciennes barrières étaient tombées, l'œuvre se réjouit d'un monde où le moderne et l'ancien, l'occidental et le non-occidental ne sont plus des catégories séparées. Avant de l'écrire, Reich était allé au Ghana étudier les percussions traditionnelles, et n'avait pas seulement beaucoup appris, mais reçu une importante confirmation. Le séjour lui avait montré que les processus rythmiques avec lesquels il travaillait - et qui étaient issus de musiques électroniques conçues dans un studio de la région de San Francisco - étaient également vivants dans les villes et villages d'Afrique occidentale. Il en revint vivifié et enthousiaste.

Il avait d'autres raisons de se sentir ainsi. La fin des années 1960 lui avait personnellement ouvert des portes, tant en musique qu'en société. Les concerts qu'il avait donnés dans les galeries du quartier de Soho à New York, dans un milieu d'avant-garde extrêmement influent, lui avaient rapidement valu une réputation internationale. Il était prêt à faire une grande déclaration. Ce fut *Drumming* - une immense machine sonore qui, tout en tenant bien en main son ensemble de percussionnistes et de chanteurs, leur donne également le moyen d'exulter dans l'immédiateté de l'exécution. Car l'une des choses qui émanèrent de Soho ainsi que d'Afrique fut un sens renouvelé de la communauté dans la pratique musicale. Interprètes et auditeurs sont un, explorant des notions de son et de temps qui n'appartiennent à aucune des deux parties mais sont propriété commune. Il s'agit de proposer plutôt que de composer, en fixant les limites au sein desquelles cette exploration peut prendre place.

INTERVIEW DE STEVE REICH, 1974

« Pendant un an, de l'automne 1970 à l'automne 1971, j'ai travaillé à l'œuvre qui devait devenir la plus longue que j'ai jamais composée. *Drumming* dure près d'une heure et demie et se divise en quatre parties exécutées sans interruption. La première section est destinée à quatre paires de bongos accordés, montés sur supports et joués avec des baguettes, ainsi qu'à une voix d'homme, la deuxième à trois marimbas et aux voix de femmes, la troisième à trois glockenspiels, sifflement et piccolo, la dernière section à tous ces instruments et aux voix combinés. J'ai choisi des instruments que l'on peut maintenant se procurer couramment dans les pays occidentaux (bien que les bongos aient leur origine en Amérique latine, les marimbas en Afrique et que le glockenspiel provienne d'Indonésie), accordés selon notre gamme diatonique tempérée, et je les ai utilisés musicalement dans le contexte de mes œuvres antérieures.

On me demande souvent quelle influence mon voyage en Afrique en 1970 a exercée sur *Drumming*. La réponse peut s'exprimer par le terme de confirmation. Ce séjour a confirmé l'intuition que j'avais que les instruments acoustiques et les voix pourraient être utilisés pour produire une musique à la sonorité véritablement plus riche que celle produite par les instruments électroniques et il a également confirmé mon inclination naturelle pour la percussion. Dans le contexte de ma propre musique, *Drumming* représente le stade ultime de raffinement de la technique de déphasage, dans laquelle deux ou trois instruments identiques jouant le

même motif mélodique répété, parviennent graduellement à une désynchronisation. L'œuvre introduit aussi plusieurs techniques nouvelles :

1- changements progressifs de timbre alors que la hauteur du son et le rythme demeurent constants

2- usage de la voix humaine comme partie intégrante de l'ensemble musical par imitation de la sonorité exacte des instruments

3- procédé consistant à substituer progressivement les battements aux silences (ou inversement), au sein d'un cycle rythmique se répétant constamment.

Les sections de *Drumming* sont réunies les unes aux autres par les nouveaux instruments doublant le motif exact des instruments jouant déjà. À la fin de la section pour tambour, trois joueurs de tambour exécutent le même motif également déphasé d'une noire. Les tambours disparaissent graduellement de sorte que le même rythme et les mêmes hauteurs de son sont maintenus avec un changement graduel de timbre. À la fin de la section de marimba, trois marimbas jouant dans leur registre le plus aigu sont doublées par trois glockenspiels dans leur registre le plus grave, de sorte que le procédé consistant à maintenir le rythme et la hauteur du son tout en changeant graduellement le timbre se trouve répété.

Le début de *Drumming* est confié à deux tambours qui construisent le motif rythmique fondamental de la tonalité de ce morceau, durant une heure et demie, à partir d'un seul battement de tambour joué tous les douze temps avec des silences sur les autres temps de la mesure. Progressivement, des battements de tambour additionnels viennent se substituer aux silences, un par un, jusqu'à ce que le motif soit construit. Le procédé de réduction est simplement l'inverse, les silences étant substitués aux battements, un par un, jusqu'à ce qu'il ne reste qu'un seul battement.

De la sorte il ne reste qu'un seul motif rythmique pour *Drumming* considéré dans sa totalité. Ce motif est soumis à des changements de phase, de hauteur et de timbre, mais tous les exécutants le jouent, en entier ou en partie, tout au long de la pièce.

Drumming marque la fin de mon utilisation du procédé de déphasage graduel. L'ayant découvert en 1965 dans la pièce pour bande magnétique *It's gonna rain*, je l'ai ensuite utilisé dans chaque morceau à partir de 1965 jusqu'à *Drumming* en 1971, à l'exception de *Four Organs* (1970) qui est composé exclusivement de l'augmentation graduelle ou de la prolongation des sons individuels au sein d'accord répété. Le procédé de déphasage graduel me fut extrêmement utile de 1965 à 1971, mais je n'ai pas l'intention de le réemployer. Fin 1972, il était temps d'aborder quelque chose de nouveau. »

UTILISATION DE *DRUMMING* DE STEVE REICH DANS LA DANSE

En 1975, la chorégraphe new-yorkaise Laura Dean met en scène dans un spectacle homonyme cette œuvre pour la première fois après quelques années de collaboration avec le compositeur. En 1998, la composition est reprise pour la chorégraphie *Drumming* d'Anne Teresa De Keersmaecker avec l'Ensemble Ictus jouant l'œuvre en direct sur scène lors de sa création. Cette chorégraphie a remporté un Bessie Award à New York en 1999.

Jiri Kylian utilise *Drumming* part 1 pour la chorégraphie de *Falling Angels* qu'il crée en 1989.

En 1999, la chorégraphe québécoise Ginette Laurin crée *La Vie qui bat*, sur la musique de *Drumming*. En 2009, cette pièce est reprise et présentée à la Dance Triennial Tokyo au Japon.
Wikipédia

LA LUMIÈRE DE SYLVIE MELIS

Par la lumière, Sylvie Mélis crée, révèle et/ou dissimule des espaces contenant autant de rêveries dramaturgiques que de regards portés sur le visible entre net et flou. Son travail est aussi une réflexion et un traitement du temps de la représentation entre apparition et disparition. Être en lumière, pour Sylvie Mélis dans *9000 Pas*, c'est être complice de la danse jusqu'à converser avec elle et se demander comment passer de l'éclat et la brillance des danseurs sur un sol en cristaux de sel qu'ils martèlent, frappent, réduisent en poussière à un milieu saturé du jaune d'une lumière monochromatique qui uniformise et signale que le temps a passé, que nous sommes pour quelques minutes dans la matité du souvenir, avant que ne reviennent les couleurs fulgurantes, fugitives et inconstantes dans le regard des danseurs et des spectateurs.

LES MODULABLES

Les Modulables : titre générique regroupant de courtes pièces pour plateau ou hors cadre, issues du répertoire de Joanne Leighton qui, combinées entre elles, forment une œuvre à part entière. Entre spectacle, installation et événement déambulatoire...

Série de pièces courtes d'une durée de 4 à 20 minutes, *Les Modulables* développent chacune une thématique propre. Ces études ou scènes prennent des formes variables, allant du solo au sextet. Issues de rencontres entre des artistes et un lieu, elles se combinent, se modulent en fonction des espaces, jusqu'à constituer une création singulière.

À l'occasion d'une résidence de création au Théâtre 71, une déambulation performative sera imaginée par Joanne Leighton et ses danseurs, du cinéma Marcel Pagnol au Théâtre 71, en passant par la Place du 11 Novembre.

Joanne Leighton, *Les Modulables*,

Les Modulables, déambulations dansées, le **mercredi 9 novembre, 19h**.
Voir les éclairages page 26

MADE IN SÉRIE

Made In... Série est une performance in situ, dont le principe est d'activer la configuration spatiale des participants afin d'explorer et de révéler l'architecture particulière d'un lieu. Un portrait d'une ville, d'un paysage, d'une architecture en mouvement. Destinée à l'espace public intérieur ou extérieur et donc consciente d'un public de passage, cette création se décline sous la forme d'une série d'interventions dans le site de la performance. Elle a pour objectif d'encourager les 99 intervenants, encadrés de cinq danseurs, à participer à un événement chorégraphique et de le rendre accessible au plus grand nombre. En cela, elle est entièrement connectée à la ville et à ses habitants. Une création sonore originale réalisée par Peter Crosbie et des structures gonflables sont installés dans le site de la performance, contribuant à créer ce paysage humain.

Made in... Série a été recréé dans différents sites tels que des musées, des espaces urbains, des parcs, des champs ou des jardins. Cette pièce a été créée dans différentes villes telles que Paris, Strasbourg, Dijon, Nancy, Metz, Charleroi (Belgique), Freiburg, Oldenburg (Allemagne), Perth (Australie), Havana (Cuba)...

Made in Malakoff, une architecture en mouvement à grande échelle, le **samedi 1^{er} juillet, 15h et 17h30**, Place du 11 Novembre à Malakoff.

Voir les éclairages page 26

POUR ALLER PLUS LOIN

PRESSE

9000 Pas de Joanne Leighton

CRITIQUE : 5 FÉVRIER 2015 PAR *DANSERCANALHISTORIQUE*

« Une pièce libre, ébouriffée, pourtant composée sur la base de rigoureuses combinaisons mathématiques. Dans moins d'un mois, Joanne Leighton aura quitté la direction du Centre chorégraphique national de Franche-Comté à Belfort. Cela au terme de péripéties pesantes, qui ne laisseront pas le souvenir d'un moment glorieux de l'Inspection de la danse au ministère de la Culture.

Or la chorégraphe marque cette séquence finale par une pièce toute entraînante et clairvoyante, précise et légère. *9000 Pas* a été composée rigoureusement sur la base de la suite mathématique dite de Fibonacci, qui combine des additions de chiffres selon des règles savantes de calculs systématiques. Le néophyte retiendra d'un tel système qu'il évacue toute dimension narrative ou psychologique.

Au contraire, dans une optique éminemment contemporaine, il s'agit de puiser, sous-jacents à l'apparence du monde, des modèles peu perceptibles, qui en fait structurent celui-ci. L'artiste n'a plus alors la prétention de rajouter un artefact de beauté forcée dans le monde, mais s'ingénie plutôt à glisser dans celui-ci une trame d'appui interstitiel, où vient se réfléchir une activation de la beauté de ce monde.

Le motif de base est ici celui de la boucle, décliné en cercles successifs que dessinent inlassablement les trajectoires des danseurs qui se succèdent sur le plateau, ou s'y rejoignent, au point alors que ces cercles se croisent, se dédoublent, se démultiplient et se déforment. Une implacable logique de la durée s'installe, à la longue jouissive, au fur et à mesure que des variations rythmiques opèrent, sobrement marquées par des frappes percussives.

L'œil lui aussi, peu à peu divague, gagné par une ivresse hypnotique. Vient un moment où les combinaisons des trajectoires marchées-dansées, qu'on saisit comme toujours rigoureusement automatiques, n'en sont pas moins gagnées par une effervescence d'un entremêlement apparent, qui brouille les repères des certitudes qu'on croyait acquise. Entre le précis et l'ébouriffé, le flottement est exquis.

Nullement statique, la pièce *9000 Pas* progresse à partir, tout d'abord, d'une patiente exposition de la sobriété de ses structures. À ce stade, ses six interprètes évoluent chacun isolément. Les liaisons n'opèrent que dans l'espacement, éminemment plastique, qui se fait jour et se joue entre leurs diverses trajectoires. On perçoit très bien à ce moment ce que Joanne Leighton défend comme une notion d'in situ.

Toute la question posée est celle d'un lieu auquel donner sens en soi, par le fait même de l'investir. Et le plateau du théâtre vaut métaphore de l'espace citoyen acté. C'est en cela qu'il était

étriqué de rabattre le gigantesque dispositif public des Veilleurs de Belfort, et autres grandes productions collectives suscitées par Joanne Leighton ces dernières années, sur la catégorie des pratiques de sensibilisation amateurs, pour les opposer à une réalisation artistique qui ne serait homologable que sous la forme de pièces jouées dans un théâtre.

Ce premier temps posé, *9000 Pas* teste ensuite une multitude de combinatoires et de qualités relationnelles possibles. En observant cela, l'imagination est très libre d'interpréter tout ce qui peut faire lien entre les protagonistes, qu'il en aille du défi, de la solidarité, de la séduction, de l'indifférence, la rencontre de hasard ou le pas de deux presque raffiné.

Une bonne part des énergies convoquées alors s'investissent dans le registre de réminiscences folkloriques. Cela, décidément fait question dans l'époque, quand une seule année sur la scène chorégraphique contemporaine aura déjà donné à voir *D'après une histoire vraie* de Christian Rizzo, *Bit* de Maguy Marin, *Notre danse* de Mylène Benoît, et *Monument 0 : hanté par la guerre (1913-2013)* d'Eszter Salamon. Toutes ces pièces en passent par l'emprunt à d'anciennes bases de danses collectives.

Reste que le principe de composition de *9000 Pas* renvoie surtout à une tradition savante marquée par Fase d'Anne Teresa de Keersmaeker (avec qui elle partage l'emprunt au répertoire musical de Steve Reich et l'intérêt pour la suite de Fibonacci), l'art d'une Lucinda Childs, voire d'un Brice Leroux. Mais, impossible de qualifier la pièce de Joanne Leighton de purement répétitive (sa suite évolue sans cesse). Mais non plus de minimalisme. En quoi cela ? En ce qu'elle lâche la bride des qualités interprétatives de ses danseurs et danseuses, qui lui confèrent quelque chose d'heureusement engagé, plutôt joyeux et joliment revêché. »

Gérard Mayen

LA DANSE CONTEMPORAINE

La danse contemporaine naît après la Seconde Guerre mondiale. Elle fait suite à la danse moderne qui, au début du XX^e siècle, cherchait à libérer le corps du cadre rigide de la danse classique. En transgressant les codes de la technique classique, la danse contemporaine instaure de nouveaux référents poétiques. Si la danse classique peut être qualifiée d'aérienne, la danse contemporaine est une danse dite « dans le sol » : le poids du corps, les appuis, le jeu équilibre/déséquilibre en deviennent des principes fondamentaux.

Un des pionniers de cette rupture fait partie, avec le musicien John Cage, du Black Mountain College. Il s'agit de Merce Cunningham chorégraphe considéré comme appartenant au courant moderne, mais qui pose les bases de la recherche chorégraphique contemporaine qui marquent encore la création actuelle.

« La danse est un art indépendant », affirme Merce Cunningham. Que le danseur suive la musique ? Il rejette cette forme d'assujettissement. Dans les années soixante, le chorégraphe américain conçoit l'idée d'une totale indépendance de la danse et de la musique, la seule ligne de partage étant une durée commune. Dans *Roaratorio*, pas de coordination entre danse et musique. Si l'œuvre de John Cage donne à entendre des « jigs », des « reels » du folklore irlandais, sur lesquels se greffent tout un tas de sons : pleurs de nourrisson, bruits de salles, de rue, les danseurs semblent ne pas en tenir compte. Ils s'élancent, sautent, tournent sans que

leurs mouvements ne s'articulent à la partition sonore. La danse existe indépendamment de la musique. Et si une relation semble à l'occasion s'établir, elle n'est que le fruit d'une heureuse coïncidence. Quant à l'interprète, désormais privé de tout soutien musical, il se doit de posséder un sens très intérieur du timing, et être très à l'écoute de ses partenaires. Tels sont les principes majeurs développés par Merce Cunningham dès les années 1960. À sa suite, les artistes de la postmodern dance, comme Trisha Brown, se saisissent du silence pour revendiquer un autre rapport au corps et au geste chorégraphique.

La technique de la danse classique se fonde sur un vocabulaire précis, même quand elle donne lieu à différentes méthodes. En revanche, en danse contemporaine, si le travail du corps est extrêmement important, il ne correspond cependant pas à une technique unifiée et codifiée. Tout mouvement est susceptible de devenir de la danse et l'enjeu technique consiste à offrir au corps une grande disponibilité plutôt que l'acquisition d'un vocabulaire. Mais n'y-a-t-il pour autant aucune technique en danse contemporaine ?

Dans la danse contemporaine, le danseur est formé de façon à développer ses savoir-faire et à les compléter. Il acquiert généralement plusieurs techniques, qui ne relèvent pas toutes du champ de la danse. Il peut se former au sein d'écoles, telles P.A.R.T.S à Bruxelles, le CNDC à Angers, ex.e.r.ce master à Montpellier ou encore le Conservatoire national supérieur de Paris ou de Lyon. Il peut aussi suivre un parcours personnel qu'il nourrit alors en assistant à des stages et à des cours réguliers qu'il choisit. Il suit certes des classes de « danse contemporaine », mais aussi de classique, de jazz, de techniques somatiques, d'improvisation, de yoga... Tout ce qui concerne les capacités du corps peut lui être utile. Enfin, outre la dimension proprement physique, il s'attache à la qualité du mouvement et est invité à se l'approprier plutôt qu'à reproduire des formes.

Merce Cunningham a lui aussi développé un entraînement du corps permettant à ses danseurs de s'emparer au mieux des séquences complexes de danse qu'il créait. La « technique Cunningham » fait largement appel à la technique classique pour le travail du bas du corps, mais elle s'appuie sur une autre utilisation du dos et de la colonne vertébrale. Il en parle ainsi : « J'ai recherché quant à moi, dès le début, comment faire travailler ensemble le dos et les jambes, le torse et les jambes [...] Tout mon travail de torse part du tronc, de la taille au plus près des hanches. À partir de là, vous pouvez basculer le corps ou le torsader dans toutes les directions. » L'enjeu pour Merce Cunningham était de développer ou modifier la technique « non pas en termes esthétiques, mais simplement en termes de ce que le corps peut faire ».

La danse est un art du spectacle, c'est donc aussi un art de la collaboration. Musique, costumes, lumières, tous ces éléments viennent accompagner et souligner la chorégraphie pour former l'œuvre finale. La danse contemporaine efface les frontières entre les disciplines et travaille aussi bien avec les arts plastiques que le théâtre, l'écriture, la peinture ou le design.

source : numeridanse.tv

LA MUSIQUE MINIMALISTE

La musique minimaliste est un courant de musique contemporaine apparu dans les années 1960 aux États-Unis, qui représente une part importante de la musique classique de ce pays. En France, le courant est fréquemment appelé musique répétitive, et désigne plus spécifiquement l'ensemble des œuvres utilisant la répétition comme technique de composition. Les principaux compositeurs de musique minimaliste sont La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass, et John Adams. L'œuvre considérée comme fondatrice du minimalisme est *In C* de Terry Riley, composée en 1964. La musique minimaliste est parfois désignée sous l'étiquette plus large de musique postmoderne.

Plus qu'un retour à la tonalité, le courant est surtout caractérisé par l'utilisation d'une pulsation régulière et la répétition de courts motifs évoluant lentement. Au-delà d'un mouvement de réaction au sérialisme, alors dominant en Europe, la musique minimaliste marque l'émergence d'une musique américaine novatrice, déliée de ses attaches européennes. Les compositeurs minimalistes ont aussi opéré un retour vers plus d'émotion musicale, au lieu de l'approche essentiellement intellectuelle de la musique sérielle, ou l'approche conceptuelle de la musique expérimentale telle que la pratique John Cage. Après des débuts difficile hors des circuits traditionnels de la musique classique, la musique minimaliste a acquis l'adhésion d'un certain public, venant parfois d'univers différents comme le jazz, le rock, les musiques improvisées, ou la musique électronique. La télévision et le cinéma ont utilisé abondamment cette musique, en particulier les œuvres de Philip Glass, contribuant à sa diffusion jusque dans le grand public. De violentes critiques se sont aussi exprimées de la part du monde musical envers le courant minimaliste, l'accusant de produire une musique de consommation, superficielle, et sans âme.

Un précurseur et une influence : Erik Satie

Les prémices de la musique minimaliste se trouvent dans certaines œuvres d'Erik Satie, notamment par son emploi de la forme répétitive en ostinato vu comme un « dépassement extatique du temps dans la répétition, dans l'obsession contemplative du même » et qui sert de base à plusieurs compositions. *La Première Gnossienne* (1890) est la première pièce qu'il écrit selon un schéma répétitif, qu'il expérimentera plus en avant avec sa pièce mystique *Vexations* (1892-1893). Cette dernière consiste à répéter 840 fois de suite un même motif, la durée de la pièce pouvant atteindre une vingtaine d'heures. *Vexations* sera exécutée pour la première fois à l'initiative de John Cage en 1963 à New York, c'est-à-dire dans les années de naissance du minimalisme. Meredith Monk, souvent associée au courant minimaliste, participera à une exécution des *Vexations* lors d'un festival Satie en 1966, et Gavin Bryars et Christopher Hobbs feront de même à Leicester en 1971.

Erik Satie est cité par les minimalistes comme une référence, notamment par Steve Reich. Un hommage en forme de clin d'œil lui est aussi rendu avec la composition de Philip Glass, *Piece in the Shape of a Square*, référence à *Trois Morceaux en forme de poire*, de même ses œuvres *Music with Changing Parts* et *Einstein on the Beach* reprennent une forme de progression des mouvements en arche de type ABCBCA utilisée auparavant par Erik Satie. Pour Michael Nyman, Erik Satie est « indispensable pour quantité de raisons », et il le tient pour le seul compositeur pré-expérimental dont le travail est indispensable.

Le sérialisme

De façon plus surprenante, Anton Webern, élève d'Arnold Schoenberg et membre de la Seconde école de Vienne, exerce aussi une influence sur le mouvement minimaliste. En particulier sur La Monte Young, qui cite les sections statiques des *Six Bagatelles pour quatuor à cordes* (1913) et la *Symphonie, op.21* (1928) comme des œuvres l'ayant fortement aidé à faire la transition entre le sérialisme et le minimalisme. Le fait que Anton Webern soit aussi une influence majeure du post-sérialisme qui se développe à la même époque en Europe, mais aux conceptions musicales radicalement différentes, est parfois relevé comme « paradoxal » par les musicologues.

Figure du sérialisme et de l'école de Darmstadt, Karlheinz Stockhausen possède toutefois des liens avec le courant minimaliste. Des œuvres comme *Stimmung*, *Mantra* et *Inori* utilisent un matériau minimaliste et un temps étalé.

La Monte Young ira d'ailleurs étudier avec Karlheinz Stockhausen à Darmstadt, et le considérait à l'époque comme le plus grand compositeur vivant. Terry Riley porte aussi un fort intérêt aux œuvres de Stockhausen, en particulier les complexités rythmiques de *Zeitmasze*, ainsi qu'à Arnold Schoenberg.

Plus généralement, les minimalistes ont tous été exposés au sérialisme, Steve Reich en tant qu'étudiant au Mills College, et qui a tout de suite senti qu'il devait s'en éloigner au plus vite, ou Philip Glass qui compose des œuvres atonales jusqu'à 18 ans avant de changer de style.

L'avant-garde américaine

John Cage exerce une grande influence dans les années de naissance du minimalisme.

Compositeur le plus important de l'avant-garde et de la musique expérimentale aux États-Unis, ses idées ont des répercussions, directement ou indirectement, sur les travaux des minimalistes. Quelques pièces de John Cage peuvent paraître liées au minimalisme, notamment ses premières compositions, ou le célèbre *4'33"* datant de 1952, la composition la plus minimale qui soit, puisque composée uniquement de silence.

John Cage est cependant très critique face au minimalisme, et sa technique de prédilection, l'indétermination (ou la non-intention), c'est-à-dire l'utilisation de l'aléatoire, dans les œuvres, ou dans le processus de composition lui-même, sera fortement rejetée par les minimalistes.

Dans son livre *Experimental Music : Cage and beyond*, Michael Nyman pose clairement le minimalisme dans un contexte post-Cage, en tant que réaction à l'indétermination chère à ce dernier. Toutefois, les musicologues ont relevé des similitudes avec les travaux de John Cage, notamment dans l'intérêt porté à la structure plus qu'au matériau, le fait que la musique soit créée par des processus de composition, et une expression musicale évitant une mise en avant de la personnalité du compositeur, misant sur l'expérimentation pour aller plus loin que l'imagination du compositeur.

Un autre compositeur américain de la génération de John Cage en lien avec les minimalistes est Morton Feldman. Celui-ci utilise aussi l'indétermination et le hasard dans ses œuvres, mais est attiré par les sons tenus de longue durée et les paysages sonores calmes et plats. Bien qu'il ne soit généralement pas considéré comme un minimaliste, certaines de ses pièces, en particulier *Piece for Four Pianos* (1957), peuvent se rapprocher des pièces ultérieures de Steve Reich utilisant le décalage de phase. Steve Reich reconnaîtra d'ailleurs son admiration pour Feldman.

Description musicale

L'ensemble des œuvres classées en tant que musique minimaliste est loin de comporter une unité de style ou de posséder des caractéristiques musicales tout à fait identiques. Bien qu'une classification soit toujours réductrice, on admet cependant généralement que l'esthétique de la musique minimaliste est fondée sur trois caractéristiques :

- > un retour à une harmonie « consonante » (voire tonale, ou modale dans certaines œuvres) ;
- > la répétition de phrases, figures ou cellules musicales avec ou sans petites variations graduelles ;
- > une pulsation régulière.

Ceci regroupe toutefois des œuvres aux profils très divers, et à l'utilisation de différentes techniques musicales. De même, les œuvres des compositeurs dits minimalistes, ne peuvent pas toutes être considérées comme minimalistes, en particulier les derniers travaux de Steve Reich et Philip Glass, ou les premières pièces (souvent non musicales) de La Monte Young.

CARACTÉRISTIQUES MUSICALES

Le rythme

Une préoccupation majeure chez les minimalistes est le rythme. La plupart des compositions possèdent une pulsation régulière, et sont construites par enchevêtrement d'unités rythmiques de base. Ces considérations rythmiques sont particulièrement marquées chez Steve Reich et sont réalisées par l'intermédiaire de la technique de déphasage. *Drumming* (1971) marque le point culminant de la fascination de Steve Reich pour le rythme, exprimée par le *phasing*. Chez Philip Glass, le travail sur le rythme est présent dès ses premières pièces minimalistes utilisant son procédé additif de composition, notamment dans la pièce *1+1* (1968). Le rythme est ainsi le premier élément analysé systématiquement par les minimalistes, avant la ré-intégration future de l'harmonie et de la mélodie.

Harmonie

Les premières œuvres des minimalistes sont atonales, *Trio for Strings* (1958) de La Monte Young, *String Quartet* (1960) de Terry Riley, même si l'évolution extrêmement lente et la faible densité de notes donnent une illusion de la tonalité, en supprimant quasiment tout mouvement. Même *In C*, qui est généralement considérée comme l'œuvre du retour vers la tonalité, n'est pas strictement tonale, mais une composition atonale sans indication d'armure, même si la composition est largement diatonique.

L'abandon progressif des bandes magnétiques au profit des instruments acoustiques favorise le développement de l'harmonie. Chez Steve Reich, à partir de *Piano Phase*, un profil tonal ou modal s'établit au début de l'œuvre, mais reste ambigu. Le diatonisme résultant des processus de *phasing* n'est pas choisi a priori, mais s'impose plutôt par l'expérience.

Registre et dynamique

Chez La Monte Young et Terry Riley, la basse joue un rôle de bourdon, inspirés en cela par la musique indienne. Chez Steve Reich, il n'existe pas de basse, et les hauteurs appartiennent en général au registre médium (*Piano Phase* ne possède pas de note en dessous de Mi, *Phase Patterns* en dessous de Do). L'absence de basse produit certaines ambiguïtés que Reich cherche à conserver, tout en ne sachant pas les définir précisément. De même, les minimalistes n'utilisent pas du tout de techniques de jeu étendues, très présentes dans les autres courants de musique contemporaine.

Les nuances varient en général assez peu, voire pas du tout. Le niveau sonore est souvent très élevé, par exemple dans certaines pièces de La Monte Young, et chez Philip Glass, où on perçoit l'influence du rock.

Exécution

D'une écoute abordable, la musique répétitive paraît faussement facile à exécuter. Les processus de déphasage (*phasing*) de Steve Reich requièrent une très grande concentration de la part des instrumentistes. De façon similaire, Glass rapporte que plusieurs chefs d'orchestre venus sans préparation à des répétitions se rendirent compte trop tard de la difficulté de ses partitions. En l'absence du compositeur, les partitions ne sont pas toujours évidentes à décrypter pour les interprètes, nécessitant inventivité face au manque d'indications ou à leur peu de clarté.

Lien avec la danse

La danse, qui par nature a toujours été intimement liée aux créations musicales de son temps, n'échappe pas à l'influence de la musique minimaliste, notamment autour de la notion et de l'utilisation de la répétition. D'une certaine manière l'origine de l'impact de la musique minimaliste sur la danse remonte aux collaborations de John Cage avec le chorégraphe américain Merce Cunningham dès le début des années 1950 lors de la naissance de la danse moderne. Par son entremise, Merce Cunningham rencontra également Morton Feldman qui composa pour lui des musiques pour ses chorégraphies novatrices comme *Mélodie sans titre pour Merce Cunningham* en 1968. Par ailleurs, un groupe comprenant d'une part les danseuses Simone Forti, Yvonne Rainer, Trisha Brown et d'autre part les compositeurs Terry Riley et La Monte Young se forme autour d'Anna Halprin entre 1960 et 1962 pour réaliser des performances notamment à la Judson Church de New York. C'est toutefois Trisha Brown qui explorera plus avant le principe de la répétition et de l'accumulation successive des mouvements chorégraphique durant cette période de la danse moderne. Meredith Monk, qui est également danseuse, s'associe par la suite à ce groupe où elle peut mêler à la fois ses recherches musicales et ses créations chorégraphiques dans des performances orientées vers un mouvement plus épuré et une certaine transe spirituelle.

Après les premières années du minimalisme, se tisse une relation étroite entre la danse et ce courant musical grâce à Lucinda Childs, une des élèves de Merce Cunningham, qui, après s'être associée au groupe d'Anna Halprin, collabore intensément avec Philip Glass à la fin des années 1970 pour son opéra *Einstein on the Beach* (1976). Elle réalisera par la suite deux de ses chorégraphies *Dance* (1979) et *Mad Rush* (1981) sur les compositions homonymes (*Dance* et *Mad Rush*) commandées au compositeur new-yorkais. Le travail de Lucinda Childs s'est intéressé à différents aspects des recherches sur le minimalisme avec une collaboration poussée dans le domaine des décors et des images réalisés avec le plasticien Sol Le Witt, l'un des chantres du minimalisme pictural. Twyla Tharp utilisa également fréquemment les compositions de Philip Glass à qui elle commissionne sa 4^e Symphonie dite *Heroes* en 1996 pour son ballet homonyme. De même Laura Dean travaille avec Steve Reich entre 1971 et 1975 notamment à la première mise en chorégraphie de la composition *Drumming*. Cependant, ces chorégraphies, bien qu'utilisant des éléments répétitifs et des décalages, ne peuvent pas être qualifiées totalement de minimalistes, la musique restant un support à une création chorégraphique relativement traditionnelle et riche.

L'influence directe de la musique minimaliste dans les processus de créations chorégraphiques est réellement associée à la découverte et à l'utilisation des œuvres de Steve Reich par la chorégraphe belge de danse contemporaine Anne Teresa De Keersmaeker, lors de ses études à la Tisch School of the Arts à New York.

De 1980 à 1982, elle crée sa pièce fondatrice *Fase, four movements to the music of Steve Reich* dans laquelle elle théorise davantage l'apport de la musique de phase en danse en donnant réellement à voir les principes de *phasage/déphasage* développés par Steve Reich dans ses premières compositions *Piano Phase*, *Violin Phase*, *Clapping Music*, et *Come Out*. Le lien étroit entre Anne Teresa De Keersmaecker et la musique de Steve Reich sera dès lors perpétuellement renouvelé dans de nombreuses créations par la chorégraphe belge au cours des décennies suivantes, notamment dans avec le ballet *Drumming* (1998) sur la composition éponyme *Drumming et Rain* (2001) sur *Music for 18 Musicians*. Steve Reich composera spécialement la pièce *Dance Patterns* en 2002 pour la création *Counter Phrases* de Anne Teresa De Keersmaecker qui à son tour lui rendra hommage en ouvrant les cérémonies new-yorkaises célébrant les 70 ans de Reich en 2006 par une création spécialement dédiée intitulée *Steve Reich Evening*. Par ailleurs, le chorégraphe suédois Mats Ek s'est lui orienté un temps vers le « minimalisme mystique » en composant en 1995 le duo *Smoke* pour Sylvie Guillem qui utilise les compositions *Für Alina* et *Spiegel im Spiegel* d'Arvo Pärt. Plus récemment, le chorégraphe britannique Christopher Wheeldon a particulièrement utilisé les compositions de tous les grands noms du minimalisme pour ses œuvres écrites dans un style néoclassique.

LE PHASING

Le *phasing* (en français déphasage) est un procédé de composition inventé par les compositeurs Terry Riley et Steve Reich dans les années 1960. Lié au courant de la musique minimaliste, le *phasing* a surtout été utilisé par Steve Reich au cours des années 1960 et 1970. Le terme a été inventé par Steve Reich, par analogie avec la notion de déphasage présente en physique entre deux ondes ou en traitement du signal entre deux signaux périodiques.

Steve Reich notera lui-même que le déphasage est un cas particulier de la forme classique du canon.

Historique

L'origine de la musique de phase remonte au travail des compositeurs minimalistes sur les répétitions et l'usage de bandes magnétiques. Dès 1963, Reich utilise des magnétophones, mais c'est la participation à la création d'*In C*, de Terry Riley en 1964, qui constitue à cette époque sa plus grande influence musicale.

C'est certainement Terry Riley qui a utilisé la notion de déphasage entre deux bandes magnétiques le premier, à travers ses expérimentations sur les bandes magnétiques, notamment en France à la maison de la radio et l'ORTF. Riley appelle cette technique le décalage temporel, mais reconnaît que la contribution de Steve Reich a été de mettre au clair les nombreuses techniques qu'il utilisait par expérimentation, et d'en tirer une méthode, appliquée rigoureusement.

Steve Reich (re)-découvre le *phasing* par hasard en 1965, lors de la composition d'une œuvre pour bande magnétique, *It's Gonna Rain* (1965). Le compositeur disposait de l'enregistrement d'un discours sur deux magnétophones Wollensak de mauvaise qualité. Son idée première était d'utiliser les magnétophones pour répéter la même portion de son avec un décalage temporel entre les deux parties, soit la technique classique du canon. Un dysfonctionnement des magnétophones fit que les deux machines démarrèrent en même temps (à l'unisson), mais perdirent peu à peu leur synchronisme créant un déphasage graduel entre les deux voix. Reich trouva le rendu nettement plus intéressant et explora le procédé avec *It's Gonna Rain* en 1965 et *Come Out* en 1966.

Reich explora ensuite le procédé de déphasage avec des instruments, tout d'abord avec bande magnétique et un instrumentiste *Reed Phase* (1966), puis pour deux instrumentistes *Piano Phase* (1967) ou simplement deux interprètes tapant des mains dans *Clapping Music* (1972).

Principe

Le *phasing* se construit à partir d'un court motif musical répété indéfiniment. Chaque musicien (ou magnétophone) répète ce motif en boucle, mais avec un décalage entre les voix, décalage qui augmente et diminue au cours de la pièce. Il existe plusieurs manières de réaliser ce décalage, et donc le *phasing*.

Historiquement, la première méthode utilisée avec les bandes magnétiques est de faire jouer une phrase musicale par deux magnétophones, dans un tempo régulier mais non identique. Ainsi, les notes jouées par les deux magnétophones se décalent graduellement, l'un des deux magnétophones ralentissant et quittant ainsi l'unisson. Le premier effet entendu est d'abord un léger écho lorsqu'un des magnétophones joue immédiatement après l'autre. Puis les sons se dédoublent nettement, chaque note étant entendue deux fois, produisant alors un effet complexe. Par la suite, on retrouve l'effet d'écho et enfin le retour à l'unisson. Les tempos des deux instruments sont presque identiques, de sorte que les deux motifs sont perçus comme étant dans le même tempo : les motifs se décalent graduellement.

Pour les instrumentistes, l'exécution du *phasing* peut être extrêmement difficile d'un point de vue technique. Il s'est révélé bien plus facile que pendant que l'un des musiciens adopte un tempo constant, l'autre passe par des périodes d'accélération momentanées, parfois appelées « transitions floues ». Ces transitions sont notées sur la partition par des pointillés, pour indiquer d'accélérer le tempo jusqu'à obtenir le déphasage désiré, puis revenir au tempo initial. En général, le nombre de répétitions du motif de base entre deux transitions est laissé libre, au choix des instrumentistes. Le déphasage n'est en revanche jamais réalisé par ralentissement d'un tempo sur celui de base.

Dans certains cas, le déphasage est réalisé en insérant périodiquement une note supplémentaire dans la phrase musicale qu'interprète un des deux joueurs. Le changement de phase peut aussi être provoqué instantanément, plutôt que progressivement, comme dans la composition *Clapping Music*.

Le déphasage produit un cycle, c'est-à-dire qu'au bout d'un certain temps (pour le déphasage graduel) ou d'un certain nombre de transitions (pour le déphasage par transitions floues), les voix reviennent à leur position de départ, c'est-à-dire en phase (à l'unisson). L'achèvement d'un cycle est en général l'occasion de changer le motif de base, et de recommencer alors un nouveau cycle, ou signifie alors la fin de la pièce.

En fonction du motif de base, le déphasage peut produire un effet de symétrie. Au milieu du cycle, lorsque les voix sont en opposition de phase, les voix s'échangent les rôles, tout en produisant un résultat sonore identique à la première partie du cycle. Steve Reich a fait remarquer à plusieurs reprises que ce procédé est entièrement déterministe : il n'y a pas d'aléatoire ou d'improvisation.

Utilisation

En musique populaire, la composition *The True Wheel*, tiré de l'album *Taking Tiger Mountain (By Strategy)* de Brian Eno, est un exemple de déphasage.

L'exécution de différents motifs répétés dans le même tempo mais de différentes longueurs, comme dans la musique de Philip Glass et d'autres, n'est pas du *phasing* mais est considéré comme du polyrythme.

La chorégraphe belge Anne Teresa De Keersmaeker utilisa et illustra visuellement ce procédé

pour l'écriture du ballet *Fase* qui constitue l'une de ses œuvres fondatrices composée en 1982 sur les partitions séminales de la techniques de phasing que sont *Piano Phase*, *Violin Phase*, *Come Out*, et *Clapping Music* de Steve Reich. Sur ce ballet, au titre dédié à la technique, elle transpose les principes de phasage/déphasage aux mouvements des danseurs qui suivent et donnent à voir les processus d'accélération d'une voix par le truchement de l'accélération du mouvement de l'une des danseuses par rapport à celui, identique, de sa partenaire jusqu'au retour à l'unisson.

LA SUITE DE FIBONACCI

La suite de Fibonacci est une suite d'entiers dans laquelle chaque terme est la somme des deux termes qui le précèdent. Elle commence généralement par les termes 0 et 1 (parfois 1 et 1) et ses premiers termes sont : 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, etc. (suite A000045 de l'OEIS).

Elle doit son nom à Leonardo Fibonacci qui, dans un problème récréatif posé dans l'ouvrage *Liber abaci* publié en 1202, décrit la croissance d'une population de lapins : « Un homme met un couple de lapins dans un lieu isolé de tous les côtés par un mur. Combien de couples obtient-on en un an si chaque couple engendre tous les mois un nouveau couple à compter du troisième mois de son existence ? »

Cette suite est fortement liée au nombre d'or, φ (phi). Ce nombre intervient dans l'expression du terme général de la suite. Inversement, la suite de Fibonacci intervient dans l'écriture des réduites de l'expression de φ (phi) en fraction continue : les quotients de deux termes consécutifs de la suite de Fibonacci sont les meilleures approximations du nombre d'or.

Le nombre d'or

Le nombre d'or est une proportion, définie initialement en géométrie comme l'unique rapport a/b entre deux longueurs a et b telles que le rapport de la somme $a + b$ des deux longueurs sur la plus grande (a) soit égal à celui de la plus grande (a) sur la plus petite (b) c'est-à-dire lorsque : $(a+b)/a = a/b$.

Le découpage d'un segment en deux longueurs vérifiant cette propriété est appelé par Euclide découpage en « extrême et moyenne raison ». Le nombre d'or est maintenant souvent désigné par la lettre ϕ (phi).

Ce nombre irrationnel est l'unique solution positive de l'équation $x^2 = x+1$. Il vaut exactement : $(1+\sqrt{5})/2$, soit approximativement 1,6180339887.

Il intervient dans la construction du pentagone régulier. Ses propriétés algébriques le lient à la suite de Fibonacci et au corps quadratique $Q(\sqrt{5})$. Le nombre d'or s'observe dans quelques cas dans la nature (quelques phyllotaxies, par exemple chez les capitules du tournesol, pavage de Penrose de quasi-cristaux) ou dans quelques œuvres et monuments (architecture de Le Corbusier, musique de Xenakis, peinture de Dalí).

L'histoire de cette proportion commence à une période de l'Antiquité qui n'est pas connue avec certitude ; la première mention connue de la division en extrême et moyenne raison apparaît dans les Éléments d'Euclide. À la Renaissance, Luca Pacioli, un moine franciscain italien, la met à l'honneur dans un manuel de mathématiques et la surnomme « divine proportion » en l'associant à un idéal envoyé du ciel. Cette vision se développe et s'enrichit d'une dimension esthétique, principalement au cours des XIX^e et XX^e siècles où naissent les termes de « section dorée » et de « nombre d'or ».

Il est érigé en théorie esthétique et justifié par des arguments d'ordre mystique, comme une clé importante, voire explicative, dans la compréhension des structures du monde physique, particulièrement pour les critères de beauté et surtout d'harmonie ; sa présence est alors revendiquée dans les sciences de la nature et de la vie, proportions du corps humain ou dans les arts comme la peinture, l'architecture ou la musique. Certains artistes, tels le compositeur Xenakis ou le poète Paul Valéry ont adhéré à une partie de cette vision, soutenue par des livres populaires.

À travers la médecine, l'archéologie ou les sciences de la nature et de la vie, la science infirme les théories de cette nature car elles sont fondées sur des généralisations abusives et des hypothèses inexactes.

ÉCLAIRAGES

PIÈCES IN SITU

LES MODULABLES › Déambulation dansée

Une déambulation performative sera imaginée par la chorégraphe et ses danseurs, du cinéma Marcel Pagnol aux espaces du Théâtre 71, en passant par la Place du 11 Novembre.

› mer **9 nov, 19h** rendez-vous au cinéma Marcel Pagnol 17 rue Béranger, Malakoff | entrée libre sur réservation au 01 55 48 91 00

MADE IN MALAKOFF › Une architecture en mouvement à grande échelle

› sam **1^{er} juillet, 15h et 17h30** présentation in situ et en public Place du 11 Novembre, Malakoff

› mentions particulières *Made in Malakoff* nécessite implication et disponibilité avec 25h d'ateliers et de répétitions aux dates suivantes : ven 23, jeu 29 et ven 30 juin | en journée sam 24, dim 25 juin

et sam 1er juillet (détails en ligne theatre71.com)

› inscriptions 01 55 48 91 03 / 06 / 12 rp@theatre71.com

ATELIER

DANSE › Made in

En amont de la performance collective *Made in Malakoff*, Joanne Leighton, chorégraphe de 9000 Pas et un danseur, livrent à un petit groupe de privilégiés les secrets de fabrication de la série *Made in...* Ce premier atelier, pensé comme une base d'expérience afin que chacun entre dans la danse est le point de départ de l'aventure de ces 24 participants motivés. À l'issue du week-end, ils seront les ambassadeurs du projet pour une version « in Malakoff » auprès d'autres personnes tout aussi déterminées à partir dans cette aventure de danser ensemble la ville.

› we **5/6 nov, au Théâtre 71** | gratuit, avec engagement

EXPOSITION

SUR LES PAS DE...

Mouvement incessant, libre en apparence, cadence, énergie primordiale et collective..., la pièce de Joanne Leighton invite à interroger nos gestes et ce qui fait le commun. Les étudiants de la section diplôme de métier d'art typographisme de l'École Estienne proposent leur lecture de ces thèmes à partir de leur domaine : la lettre, l'écrit, sa trace et son mouvement, interrogé en partage par le nouvel habillage du Théâtre 71 conçu par Malte Martin et Vassilis Kalokyris.

› du **20 fév au 4 mars, au foyer** aux heures d'ouverture du bar | vernissage **20 fév, 19h**

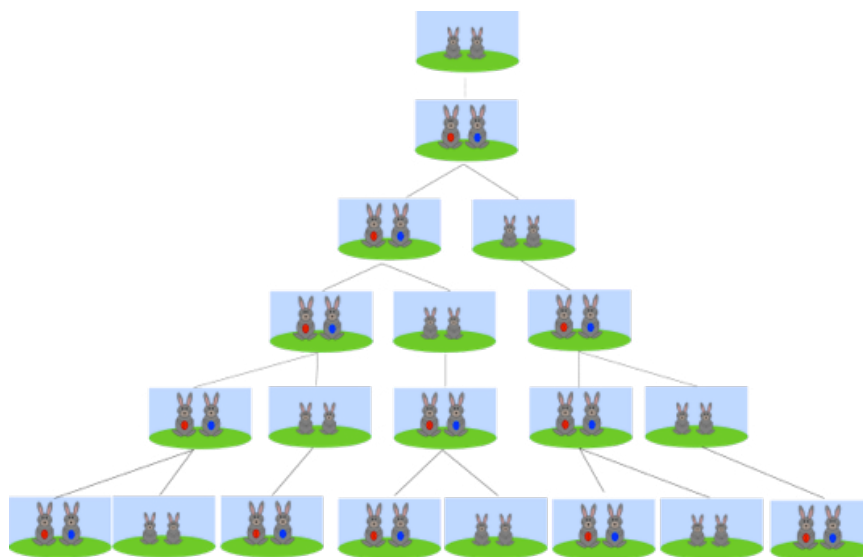
À CONSULTER

Liens

- › https://fr.wikipedia.org/wiki/Musique_minimaliste
- › <https://fr.wikipedia.org/wiki/Phasing>
- › https://fr.wikipedia.org/wiki/Suite_de_Fibonacci
- › https://fr.wikipedia.org/wiki/Nombre_d%27or
- › <https://fr.wikipedia.org/wiki/Drumming>
- › https://fr.wikipedia.org/wiki/Steve_Reich

Livres et revues

- › Michael Nyman, *Experimental Music : Cage and beyond*, Cambridge University Press, 1974
- › Wim Mertens, *American Minimal Music*, Kahn & Averill Publishers, 1988
- › Stéphane Lelong, *Musique nouvelle*, éditions Balland, 1996
- › Steve Reich, *Writings on Music 1965-2000*, Oxford University Press, 2002
- › Johan Girard, *Répétitions – L'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*, Presse Sorbonne Nouvelle, 2010
- › Laurent Denave, *Un siècle de création musicale aux États-Unis. Histoire sociale des productions les plus originales du monde musical américain, de Charles Ives au minimalisme (1890-1990)*, Genève, Contre-champs, 2012
- › Dossier 9000 Pas, Joanne Leighton



Croissance de population des lapins selon une suite de Fibonacci

ACCÈS

La salle du théâtre est accessible aux personnes à mobilité réduite. Pour mieux vous accueillir, pensez à réserver 48h avant et à vous signaler à votre arrivée.

métro 10 min de Montparnasse, ligne 13 station Malakoff-Plateau de Vanves, sortie 2 (à 3 min à pied du théâtre)

bus 126 de la Porte d'Orléans – arrêt Gabriel Péri-André Coin

bus 191 de la Porte de Vanves – Gabriel Péri-André Coin

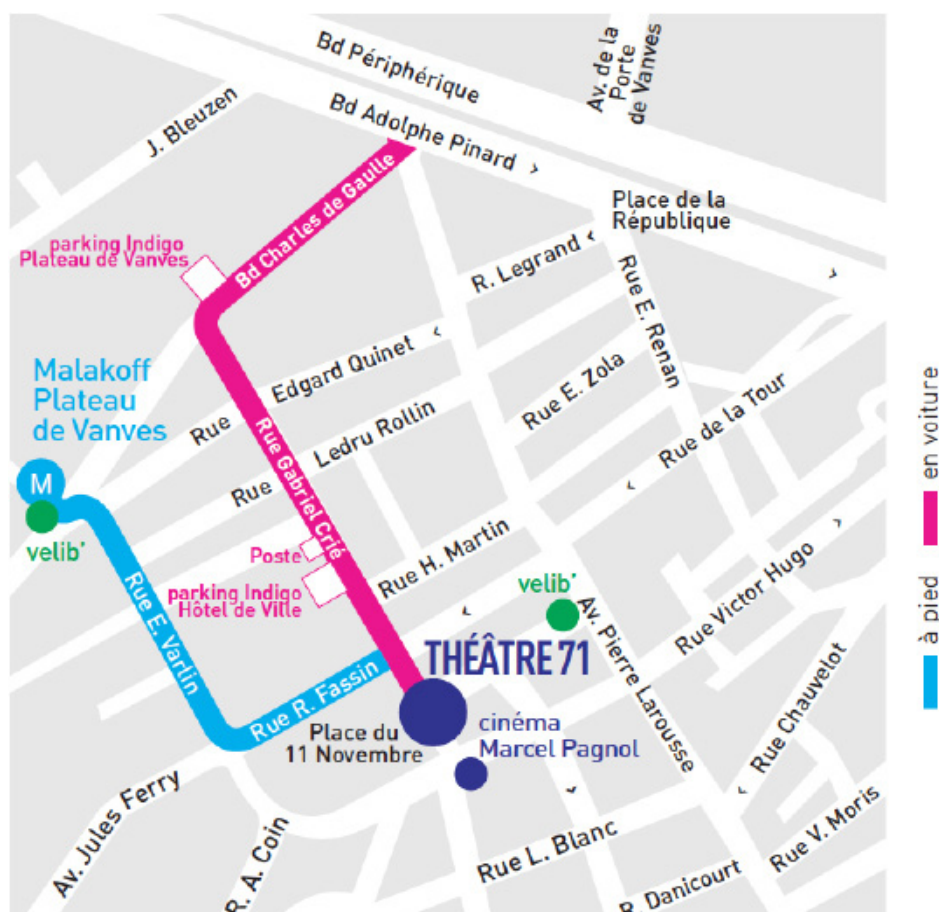
vélib' / autolib' à la sortie du métro et autour de la place

voiture périphérique porte Brancion puis direction Malakoff centre-ville

parking Indigo rue Gabriel Crié, entre le théâtre et La Poste

BAR

Ouvert 1h avant et 1h après les représentations, il vous accueille pour boire un verre, grignoter ou goûter ses spécialités maison. Un endroit convivial pour partager autour des spectacles.





BLOCKBUSTER

RÉGIS HUBY

ANNIE ERNAUX

JEANNE CHAMPAGNE

**FESTIVAL DES OPÉRAS
TRADITIONNELS
CHINOIS**

AMPHITRYON

BRICOLEZ!

IVAN VIRIPAEV

VALÈRE NOVARINA

DON QUICHOTTE

SHAKESPEARE SONGS

JOANNE LEIGHTON

PASCAL QUIGNARD

MARIE VIALLE

PALESTRO

MARTO!

GABER, IO E LE COSE

LES ENFANTS C'EST MOI

LA MOUETTE

OSKARAS KORŠUNOVAS

FRANCK TORTILLER

TRIO OPUS 71

RICK LE CUBE

NOUVELLES TURBULENCES

THEATRE71.COM | SCÈNE NATIONALE MALAKOFF
3 PLACE DU 11 NOVEMBRE 92240 MALAKOFF
M MALAKOFF-PLATEAU DE VANVES **01 55 48 91 00**

PÉRIPHÉRIQUE PORTE BRANCION - PARKING RUE GABRIEL CRIÉ

