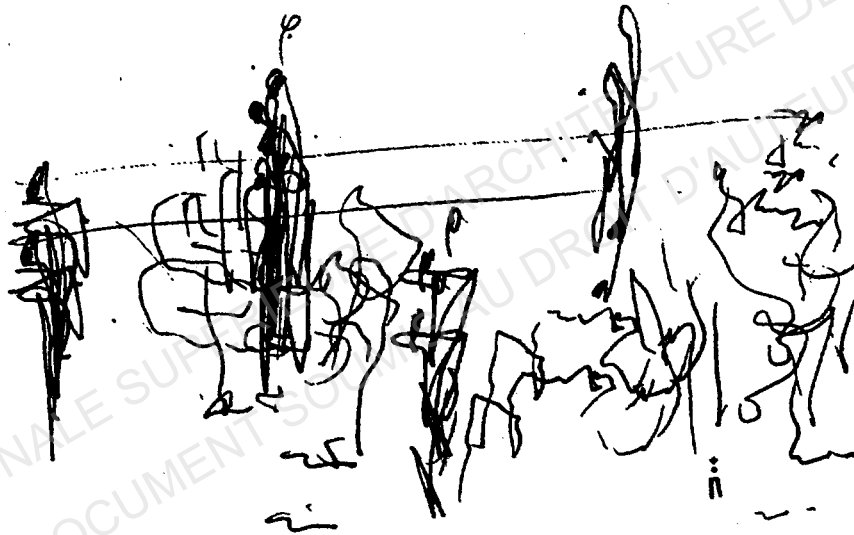


TOUTE REPRODUCTION MÊME
PARTIELLE EST INTERDITE,
sans autorisation des
propriétaires des droits
LOI DU 11.03.1957

72202
Ecole d'Architecture de Marseille Luminy
Service documentation
184, Avenue de Luminy
13288 MARSEILLE Cedex 9 - C.924

TPFE
DESTENAY Christine



Une école de danse à Montpellier

TPFE 29 NOVEMBRE 2002

DESTENAY CHRISTINE

ECOLE D'ARCHITECTURE MARSEILLE - LUMINY

DIRECTEUR D'ETUDE: LAURENT TOURNIÉ, architecte DPLG et enseignant

DEUXIÈME ENSEIGNANT EAML: JEAN-CHARLES VERHAR, docteur en sociologie, enseignant

TROISIÈME ENSEIGNANT EAML: JEAN-PIERRE VETTORELO, architecte DPLG et enseignant

ENSEIGNANT EXTÉRIEUR: HERVÉ DUBOIS, architecte DPLG et enseignant à E.A. Lille

PERSONNALITÉ COMPÉTENTE: RAPHAËLE SEGOND, architecte DPLG

ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE MARSEILLE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

INTRODUCTION



Ce mémoire² commence par un enthousiasme.
L'enthousiasme de travailler sur une problématique passionnante que je tenterai de faire partager :

Ce projet d'école n'est pas tout à fait une simulation de commande, mais propose de questionner un autre *mode d'habité* : celui du *corps dansant*.
Comment et quel espace construit particulier peut recevoir le corps dansant sans qu'il ne le subisse ?
Comment peut-on *abriter* cette activité humaine particulière ?

Ce travail personnel de fin d'étude est né d'une volonté de découverte des professionnels de la danse et d'une fascination pour cette forme d'art. De nombreux témoignages de danseurs, une recherche conséquente, et le travail de projet en lui-même, m'ont permis de mettre des mots sur ce qui n'était pour moi que des intuitions d'amateur de danse. Il propose d'interroger la source de l'architecture : la rencontre du corps et de l'espace.

Comment écrire ces mémoires ?

Comme la danse, l'architecture ne "parle" pas mais véhicule du sens, du sens à vif.
Elles sont le territoire de l'émotion, des perceptions visuelles, tactiles, auditives.
Les technologies contemporaines éloignent de plus en plus le corps de l'action (*télécommunications, appareils électroniques et électroménagers, ...médecine aussi maintenant !³*) tandis que l'espace du paysage, l'espace de la maison mettent le corps en jeu et crée l'émotion. Si la forme ne s'adresse qu'au seul sens de la vue, je ne crois pas qu'elle puisse avoir une influence sur le désir ou la motivation de celui qui la voit où l'habite. C'est dans ce que l'architecture donne à parcourir et à toucher qu'elle peut émouvoir⁴.

¹ Edgar Degas, *danseuses s'exerçant au foyer*

² mémoires d'une démarche de projet

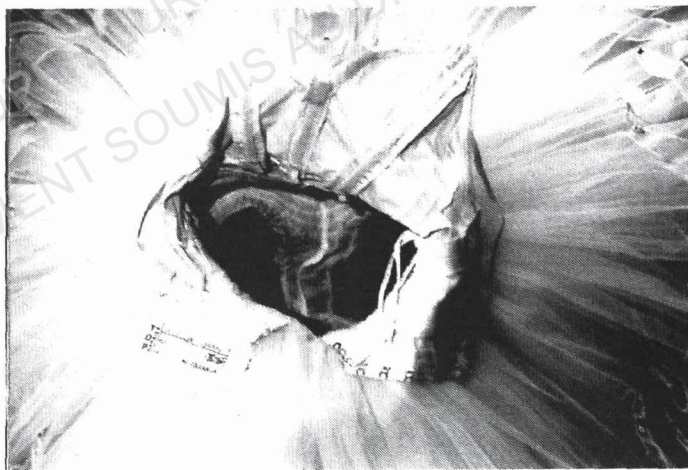
³ Paradoxalement, sous le bombardement d'images, se construit le culte du corps tout puissant.

⁴ et non dans l'illusion d'une métaphore par rapport à sa vocation.

Dans un premier temps, l'étude a sollicité la définition de cette activité humaine particulière, des mécanismes du danseur (que les témoignages viennent éclairés), et qui n'est que partiellement rapportée en vue de comprendre le rapport spécifique entre le danseur et son lieu de pratique.

Dans un second temps, l'étude identifie l'état des lieux, extrait les éléments du paysage et de la ville qui vont amorcer l'acte de projeter avec les exigences tirées des précédentes conclusions.

En effet, deux choses ont oscillées entre elles afin de permettre une proposition architecturale : les relations entre le danseur et son espace de travail : "le studio"⁵, et les contextes du site d'implantation⁶ à Montpellier.



⁵ studio de travail et de scène

⁶ travail à l'échelle du quartier hôpitaux facultés de Montpellier

⁷ extrait de Pietragalla, photographies de Claude Alexandre

PLAN :

INTRODUCTION	P1
PREAMBULE "état des lieux" sur la danse	P4
A - ANALYSE DE LA DANSE ET DU RAPPORT A SON LIEU DE PRATIQUE	P12
A.1 - définition de l'action : <i>Danser</i>	P13
A.2 - Qu'est ce que l'espace d'un danseur ?	P16
A.3 - processus d'apprentissage	P21
A.4 - processus de création	P58
Conclusion A : Les contraintes architecturales générales liées au rapport du danseur à son lieu de pratique, et perspectives du projet	P81
B - PROJET	P92
B.1 - Les conditions urbaines	P92
B.2 - La Proposition architecturale	P122
CONCLUSION	P148
ANNEXES	P149
BIBLIOGRAPHIE	P177
SOMMAIRE	
Remerciements	

PREAMBULE

La raison de ce préambule est de clarifier les caractéristiques d'une "école supérieure nationale de danse" et de justifier une implantation à Montpellier.
Il s'agit de faire un rapide "état des lieux" sur la danse.

a - Les différents types d'enseignements

Il existent plusieurs pratiques de la danse :

- la danse comme enseignement spécialisé, qui sera l'objet du projet
- la danse comme moyen d'éducation dans l'enseignement général¹, et la danse récréative².

Ces appellations relèvent de deux logiques d'enseignement foncièrement différentes :

La première est une formation professionnelle, alors que la seconde relève d'une pratique artistique en amateur³.

Le large public⁴ qui a une expérience personnelle de la danse récréative possède une sensibilité kinesthésique plus fine que celui qui n'a pas cette expérience. Cette pratique témoigne aussi de la santé de la danse.

Depuis 20 ans seulement, l'état découvre la potentialité de l'art chorégraphique et commence à reconnaître plus sérieusement les professionnels.

Cette reconnaissance passe par

- le soutien de compagnies⁵ ;
- la création de nouvelles institutions pour de nouvelles missions ;
- l'essor du réseau de diffusion (davantage de scènes conventionnées danse, festivals) ;
- le développement de l'enseignement spécialisé (grâce à la loi de 1989).

En revanche, elle a encore du mal à s'affirmer comme un moyen pédagogique à part entière même si elle est admise depuis peu dans les cursus scolaires⁶.

b - Une politique en faveur de la danse

"il est aussi important pour l'enfant de danser que de parler, de compter ou d'apprendre la géographie"⁷

En 2002, la danse est placée au rang des priorités budgétaires du ministère de la culture et de la communication.

Dans les années 80, la politique de l'Etat en faveur de la danse porte essentiellement sur la création, puis dans les années 90 sur la pédagogie. Aujourd'hui c'est la promotion de la danse qui se développe.

Les promesses de l'état sont "d'accompagner les lieux oeuvrant au développement de la rencontre avec la danse. Lieux ressources pour les artistes mais aussi pour le public"

¹ options facultatives ou obligatoires, nouveau bac L3

² loirs, danses de société, danses populaires

³ une centaine de conservatoires territoriaux qui forment près de 13 000 élèves

⁴ 3.3 millions de personnes font de la danse, soit 3.5 fois plus que ceux qui pratiquent le théâtre

⁵ 214 compagnies soutenues par l'état en 2002

⁶ Quelques initiatives intéressantes ont été menées, comme celle de Françoise Dupuy qui instaure "Danse à l'école" en 85.

⁷ Maurice Béjart

« la danse s'est imposé dans de nouveaux lieux où elle a inventé de nouvelles formes...
250 lieux sont aidés par l'Etat dont 50 lieux de création ; 18 scènes sont conventionnées pour la danse...»

Cela implique de conventionner plus de scènes à la danse, d'établir un nouveau schéma d'orientation pédagogique des établissements spécialisés, d'inscrire la danse dans les enseignements artistiques à l'école⁸.

Elles sont l'aveu de l'excessif retard de la France dans ce domaine.

Le projet phare de cette politique est la réhabilitation de la cité administrative de Pantin, conçue en 1965 par les architectes Jacques Kalisz et Jean Perrotet (tous deux membres de l'Atelier d'urbanisme et d'architecture).

En béton brut, monumentale, rythmique, l'immeuble de 4 étages voit le jour en 1972 le long du canal de l'Ourcq. A partir de 2003, il accueillera les activités du Centre National de Danse CND.

Ses 10 000m² permettront la réalisations de 11 studios dont 3 équipés pour recevoir du public, une vaste médiathèque, une salle d'exposition, une salle de spectacle de 500 places. Sous la direction d'Antoinette Robain et de Claire Guieyesse, architectes lauréats du concours, les travaux de réhabilitation ont commencé en 2001.



⁸ Bac L3 danse



La danse a besoin pour évoluer de lieux spécifiques. De tels espaces, lieux de travail et de répétition à disposition des équipes de création font encore cruellement défaut.

Le ministère en partenariat des collectivités territoriales substitue pour l'instant ce manque de lieux par une "aide aux studios" qui favorise l'accueil du public dans les studios existants ou met en partage le studio d'une équipe artistique à une autre.

c - Les différents lieux de formations existants pour la danse
Répartition et statuts (enseignement, création, diffusion, recherche)

La formation est un domaine en perpétuel chantier, aussi une étude⁹ a été entreprise sur la qualification des professeurs de danse et la formation des danseurs professionnels.



Il s'agit d'une réflexion globale sur l'organisation du système français d'enseignement de la danse. Il est précisé qu'un effort particulier devra être consacré aux spécificités de l'enseignement danse aux publics les plus jeunes... par la problématique de la pédagogie appliquée aux enfants et adolescents.

Le rapport souligne la très inégale répartition des centres de formation¹⁰ sur le territoire national. Les centres fonctionnant selon une logique publique¹¹, plus accessibles, sont tous situés sur la moitié ouest du territoire tandis que les centres fonctionnant selon une logique privée se concentrent à Paris et dans le quart sud est¹². Naturellement, la répartition actuelle des centres de formation des enseignants correspond à celle des écoles de danse, très concentrées dans l'agglomération parisienne et dans le quart sud est.



⁹ confiée à Marc Sadaoui, après 12 ans d'application de la loi du 10 juillet 1989⁹ relative à l'enseignement de la danse.

¹⁰ CEFEDM et CND

¹¹ avec les tarifs les plus bas

¹² 6 sur l'arc méditerranéen

Dans le sud il est prévu la naissance de deux établissements formant des professeurs de danse¹³, l'une dans l'agglomération lyonnaise, l'autre "à Montpellier pour couvrir aussi une partie du sud et du fait de la présence d'un conservatoire national de région et d'un centre chorégraphique national."¹⁴

Le cas de Montpellier :

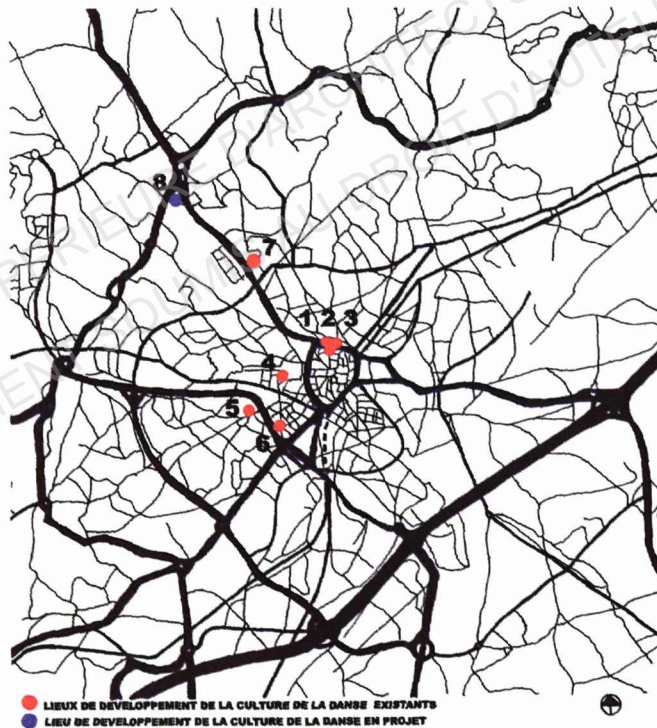
Montpellier, riche de ses nombreuses et appréciées manifestations de danse est encore démunie d'un lieu d'enseignement de la danse :

Montpellier dispose de nombreuses possibilités de diffusion de la danse (contemporaine essentiellement.) par le festival international *Montpellier danse*¹⁵, l'AGORA, puis le Théâtre Iseion.

En ce qui concerne la création à Montpellier, la ville a réhabilité¹⁶ en 1995 le couvent des ursulines en un centre chorégraphique national où la compagnie Mathilde Monnier est à l'œuvre aujourd'hui¹⁷.

Le centre chorégraphique national¹⁸ est un lieu de création repéré au niveau national et international, confié à la direction d'artistes chorégraphes reconnus, référence du développement chorégraphique de sa région (il en existe 19 à ce jour¹⁹).

Quant à la formation de danseurs, il n'existe que le cursus parallèle du conservatoire régional.



¹³ 2 CEFEDM formation d'état des professeurs de danse

¹⁴ voir rapport Sadaoui sur l'enseignement de la danse

¹⁵ crée par Dominique Bagouet en 1981

¹⁶ Architectes Lipsky et Rollet

¹⁷ voir annexe 7

¹⁸ Les CCN existent depuis seulement 1983

¹⁹ Ballet de Biarritz, de Lorraine, de Marseille, du Nord, du Rhin, CCN d'Aix, d'Angers, de Belfort, de Caen, de Créteil, de Grenoble, du Havre, de la Rochelle, de Montpellier, de Nantes, de Rennes, de Rillieux, de Tours, d'Orléans.

Mais la formation professionnelle des jeunes danseurs est assurée par les "écoles supérieures nationales de danse", établissement public sous tutelle du ministère de l'éducation et de la culture.

Elles n'existent que depuis 1992 et sont à ce jour qu'au nombre 6 en France : 3 écoles d'Etat²⁰ et 3 écoles de statut associatif²¹ (relevant de la responsabilité conjointe de l'Etat et des collectivités territoriales).

Elles forment chaque année à peine plus de 500 élèves.

La réponse au besoin d'une formation professionnelle reconnue d'Etat à Montpellier sera le prétexte de ce travail de fin d'étude.

d - Le fonctionnement du cursus professionnel

Beaucoup de danseurs pensent que la formation en danse classique constitue la matrice indispensable de la formation de tout bon danseur professionnel²².

Or, une formation classique de bon niveau requiert au moins 6 à 8 ans d'enseignement intensif. L'enseignement destiné aux danseurs de haut niveau présente nécessairement un caractère intensif très difficilement compatible avec un cadre d'enseignement en amateur.

Le suivi de cours quotidiens²³ et un enseignement dans des classes de niveau très homogène et dans une ambiance de motivation et d'émulation fortes permettant des progrès rapides et continus, rendent indispensable la mise en place de structures spécialement adaptées à ces exigences.

s'instruire le matin, danser l'après midi.

Le projet d'un établissement professionnel de danse²⁴, accueillera une centaine d'élèves de 8 à 16 ans en *sport étude Danse*. Ils reçoivent un enseignement général le matin et un enseignement spécialisé en danse l'après-midi.

Les élèves se répartissent sur 3 cycles (qui correspondent aux cycles de l'éducation nationale) l'élémentaire, le primaire, le secondaire, à l'image du fonctionnement de l'école de danse de Marseille²⁵.

Le projet d'école accueillera également une compagnie professionnelle, administrée indépendamment par un directeur artistique car une bonne école me semble devoir allier formation et création, unir apprentis danseurs et professionnels.

C'est aussi l'avis de danseurs et professeurs.

La responsable de la pédagogie de l'école de Marseille, Sylvie Clavier, cultive aujourd'hui cet avantage, avec la direction parallèle de Marie-Claude Pietragalla²⁶. Elle témoigne aussi de son expérience à l'école de Nanterre²⁷ où "La séparation nette des petits rats de l'opéra et du ballet, donc l'absence d'exemples, nuit à leur apprentissage".

La relation entre apprentis et professionnels est nécessaire à l'éveil.

²⁰ Opéra de Paris à Nanterre, CNS Paris, CNS Lyon

²¹ Ecole nationale supérieure de danse de Marseille, Ecole de danse de Cannes, Centre national d'Angers

²² y compris en contemporain ou en jazz

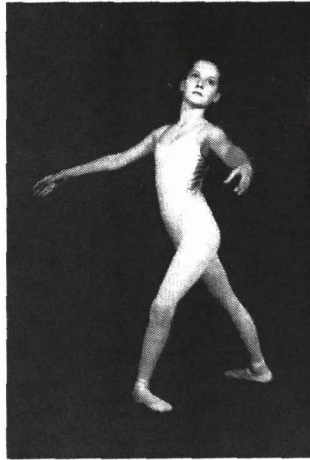
²³ au moins 3 heures à partir de 13/14 ans

²⁴ formation classique et contemporaine

²⁵ voir exemple d'effectifs de l'école de danse de Marseille, rapporté dans le témoignage de Sylvie Clavier

²⁶ depuis 1997 après celle de Roland Petit (1992-1997).

²⁷ conçu par Christian de Portzamparc



Conclusion :

Ces exigences impliquent une architecture proposant des lieux pour les apprentis d'une part, des lieux pour la compagnie de professionnels, et enfin des lieux communs de rencontre.

- Les lieux destinés à l'apprentissage sont des studios de travail et des salles de cours²⁹.
- Le lieu affecté à la compagnie, est un studio de préparation à la scène et de représentations³⁰.
- Les lieux communs sont les lieux de restauration, bibliothèque, espace d'exposition, et espaces de repos intérieurs ou extérieurs.

L'élément fondateur du projet d'une école de danse est le studio.

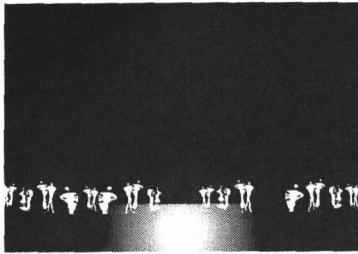
C'est pourquoi ce travail a été conçu parallèlement à deux échelles : celle de l'entité particulière du studio, et celle de l'ensemble de l'école dans un contexte urbain spécifique.

Pour commencer ce mémoire, une première partie interroge la danse et le rapport à son lieu de pratique.

²⁸ Leçons de danse classique, Emilia Demirova

²⁹ et bien sûr tous les locaux attenants à ceux ci : vestiaires, sanitaires...

³⁰ et des locaux attenants, soit les loges, sanitaires, atelier costume, atelier son...



"Le studio de danse est un lieu très particulier, celui où se trouve la matière de la danse, d'où jaillit son mouvement. C'est là que se forme et se transforme le danseur ; comme un papillon le pollen, il portera de place en place cette matière immatérielle. C'est là qu'une fois transformée la matière se décante et que se dépose le sel des oeuvres. Il y faut un espace rare; ce n'est point tant les dimensions qui comptent que leur rapport subtil qui donne à l'espace un sens. La présence active des danseurs parachèvera cet édifice transparent, jusqu'à y laisser des traces.

Il y faut un soi pour l'accueil et l'élan, générateur d'énergie. Il y faut une lumière, sereine, propre à l'écoute. Le studio est un terrain d'écoute (...).

C'est une concentration de vide, une page blanche, qui va susciter et accueillir la matière vivante, toujours neuve, concrète et ineffable à la fois, de la danse.

Le studio est un lieu d'étude, non seulement de formation et de création, d'entraînement et de répétition, mais d'invention et de recherche : celles du danseur qui peaufine son corps, celles du chorégraphe qui fignole son écriture, celles du pédagogue qui affine son enseignement.

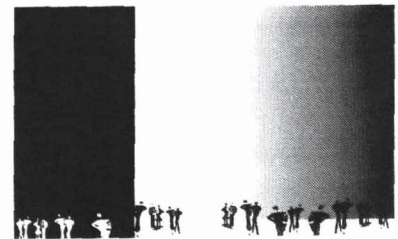
C'est un lieu de "studiosité"...

On s'y consacre à un travail "cousu-corps", "fait-corps", qui tient de l'alchimie et porte à la métamorphose. A propos de l'âme des vieux théâtre, Charles Dullin écrivait : " Ce n'est pas de la machine à faire descendre des dieux sur la scène, ce sont des dieux qu'il nous faut."

Le studio a besoin de ses dieux rares, de ses pénates.

Entrez dans un studio habité par ces dieux.

C'est un lieu de vie."¹



¹ Dominique Dupuy

A - ANALYSE DE LA DANSE ET DU RAPPORT A SON LIEU DE PRATIQUE

L'objectif de cette étude préalable au projet est de révéler à travers les paramètres intervenant dans le processus d'apprentissage de la danse d'une part, et dans le processus de création d'une chorégraphie d'autre part, un certain nombre de contraintes architecturales qui délimiteront mon champ d'intervention.

L'aspect rationnel de cette partie respecte la spécificité et l'essence de la danse (intuition et ressenti), mais le raisonnement proposé permet d'interroger exclusivement la pratique et de la reformuler en vue de l'objectif : projeter une architecture.

Cette étude qui oblige à revenir à l'essence même de l'activité *danser*, m'a permise autant que possible de me sentir libre de toute conception existante ou préétablie, et d'agir¹ comme si je découvrais l'idée même de la danse pour la première fois.



¹ donc de projeter

A.1- définition de l'action : *Danser*

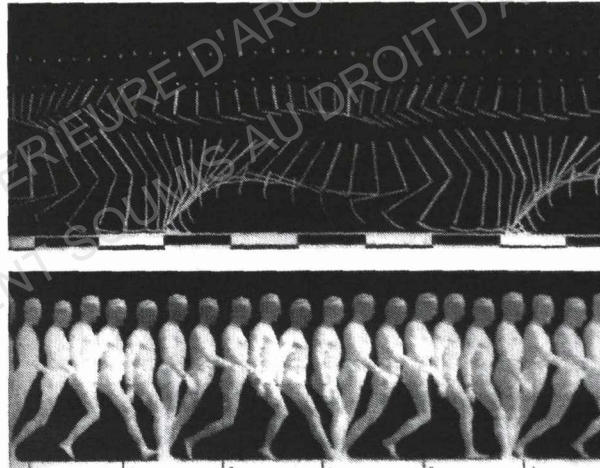
La danse est définie ici en tant que phénomène physique. La danse n'est pas analysée sous sa forme de questionnement collectif et dans ses aspects plus subjectifs, bien que cette autre approche m'ait apporté des connaissances nécessaires sur cette culture (et décisives dans le choix de mon sujet). Cette étude est un outil d'analyse exploitable pour accomplir ma mission d'architecte (que la réalité des conditions de projets permettent rarement en dehors de projets d'école).

Qu'est ce que *la danse* ?

La *danse* est l'exécution d'un ensemble de mouvements du corps volontaires et rythmés (parfois accompagnée de musique)².

Le *mouvement*, lui, est la manière de se mouvoir, de déplacer le corps dans l'espace en fonction du temps par rapport à un système de référence.³

*"Tout mouvement exécuté par un être humain ou par un animal, comporte une trajectoire dans l'espace ; un rapport avec d'autres objets en terme d'espace et de temps (...) Les mouvements sont effectués pour toutes espèces de raisons, involontaires ou volontaires, physiques, psychiques, émotionnelles ou instinctives"*⁴



Quant à l'espace, il est une étendue limitée qui contient et entoure les objets, où l'on peut se situer.⁶
Nous définirons plus loin⁷ ce qu' est l'espace pour un danseur.

² déf Petit Larousse 1999

³ déf Petit Larousse 1999

⁴ construire la danse, Doris Humphrey (danseuse, chorégraphe)

⁵ E.J Marey, étude du mouvement d'un homme nu et debout, 1896

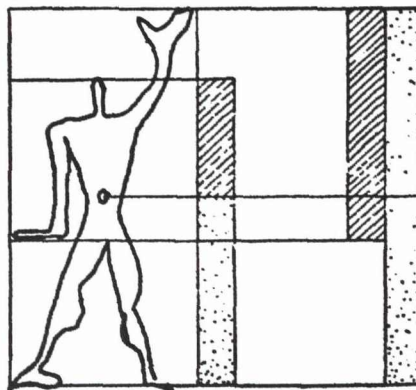
⁶ déf Petit Larousse 1999

Cette suite de mouvements qu'est la danse, implique l'instrument **corps**.
Le corps est la partie matérielle des êtres animés par opposition à l'esprit⁸.
D'un point de vue mécanique, c'est un ensemble en équilibre instable, qui obéit à la gravité.



9

Le corps est depuis toujours l'élément de référence primordiale dans la représentation subjective de l'homme :
C'est le corps, et non l'atome, qui offre la mesure des choses et de l'espace.



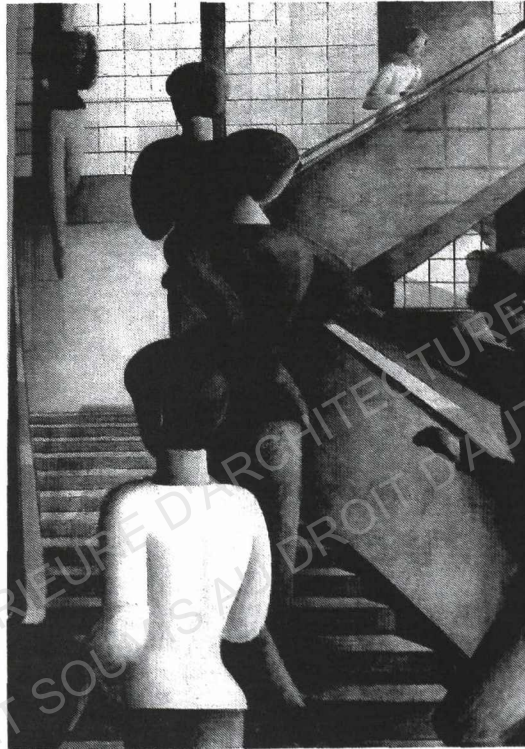
10

8 d'ef Petit Larousse 1999
9 Merce Cunningham
10 Le Modulor, Le Corbusier

Il parcourt, se déplace pour voir, sentir, toucher, etc.

Il contrôle nos sens et permet l'appréciation des grandeurs¹¹.

Et c'est aussi là que l'on mesure ce qui lie l'architecture à la danse, comme le scénario de parcours et de gestes, d'une succession de sensations plus ou moins contrôlées.



12

" La chorégraphie amplifie tous les mouvements humains fondamentaux : marcher, courir, s'allonger, sauter, tourner, et les traduit dans un langage artistique "¹³

Ce fonctionnement me donne déjà le devoir de penser à établir pour cette école une règle globale de proportion de l'architecture, c'est à dire de ses éléments architecturaux mais aussi des vides qui les relie ou les séparent, selon le corps particulier du danseur.

Cette règle de proportion peut-elle être *le modulator*, échelle de valeurs définies par le Corbusier pour l'homme moyen dans les conditions les plus courantes ? Devra t-elle être différente puisque le corps dansant amplifie tous les mouvements humains du quotidien ?

Nous venons de voir que la danse est une suite de mouvement du corps dans l'espace et dans le temps. Mais la dimension du temps ne sera pas l'objet d'un questionnement pour la simple raison qu'elle n'entretient pas de rapport direct au lieu de pratique de la danse et que l'objet du mémoire doit se restreindre à expliquer les phénomènes intervenant dans la conception du projet.

11 petit ou grand, dur ou tendre, le géométrique ou l'amorphe

12 Oskar Schlemmer, ed in réunion des musées nationaux

13 Murray Louis, 1973, vhs L'art de la danse

A.2- Qu'est ce que l'espace d'un danseur ?

Il existe deux échelles d'appréhension de l'espace pour le danseur :
l'espace objectif et l'espace du corps.

Plutôt que de parler de différents espaces, il est préférable de parler de différentes manières d'aborder, de conceptualiser ou de vivre l'espace.

"soyez attentifs à l'espace, à la place que vous occupez dans l'espace, aux modifications perpétuelles que vous faites subir à l'espace, à l'interaction entre vous et l'espace,... car il est votre protagoniste."¹⁴

A.2.a - L'espace objectif du danseur

L'espace objectif est l'environnement physique du lieu où il danse.
C'est un espace objectif extérieur, visible, souvent frontal.
Il est mesurable et descriptif.

C'est un "espace vide qu'il s'agit de remplir comme on remplit un container ou un environnement qu'il faut maîtriser, remplir et faire s'exprimer"¹⁵. Cette conception est aussi par exemple celle d'Artaud : *"Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret"*.

Dans le cas d'une école de danse, on distingue :

- Le bâtiment et son architecture, son inscription dans la ville et dans le paysage.

- Les espace de pratique de la danse. Il en existe deux :

. L'un communément appelé "studio" qui est le lieu d'apprentissage, de répétition et de création de chorégraphies.

. L'autre est celui de la "scène", lieu de préparations et de représentations, C'est un studio qui intègre les conditions réelles de spectacle (places publiques et éléments techniques de sons et lumières.)

Le passage de l'un à l'autre suppose une adaptation spatiale complexe du danseur et du chorégraphe¹⁶, et explique l'apparition récente¹⁷ d'une nouvelle identité de studio encore sans nom (et qui prête à confusion en conséquence) qui a la particularité de combiner le studio comme lieu de création (et non d'apprentissage) et un plateau de scène (avec un nombre de places publiques plus modeste). Il est un studio scénique.

Je le nommerai tout au long du mémoire "studio laboratoire" au regard de ses propriétés.

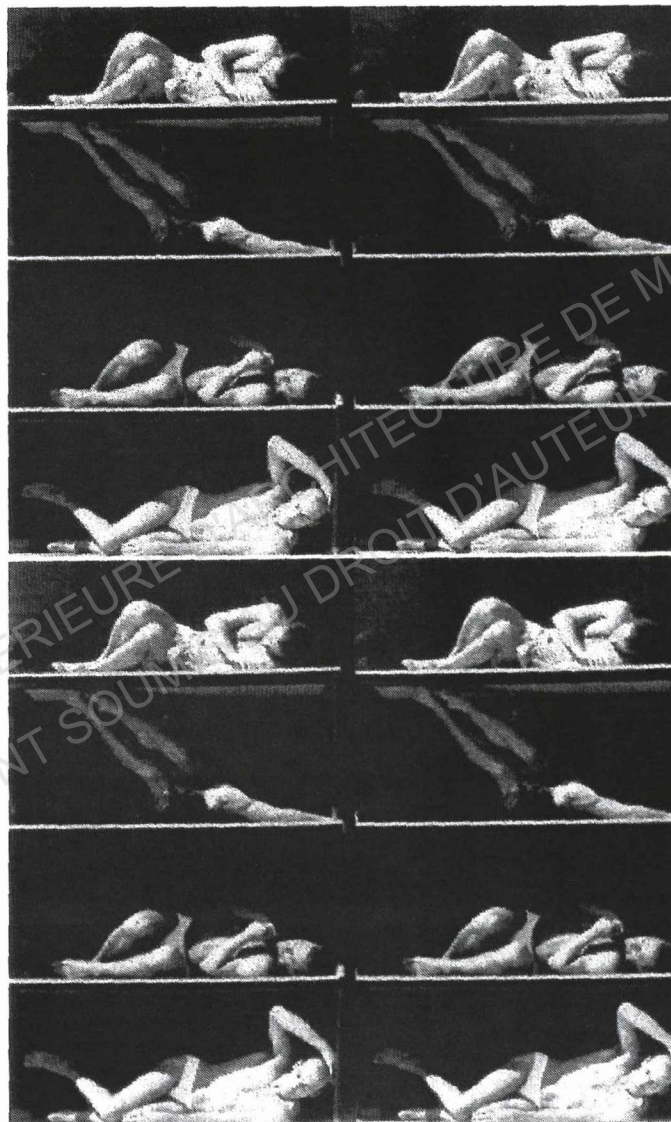
Quels rapports entretiennent les danseurs à leur environnement physique ?

¹⁴ Jacqueline Robinson dans *Éléments du langage chorégraphique*

¹⁵ L'analyse des spectacles, Patrick Pavis, ed Nathan Université, collection fac 1996

¹⁷ face aux besoins et à l'évolution de la danse

Les danseurs investissent un volume, un vide, se déplace sur une surface de sol, avec une certaine lumière et des vues sur l'extérieur. L'environnement physique du danseur est un contenant, mais peut être aussi un autre danseur, ou un objet (contenus eux aussi)¹⁸.



C'est cet espace ergonomique du danseur, à savoir son environnement de travail et de vie, qui sera l'objet d'un travail approfondi pour le projet.

A.2.b - L'espace du corps

"Le corps voit et est vu, il touche et se touche, il sent et est senti. Il se réfléchit sur lui"²⁰. Cette remarque exprime que le corps perçoit un environnement, un espace, mais qu'il en est un aussi. C'est l'espace senti, dessiné et construit par le corps.

Il existe par une sorte de schéma corporel détachable du corps par lequel l'enfant apprend à maîtriser l'espace, le vide, et va acquérir des repères.

Il prend ses marques en attribuant à l'espace *un devant, un derrière, un côté droit et un gauche*, conforme à l'image de son propre corps qui lui permettront d'exécuter les mouvements qu'on lui demande. C'est l'idée qu'il existe une architecture corporelle définissable.

Pourtant le corps comme objet est pratiquement impossible à unifier et isoler en tant qu'unité détachable de l'esprit. "Il n'y a pas de *corps-objet* mais d'emblée, il est habité par l'âme." Il y a un corps-sujet, affirme José Gil, professeur de philosophie à Lisbonne²¹.

C'est la vision intérieur d'un autre corps :

Mary Wigman²² dit que le danseur est deux, qu'il a une image extérieure de son corps et une image intérieure, où les directions de l'espace, *hauteur, profondeur, largeur, devant, derrière, de côté, l'horizontale, la diagonale...* deviennent le vécu même du danseur. Les directions de l'espace, le danseur les ressent dans son propre corps. "C'est seulement dans cette étreinte spatiale que le danseur atteint son but, c'est alors seulement que les signes évanescents sont comprimés en une *image-miroir* lisible et durable".

"Ce n'est pas l'espace tangible, limité et limitant de la réalité concrète mais l'espace imaginaire, irrationnel de la dimension dansée"²³.
c'est considérer un espace invisible, "illimité et lié à ses utilisateurs, à partir de leur coordonnées, de leurs déplacements, de leur trajectoire, comme une substance non à remplir mais à étendre"²⁴.

20 intervention de José Gil professeur de philosophie au colloque "Danse et philosophie" de 1987 à Villeneuve les Avignon

21 intervention au colloque "Danse et philosophie" de 1987 à Villeneuve les Avignon

22 danseuse chorégraphe contemporaine

23 Mary Wigman

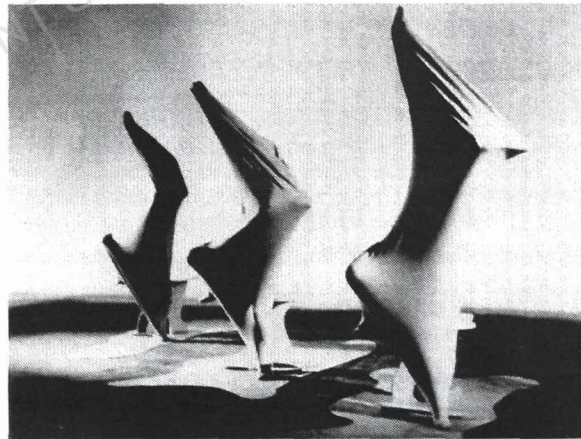
24 L'analyse des spectacles, Patrick Pavis, ed Nathan Université, collection fac 1996

Alors que l'espace cadré, objectif à remplir est centripète ; il va du cadre vers l'individu, l'espace du corps est centrifuge ; il se constitue depuis le corps vers le monde extérieur. Le corps se trouve prolongé par la dynamique du mouvement.



Parfois, des accessoires ou des costumes matérialisent ce prolongement du corps : De façon ludique, le Bauhaus attache aux membres de l'acteur des bâtons qui accentuent et amplifient les attitudes (oskar Schlemmer). De façon expérimentale, des voiles de danseurs visualisent leur trajectoire et leur volume (dans le travail de Loïe Fuller, d'Alwin Nikolais). De façon plus théorique et didactique, l'icosaèdre de Rudolf von Laban²⁶ matérialisent cet espace.

Le corps est engagé dans le foyer de son propre espace qu'il transporte partout avec lui : "je crois qu'il est préférable de l'appeler un espace centré, centré justement à partir du corps propre et de telle manière que le monde s'ouvre d'abord dans cet espace"²⁷.



25 Jacqueline Barbin, extrait de danse et pensée

26 voir partie B 3. a.

27 Henry Maldiney, L'architecture au corps

28 Nikolais Dance Théâtre ds Noumenon, extrait de La Danse moderne

Conclusion A.2 - Espaces du danseur :

Alors que l'espace du corps comme qualité portée et gérée par le danseur, subjectif, qualitatif, intérieur n'appartient qu'au danseur ou au chorégraphe, l'espace objectif, quantifiable, extérieur, appartient au domaine de l'architecture.

Mais ces deux espaces sont intimement liés :

Dans une étude sur un rituel primitif de danse pour une guérison dans la tribu des Nembdu d'Afrique, Victor Turner différencie encore ces 2 espaces pour l'homme qui danse :

L'espace objectif du rituel est aménagé hors du village, bien délimité et différencié de l'espace profane des gestes quotidiens. Il est marqué de façon précise afin que certain pas, gestes, mouvements dansés y soient exécutés. Toute une géographie symbolique et réelle est ainsi tracée. Il commente : *"l'espace du rituel est comparable à une scène ; les transformations d'espace que le corps du possédé produit sont similaires à celles que réalise le danseur moderne. Tous deux évoluent dans "un espace du corps" qui naît au sein même de l'espace objectif de la scène et qui, s'y mélangeant, rend possible son moulage par le corps du danseur. Ce moulage de l'espace n'est pas une métaphore : le danseur secrète réellement un espace spécifique qu'il façonne selon ses mouvements. Tout le problème est de comprendre comment l'espace objectif se laisse contaminer par l'espace du corps, si bien que l'œil du spectateur ne voit plus que les formes créées par la danse, tout en subordonnant sa perception du décor, des objets, de l'espace environnant aux mouvements dansés."*

- Apprentissage et répétitions ont lieu en studio.

- Evaluations des élèves, Création et répétitions des professionnels, et Représentations, auront lieu dans le studio laboratoire.

Les représentations chorégraphiques sont destinés également à se réaliser dans différents lieux traditionnels²⁹ dont les dimensions et la géométrie peuvent varier.

programme : recherches sur le studio de travail et le studio laboratoire

PRATIQUE DES LIEUX	STUDIOS	STUDIO LABORATOIRE	DIVERS LIEUX DE REPRESENTATION
ELEVES	apprentissage répétitions	évaluations création spectacle de fin d'année	
PROFESSIONNELS	rencontres démonstrations	auditions expérimentations créations répétitions	tournée

Chacune des deux parties suivantes tentera de comprendre quels rapports entretiennent la fonction d'apprentissage ou de création, avec le lieu propre dans lequel elle se déroule. Cette analyse permettra de définir les premières contraintes architecturales qu'imposent la conception d'un studio de travail d'une part, et d'un studio-scène d'autre part. Elle déterminera enfin quelles sont les spécificités de ces espaces.

A.3- processus d'apprentissage

Rappelons que le lieu d'apprentissage et de répétition du danseur est "le studio".

Quand j'interroge Céline Dauvergne, formées au RIDC³⁰ à des fins d'enseignement de la danse, sur l'existence d'une pédagogie liée à l'espace, elle me répond :

"j'entends le terme *espace* de deux points de vue :

d'abord celui du sol dont les enfants apprennent à se familiariser par des exercices du type : *dessiner un tracé au sol sur lequel l'enfant va suivre sa danse,*

et "l'espace du corps qui est la conscience de *ce qui est vu de profil, de dos, etc.*".

A.3.a - Qu'apprend le danseur, avec qui et comment ?

1. Quels sont les intervenants ?

Il concerne trois profils d'intervenants :

-les enfants et adolescents, apprentis danseurs

-les professeurs, danseurs confirmés

-le(s) musicien(s)

2. Quel apprentissage ?

Il s'agit de l'apprentissage d'habiletés motrices performantes.

Avant propos :

*-divers enseignements : le classique & le contemporain
-diverses écoles d'enseignement au sein des 2 disciplines*

Les deux écoles intellectuelles principales de la danse sont le classique et le contemporain. Ils proposent des pédagogies différentes.

D'autres part, il existe autant de manière d'enseigner que de professeurs de danse, classique ou moderne.

Les plus grandes institutions de formation classique des danseurs³¹, sont chacune porteur d'une "école" d'enseignement faite de types d'exercices, de méthodes de progression technique et d'éléments stylistiques qui en composent l'identité propre.

D'autre part, la mémoire de ce patrimoine est encore fragile et il me manque des informations. Le ministère de la culture et le centre national de danse ont entrepris³² d'étudier avec l'Opéra national de Paris les moyens de la consolider sous différentes formes éditoriales³³. Pour l'instant elle se transmet de génération en génération grâce à une chaîne de quelques très grands professeurs. L'accessibilité et la connaissance de ces méthodes est donc malheureusement encore très limitée.

Quant à la danse contemporaine, elle veut justement se dispenser d'un enseignement de techniques et de formes figées. Elle revendique en revanche des outils pour apprendre des principes de mouvement incitant le danseur à les développer à sa propre manière.

"je ne prétends pas que l'on puisse apprendre à qui que ce soit à créer. Simplement, je crois que le talent, peut être même le génie, peuvent être nourris par le savoir faire, tout comme un architecte, aussi doué qu'il soit, doit comprendre les propriétés et l'utilisation de l'acier, du verre et de la pierre."³⁴

30 Rencontres Internationales de Danse Contemporaines, fondé par le couple Dupuy, formation qui délivre un diplôme d'état, depuis une quinzaine d'année, accueille une soixantaine d'élèves dans l'ancien atelier de légier à Paris.

31 qu'il s'agisse de l'école Vaganova de Saint Petersburg, de la School of American Ballet de New York, de la Royal Ballet School de Londres, de l'école du ballet national de Cuba ou de l'école de danse de l'Opéra national de Paris,...

32 d'après le rapport Sadouli sur l'enseignement de la danse, 2001

33 textes, notations, images

34 Construire la danse, Doris Humphrey

Au delà des querelles de chapelle évoquées en avant propos, il est possible de caractériser les conceptions communes, implicites souvent, que partagent les écoles d'enseignement de la danse.

L'apprentissage d'habiletés motrices passe nécessairement par la connaissance du corps, par le repérage de sa propre topographie.

Celle-ci est parfois difficile. L'enfant a besoin de stratagèmes pour s'orienter qui reposent sur des références à l'action. (Exemple : la main droite est celle avec laquelle il écrit).

L'apprentissage du danseur, c'est le conditionnement du corps, la lente transformation de celui-ci en instrument de précision.



35

Peut-on parler de pédagogie de l'espace du corps ?

L'espace a été la grande découverte de la danse moderne allemande. Depuis les années 1920, les danseurs ont développés une pensée riche et multiple de l'espace³⁶.

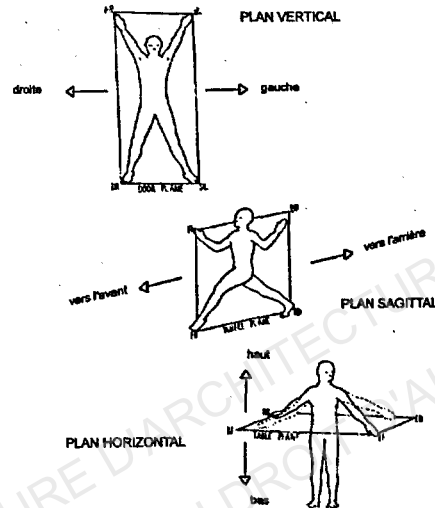
35 Marithé et François Girbaud, couture

36 Lole Fuller expose l'espace-lumière, Isora Duncan révèle l'espace-corps, l'espace-tu...

Exemple : conceptualisation et pratique de l'espace du corps de Laban par la kinesphère ou l'icosaèdre :

Rudolf von Laban se destinait à l'architecture.

Il jeta les bases théoriques d'une nouvelle perception du mouvement. Son génie a constitué d'abord à considérer le corps en mouvement, et non pas un corps d'origine, auquel le mouvement viendrait imprimer ses ressorts. Il est sorti de la description classique par figures, en mettant au point un système de références pour "se situer".



plans de Laban comme relations du corps à ses propres dimensions.

La maîtrise de l'expression spatiale selon Laban s'acquiert au croisement de la conceptualisation et de la pratique. C'est le corps humain qui propage une construction de proximité, la kinesphère, qui va également servir de prisme à toutes nos perceptions spatiales.

- La kinesphère :

Elle n'est pas une méthode d'apprentissage mais une méthode d'appréhension de l'espace. La kinesphère est une *construction du corps*, la possibilité de le modifier.

"Le danseur est physiquement dans sa "bulle" ; il est le centre d'un volume, et ce volume, un microcosme, se déplace dans le macrocosme de l'espace environnant."³⁷

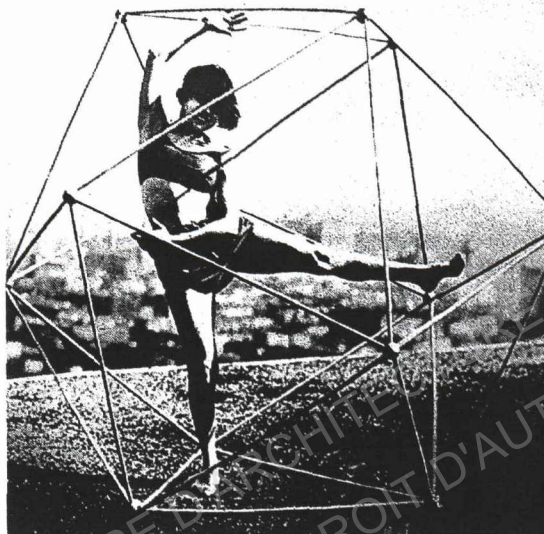
"D'après cette conception de directions dans l'espace(...), tout mouvement s'effectue dans une direction déterminée, dont la référence est le centre du corps, selon des axes(...)soit à angle droit, soit en diagonale."³⁸

"Dès que le danseur quitte un premier point d'appui, tout en emmenant sa sphère avec lui(...), il se déplace(...)dans un lieu déterminé que ce soit le studio, le théâtre à l'italienne, en rond, ou en plein air(...)et tenant compte ou non de la présence de spectateurs, selon certains points de repères."

37 Jacqueline Robinson dans *Éléments du langage chorégraphique*
38 Jacqueline Robinson dans *Éléments du langage chorégraphique*

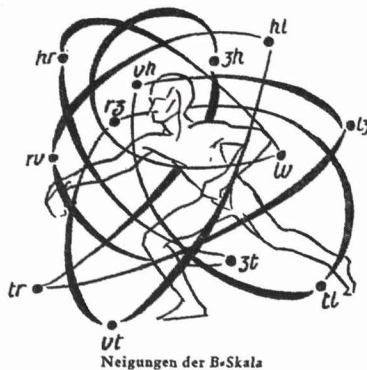
- L'icosaèdre :

Rudolf von Laban matérialise son analyse des lois géométriques et physiques, fréquemment exploitées en danse contemporaine depuis. Il établit que le danseur se trouve de par ses possibilités gestuelles au centre d'une figure géométrique, l'icosaèdre : polyèdre à 20 faces, qui sont des triangles équilatéraux.



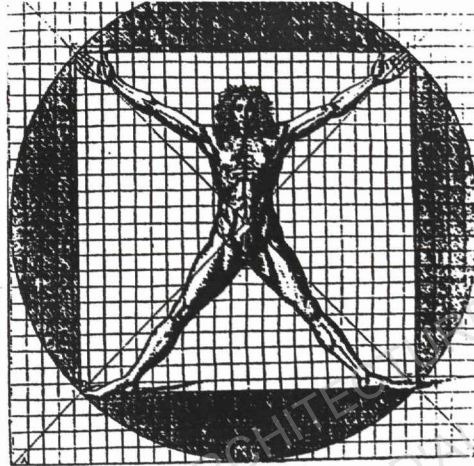
39

Il représente les niveaux et les axes selon lesquels s'effectue la trajectoire d'un geste. Chaque point d'intersection des arêtes du volume, chaque angle, représente un point déterminé dans l'espace et désigné d'un chiffre, qui marquent les directions possibles du mouvement du danseur, qui se tient au centre. Il propose une série de "gammes", une série de trajectoires. Ainsi, il clarifie les rapports entre les directions et les volumes spatiaux. Ce n'est pas une proposition de vocabulaire, mais une proposition d'outil de travail, un intermédiaire abstrait, qui permet au danseur de gagner en exactitude et permet une familiarité rapide et rationnelle avec l'espace qui l'entoure.



40

Les travaux de Laban rappelle la leçon de Leonardo dont l'homme *ad quatum*, inscrit à la fois dans un cercle et dans un carré, porte son espace, son champ d'action.



L'élève doit donc acquérir une prise de conscience de la tri-dimensionnalité du corps, être sensible à ses capacités anatomiques et à sa relation à la gravité, sentir comment bouge le corps, apprendre à sentir le rythme dans le mouvement, identifier gestes et formes faits par le corps et les réinventer.

"Pour s'orienter dans l'espace, il faut s'orienter dans son corps"⁴¹.

Mais l'orientation subjective liée à son propre corps n'agit pas seul, mais avec l'espace environnant.

⁴¹ L'enfant et l'espace, le rôle du corps, Liliane Lurçat, ed PUF, Paris 1976

3. Comment se déroule l'apprentissage ?

"une danse peut être figée à tout moment et donner à voir une forme dans l'espace. Et puis il y a la forme dans le temps qui existe dans toute séquence motrice... Elle est beaucoup plus complexe que la forme ponctuelle spatiale. Il est beaucoup plus difficile de percevoir la forme dans le temps que dans l'espace. L'œil doit se rappeler comment les mouvements s'enchaînent et cela suppose un apprentissage."⁴²

La connaissance de son anatomie extérieure et intérieure s'opère : par le biais du miroir, par le développement de sa perception sensorielle, et du fait de l'imitation et de la répétition. Pour danser, le danseur exécute une succession de formes dans l'espace avec son corps⁴³. Des formes qu'il a tantôt mémorisées, tantôt réinventées à partir d'autres formes acquises.

a-reproduction :

L'imitation de formes par la démonstration de professeurs :

L'apprentissage tend à l'ajustement de la représentation visuelle que le danseur a de son corps avec la représentation kinesthésique qu'il en a aussi.

La démonstration est un intermédiaire symbolique utilisée par les professeurs pour enseigner.

L'apprenti doit reproduire sur lui-même une position dont il perçoit les propriétés spatiales à partir d'un modèle visuel.

"à telle sensation de tension correspondra telle position précise"⁴⁴

Conclusions des expériences de Cadopi sur la reproduction de modèles :

Cadopi (1980) propose d'expliquer comment s'établit l'équivalence de ces deux images, avec l'appui d'expériences sur l'*arabesque*⁴⁵ à montrer par le danseur lui-même puis qu'il reconstruit sur un mannequin articulés.

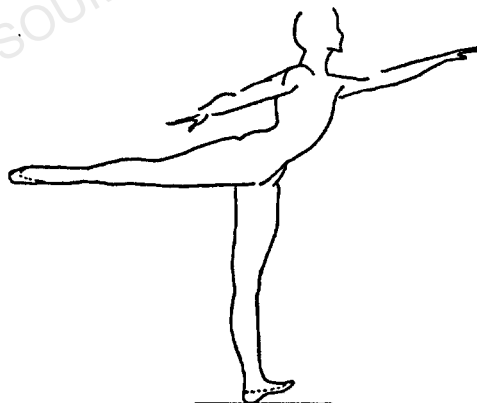


Fig. 1. — L'arabesque
(d'après Guillot et Prudhommeau, 1969)

46

42 Construire la danse, Doris Humphrey

43 le corps ordonne et exécute, il est le sujet et l'objet à la fois.

44 propos de José Gil (1989) rapportés dans Le corps en jeu

45 arabesque ouverte à bras ouverts. Notons que seul le bras est visible pour le danseur.

46 Apprentissage de la danse, Marielle Cadopi et Andrée Bonneroy

Elles constatent que les professionnels ne montrent jamais d'écart significatif, une parfaite adéquation entre la représentation visuelle et kinesthésique, alors que les débutants produisent des écarts significatifs.

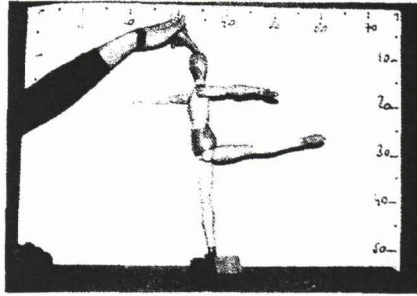


Photo 6. - Arabesque subjective d'une danseuse confirmée.

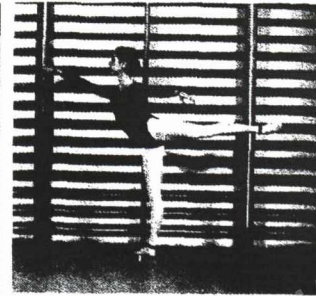


Photo 7. - Arabesque exécutée par le même sujet.

Le danseur doit acquérir la redondance entre informations visuelles et informations proprioceptives.

Je crois que l'architecte aussi de la même manière, devrait être beaucoup plus formé par la pratique de lieux exemplaires, par l'expérience de "promenade architecturale", pour mieux mesurer les effets de ce qu'il peut dessiner. De la même façon, les informations visuelles devraient consciemment et systématiquement correspondre à des informations kinesthésiques.

b-improvisation

c-composition

Ces deux dernières pratiques sont développées dans la partie concernant le processus de création étant donné leur nature destinée à créer.

4. Quel relation existe t il entre l'apprentissage moteur et l'espace environnant dans lequel il se déroule ?

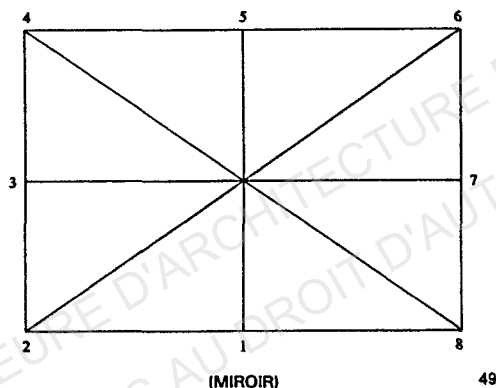
a. Peut-on parler de pédagogie de l'espace physique environnant ?

Oui, exemple : Méthode Vaganova, apprentissage du classique

En France, beaucoup de professeurs sont ou se disent dépositaires de la méthode d'enseignement émanant de l'Académie Vaganova⁴⁷, soit la base traditionnelle de toute la danse académique enseignée à St Pétersbourg.

L'enseignement est réparti sur 8 classes et comporte un programme précis⁴⁸.

En 1ère classe, l'élève débutant de 8 ans doit apprendre à se situer dans l'espace par rapport aux 8 différents points de la salle de danse.



Le danseur imagine être au centre d'un rayonnement en étoile à huit directions.

Danser, pour Christine Gérard, danseuse chorégraphe, c'est "être toujours au milieu de quelque chose"⁵⁰

Cette fragmentation de l'espace au sol permet également aux danseurs d'évoluer sans se gêner et au professeur de rapidement donner les directives à l'enfant. Chaque direction est numérotée de 1 à 8 dans le sens des aiguilles d'une montre en commençant par la première toujours face au public potentiel (et souvent face au professeur). Chaque danseur doit apprendre rapidement à associer le numéro à sa direction.

exemple d'exercice : "position de départ : 5^{ème}, pied gauche devant, face à "7", tête à gauche...allonger le bras gauche légèrement en arrière (vers 4) ...la jambe droite en 4^{ème} derrière (vers 3)..."⁵¹

La danse classique a codifiée les positions, les placements du danseur. Je rappelle que de nombreux danseurs (même contemporains) revendiquent un apprentissage obligatoire du classique pour être un bon danseur professionnel.

N'est-ce pas parce qu'elle matérialise justement ses repères objectifs, visuels ?

47 un des plus grands pédagogues de l'histoire du ballet (1879-1951)

48 voir annexe 1

49 Leçons de danse classique, Emilia Demirova, tome 1 cycle élémentaire, ed Amphora 1986

50 danse et société

51 exercice écrit, rapporté dans Leçons de danse classique, Emilia Demirova, tome 1 cycle élémentaire, ed Amphora 1986

b. Conclusions des expériences de Pailhous sur le rapport de l'activité motrice et des signes visuels de l'espace environnant.

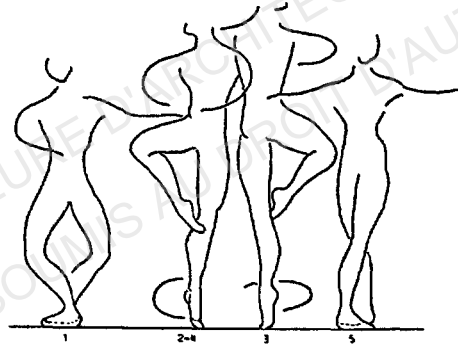
Pailhous (1979) a réalisé les premiers travaux expérimentaux relatifs à la danse en France. Très peu de recherches sont effectuées sur l'apprentissage de la danse, encore moins sur ces habiletés motrices atteignant pourtant un si haut degré de perfectionnement.

Par différents protocoles expérimentaux sur des sujets débutants et confirmés, il conclut que l'habileté du danseur réside dans la connaissance qu'il a des propriétés biomécaniques de son organisme, dans la construction de sensations et dans la coordination des images visuelles et kinesthésiques. Il démontre que les *indices visuels*⁵² peuvent changer de rôle quand on passe d'un niveau débutant à un niveau confirmé.

A l'aide de l'expérience de quatre enchaînements de la pirouette (rotation de 360°), il interroge les indices visuels :

sont ils utiles à la réalisation de la pirouette quelque soit le niveau des danseurs ?
sont ils indispensables ?

Il conclura que si les performances des débutants sont affectées par la suppression de tous les indices visuels, ceux qui concernent l'espace environnant sont pour eux, d'une faible utilité. Alors que chez les confirmés les indices visuels ne semblent pas indispensables, mais ce sont ceux relatifs à l'espace environnant qui sont utilisés.



la pirouette 360°

Pour les débutants, c'est la vision de leur propre corps en rotation qui est utile et indispensable, alors que pour les confirmés, c'est la vision de la rotation dans l'espace environnant qui est utile et non indispensable.

Cette expérience conclut que "les débutants n'ont pas encore construit la stabilité du milieu environnant. Centrés sur le codage des informations proprioceptives nécessaires à la réalisation de la pirouette, ils n'ont pas encore intériorisé l'invariance des conséquences visuelles au niveau de l'espace extérieur à leur action".⁵³

Le danseur ne dépend pas de la connaissance de l'espace environnant, mais elle lui est utile.

Il peut autant se passer d'architecture que de musique pour danser.

⁵² entre autre, celui de son corps, celui de l'espace environnant
⁵³ Apprentissage de la danse, Marielle Cadopi et Andrée Bonney

5. En quoi l'espace environnant est utile pour danser ?

L'enseignement classique sur le plan spatial :

L'espace d'évolution est toujours individuel. Les danseurs sont placés en quinconce, face à la glace et au professeur. Les déplacements se font essentiellement dans les plans sagittal, frontal et oblique, en suivant des lignes droites ou brisées.

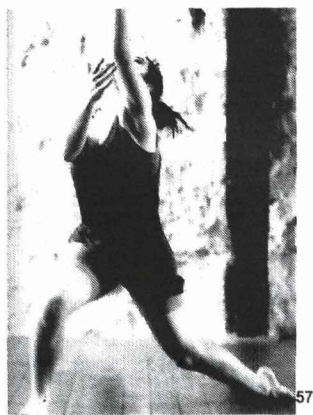
L'enseignant démontre. Il lui suffit ensuite de nommer les exercices. Souvent, il "esquisse" les pas ou enchaînements dès que le danseur a atteint un niveau moyen. L'apprentissage paraît donc essentiellement fondé sur la reproduction d'un modèle et sur une quantité importante de répétitions. "Apprenez à regarder votre maître...voyez vite et voyez bien. Votre oeil et votre oreille sont là pour fixer le mouvement dans la mémoire"⁵⁴.



L'enseignement contemporain⁵⁶ sur le plan spatial :

Le placement des danseurs est identique à celui des danseurs classiques mais ils se font dans tous les plans de l'espace et toutes les directions. La notion de volume est introduite.

Mais les *finalités* de l'enseignant ne visent pas seulement l'atteinte du bon geste contrairement à la danse classique.



54 Yvette Chauviré, danseuse étoile, propos rapporté dans Apprentissage de la danse, Cadopi et Bonnery

55 catharine Germain, école de chartres

56 "technique Graham"

57 Jocelyne Vaysse, extrait de danse et pensée

Récapitulons :

- la pratique de l'espace, le vécu (explorations et manipulations) : le déplacement⁵⁸

Le danseur apprend à se diriger dans le studio, à le parcourir selon des directions précises dès la première classe. La maîtrise de l'espace studio est une des bases fondamentales de l'apprentissage pour une communication plus efficace et directe avec le professeur.

- la dénomination verbale des lieux et objets transmise par l'entourage (consignes et interdits qui s'y appliquent).

Le chorégraphe désigne des repères pour enseigner la position des danseurs entre eux et par rapport à l'aire de travail, ou pour corriger la construction du mouvement à accomplir.

Ces deux sources de connaissances sont possibles par l'existence de repères dans l'espace objectif :
repérage visuel et tactile essentiellement

L'élève apprend à contrôler ses déplacements par des repères relatifs à lui même (*gauche, droite*) et des repères absolus, liés à la pesanteur (*en haut de la chaise...*)

Ils peuvent être subjectifs, s'ils sont liés à la position du sujet (*devant, à gauche...*) ou objectifs : s'ils sont fixes ou mobiles, mais indépendants du sujet (le sol, les murs, la barre, une chaise, ou un autre danseur).

La connaissance directe ou sensible des repères de l'espace viennent de deux sources : du sujet pris lui même comme repère, et de la manipulation des objets.

On distingue :

-repérage d'un objet, qui nous intéressera plus particulièrement puisqu'il peut s'agir d'éléments architecturaux

-repérage par le miroir

-repérage d'un autre corps, un autre danseur

Ecole d'Architecture de Marseille Luminy

Service documentation

184, Avenue de Luminy

13288 MARSEILLE Cedex 9 - C.924

Exemples de situation ou le danseur utilise ces repères :

- s'il est un objet ⁵⁹ :

repère fixe dans l'espace, et indépendant du sujet ⁶⁰

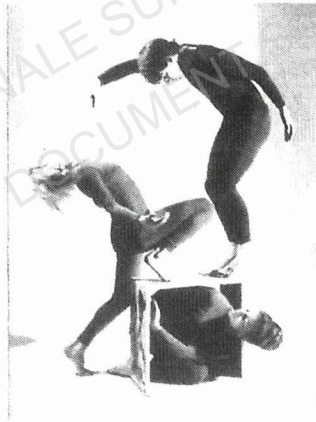


L'objet peut être un élément d'architecture comme le mur, une marche,...

L'objet, l'obstacle ⁶², peut devenir un lieu d'appui à un mouvement.

Il peut être générateur d'une danse. Daniel Sibony ⁶³, témoigne aux 3^{èmes} rencontres chorégraphiques internationales de Bagnolet ⁶⁴: "J'ai vu récemment deux chorégraphies qui mettent aux prises les danseurs et l'objet. Elles m'ont ému : toutes deux avaient un mur de scène. Les corps dansaient avec ce mur - à croire que c'est devant le mur que l'on devient inventif : devant l'obstacle rendu visible et jouable - on s'y accroche, s'en décroche, on le franchit ou pas(...)"

Toujours il s'agit de danser avec l'objet de la danse qu'est l'espace. Très peu prennent le risque de faire voir l'espace dansant dans le miroir d'objet précis. Alors c'est la danse avec l'objet invisible de la danse, avec le vide spatial où des gestes se prélèvent pour gérer la présence et les corps(...). L'enjeu 1^{er} de la danse est de déloger les corps de là où ils sont(...). C'est un défi. Les corps danseurs se lancent, aventuriers du vide, dans la quête de l'objet qui porterait leur danse."



59 un mur, une chaise,...

60 mais dans lequel le sujet projette son schéma corporel

61 Ciro Bruni dans Danse et pensée

62 une chaise, un costume, un décor...

63 écrivain et psychanalyste

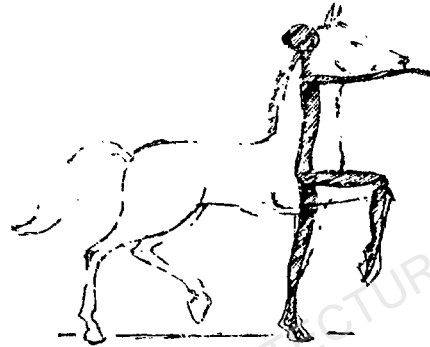
64 Centre international de Bagnolet, Seine St Denis, ed Armand Colin, 1993

65 Trimonologue, Karin Waehner

66 Les chaises, Béjart, 1984

Un type d'exercice⁶⁷ consiste à travailler l'expérience du danseur par rapport à un objet ; il danse en s'enroulant autour par exemple ; puis il reproduit ces mêmes mouvements sans l'objet.

Un autre exercice utilisera pour l'accomplissement d'une forme ou d'un mouvement la fonction de représentation, qui est une identification du corps à l'objet.



68

La danse si astreinte au corps qu'elle soit, est une métaphore de la pensée. Mais la forme vient en premier par rapport au contenu.

Prenons l'exemple d'un saut, un grand jeté⁶⁹. le mouvement renvoie à tous les franchissements de longueur, au "saut de rivière". Pédagogiquement, les enseignants font appel à l'origine de la forme pour faire travailler la figure aux débutants. Certains vont matérialiser le point de réception, le repère spatial qu'il faut atteindre.

La motricité fait donc appel aussi à la *fonction de représentation*. Mais "l'évocation avant d'être mentale est nécessairement motrice ou gestuelle : l'activité symbolique commence par être une activité motrice"⁷⁰.

Le répétiteur Youri Van den Bosch du ballet Prejocaj, propose une répétition publique⁷¹ à laquelle j'ai assisté dans l'amphithéâtre de la verrière à la cité du livre à Aix, où il est provisoirement installé (attendant le centre chorégraphique promis par la ville et conçu par Rudy Ricciotti et Raphaëlle Segond, chef de projet.)

Il développe le travail de ces deux nouveaux danseurs du ballet.

Il précise le travail préalable de mémoire du mouvement, de l'exercice physique défini, qui intervient avant les représentations imaginatives que sont celles de bêtes animales qui s'affrontent ras le sol. Les danseurs confirment leur démarche de mémorisation de la chorégraphie avant toute identification à l'animal. "on ne part pas de l'interprétation d'un danseur" poursuit Youri Van den Bosch.

67 en danse contemporaine

68 La danse classique enseignée aux enfants, Jacqueline Challet-Hass

69 en danse classique

70 Galifret-Granjon (1991) rapporté par Marielle Cadopi et André Bonneroy dans Apprentissage de la danse,

71 il est proposé aux amateurs de nombreuses répétitions publiques dans l'année

- **s'il est un miroir :**

repère fixe indépendant du sujet mais qui reflète le sujet.

le miroir est une projection de l'image du corps par réflexion.

Il conserve les distances mais renverse les orientations, ce qui prête à confusion.

"se regarder dans un miroir constitue peut être la situation spatiale qui suscite le plus de conflits"⁷³.



74

Plus vite que d'autres enfants au même âge, l'élève danseur doit assurer la reconnaissance des orientations au miroir.

Pour lui, il ne s'agit plus simplement de se connaître ou se reconnaître, mais d'identifier les orientations par le biais du miroir, et d'en comprendre les transformations.

"Le miroir comme outil de travail du danseur est difficile à utiliser pour les enfants en bas âge parce qu'il leur est difficile de considérer le reflet comme un objet différent du corps. La base de la connaissance de soi paraît être sur le plan biologique essentiellement posturale et kinesthésique. Sur le plan social, elle paraît liée à la perception des autres et de soi-même au miroir."⁷⁵

Il existe aussi un conflit entre le travail de maîtrise du mouvement devant la glace, et sa reproduction sans la glace dans des conditions de représentation :

Le reflet permet de s'entraîner à paraître en conformité aux modèles. Il est un moyen de comprendre certains mécanismes, de corriger l'intuition immédiate.

⁷³ Desgrès, dans : L'enfant et l'espace, le rôle du corps, Liliane Lurpat

⁷⁴ minutes d'un studio du RSDC (voir modèles de studios)

⁷⁵ L'enfant et l'espace, le rôle du corps, Liliane Lurpat

Il ne s'agit pas d'imiter le professeur ou de vérifier une position avec le miroir, mais de se référer aux informations sensibles venant de notre corps propre, à notre conscience corporelle. Le corps sait si c'est juste.

"Il permet d'objectiver les déplacements dont on a parfois des sensations fausses"⁷⁵.

Le miroir est le "moyen de voir ce que les autres vont voir"⁷⁶. C'est pourquoi les danseurs contemporains comme Philippe Lacombes, plus préoccupés par la sensation que par la forme et la performance l'utilisent moins qu'un danseur classique. En danse contemporaine, l'idéal est que la transmission et l'apprentissage d'un geste se fassent sans recours à la conformation d'un modèle (d'où le détachement relatif au miroir de danse.)

Pour transmettre un mouvement, on fait appel à d'autres types d'information que l'information visuelle : l'intention et la sensation. Pour l'apprentissage du "vocabulaire" classique, formellement défini et objectif (avec ses 5 positions...), le miroir est un outil précis de correction. Utilisant le reflet comme une sur-objectivité, le danseur atteint à une sorte de perfection mécanique. Mais dans les deux cas, "la danse ne peut se réduire à un travail de formes"⁷⁷.

D'autre part, il faut à présent situer le miroir, non plus comme un moyen individuel de se connaître mais comme un facteur contribuant au cadre de vie : le miroir modifie l'espace environnant. Tout effet de miroir leurre l'espace.



En reflétant ce qui se trouve devant et en renversant les orientations, le plan miroir modifie la réalité, il crée un espace virtuel. L'effet des grands miroirs (ou de grandes baies vitrées aussi d'ailleurs) apporte une transformation de l'espace intérieur, il double la profondeur.

Malgré leur vocation d'effacer les limites en simulant au regard qu'il peut transpercer, il oblige à une distance.

75 Céline Dauvergne
76 Philippe Lacombes
77 Céline Dauvergne
78 studio yanno du CCN Mathilde Monnier

- s'il est un autre corps, un autre danseur :
repère mobile dans l'espace et indépendant du sujet

La danse dépend étroitement d'une complicité tacite entre soi et l'autre. Pour une chorégraphie mettant en scène plusieurs danseurs, ce qui est considéré est ce qu'ils construisent ensemble.

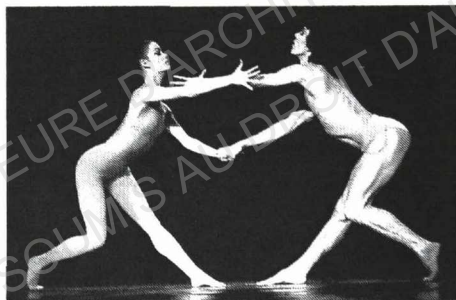


79



80

L'intérêt est l'espace qu'ils génèrent entre eux. Deux est toujours la condition d'existence d'un rapport, donc d'un espace. Et ceci existe en danse comme en architecture⁸¹.



82

Youri Van den Bosch⁸³, au cours de la répétition publique évoquée plus haut avec 2 nouveaux danseurs⁸⁴, extrait de la pièce du Centaure, explique que le mouvement réalisé simultanément par plusieurs danseurs trouve son intérêt dans l'espace qui existe alors ENTRE eux.

"On crée finalement un espace entre les danseurs, et c'est cela qu'on regarde. Il devient plus important que le mouvement du danseur isolé". "c'est la même chose concernant la musique, on écoute le silence et non plus la musique" Entre les corps et les limites construites de l'espace, il y a un vide mouvant parce qu'il se dilate ou rétrécit selon le mouvement du danseur. Quand l'entre deux disparaît, c'est le contact.

"L'entre deux est l'intervalle entre les corps. Il est plus important que les corps eux-même."⁸⁵

Ces acquisitions doivent être anticipées par les conditions de vie scolaire de ces établissements professionnels de danse.

Remarque : Certains danseurs professionnels à terme de leur formation, ont développé entre autre de remarquables facultés d'orientation dans l'espace, se familiarisent très rapidement avec les lieux inconnus.

79 Apollon musagète, choré de Balanchine 28, Noureev 72, extrait de La danse, dix ans de développement

80 Merce Cunningham and Dance Company ds Canfield, extrait de La danse moderne

81 cf architectures et théories de L.I.Kahn

82 Hélogabale, 80

83 répétiteur du ballet Preljocaj et assistant d'Angelin Preljocaj

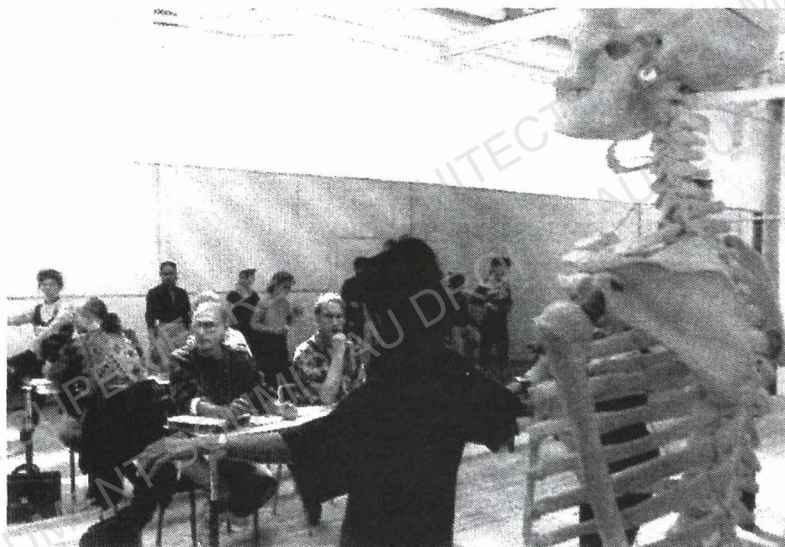
84 Alexandre et Thomas, nouveaux danseurs venant de l'école de Lyon, ayant intégré le ballet Preljocaj de 24 danseurs

85 Daniel Dobbels, écrivain et chorégraphe

Conclusion A.3.a :

L'apprentissage des habiletés motrices passe nécessairement par la connaissance de "*l'espace du corps*", et par le repérage dans un espace objectif *utile* à leurs réalisations.

On ne peut pas dire que la connaissance du corps soit la condition de la connaissance de l'espace. Elle est déjà un aboutissement qui rend possible une connaissance plus importante de certaines propriétés de formes dans l'espace.



86

A.3.b - Exemples d'espaces objectifs liés à l'apprentissage moteur : modèles de studios

Avertissements :

-Les informations ci-dessous ne concernent que partiellement les projets.

Ceux-ci sont plus développés d'un point de vue général en fin de mémoire, en annexes.

- Les exemples cités ne sont pas forcément destinés à l'apprentissage mineurs d'élèves dans le cadre professionnel, mais parfois à disposition de compagnie professionnelle pour leur répétitions ou créations.

Le but étant ici de présenter des modèles de studios lorsqu'ils sont dépourvus des éléments spécifiques de la scène, en distinction de la partie A.4.b

1. Les studios de l'école Nationale Supérieure de danse de Marseille

Date de conception : 1985-92

Architecte : Roland Simounet⁸⁷

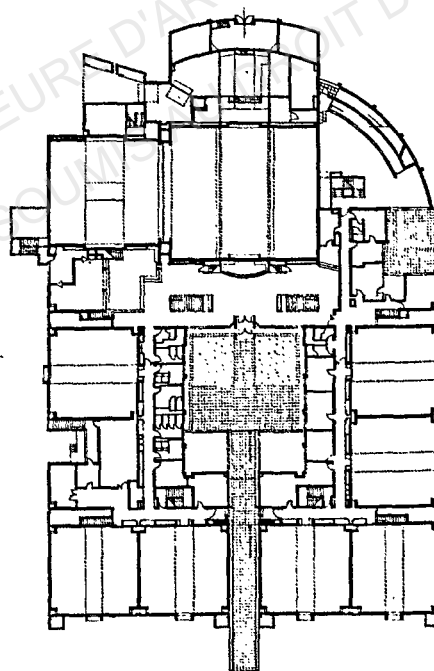
Direction artistique : Marie-Claude Pietragalla

- 7 studios de 144m² sont destinés aux élèves de l'Opéra de Marseille.

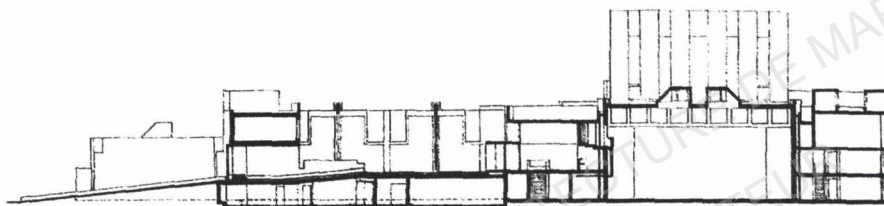
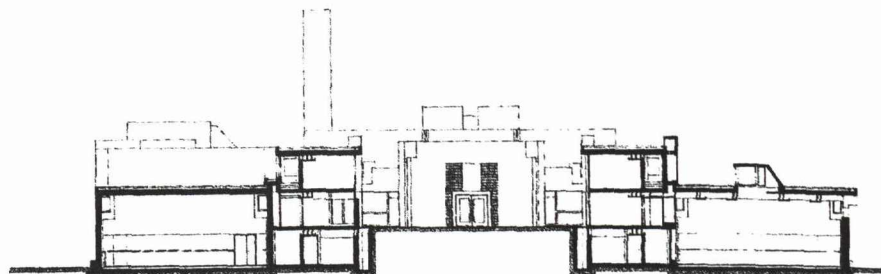
Ils sont disposés avec les vestiaires, en forme de "U" autour d'un patio.

- La compagnie de MC Pietragalla dispose elle, d'un *petit* studio de 220m² qui peut se joindre à un *grand* de 380m², soit 600m².

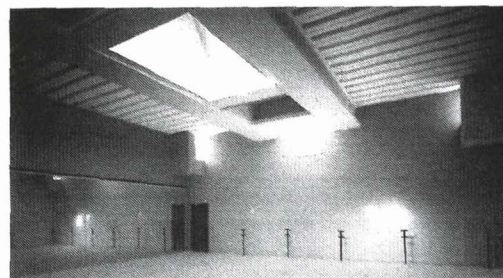
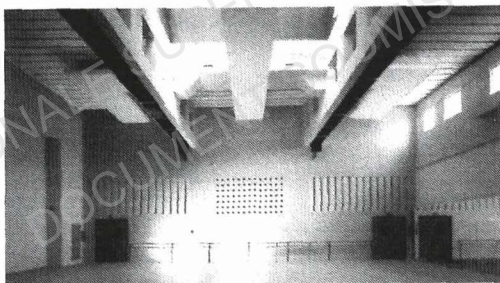
Une grande cloison mobile peut les séparer, en fonction des besoins du moment, de la chorégraphie ; Cependant, elle ne propose pas les conditions de scène.



⁸⁷ voir annexe 4



Tous les espaces de danse sont pourvus d'un éclairage zénithal qui libère les murs recouverts de miroirs et de pièges à sons. La lumière artificielle indirecte prend le relais la nuit .



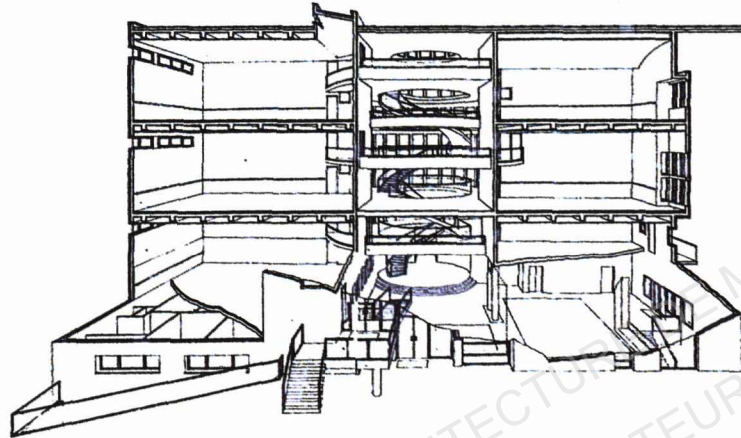
La qualité de ces espaces de danse sont de grands modèles.

Sylvie Clavier regrette que les studios soient "au sous-sol". En réalité, ils ne sont pas au sous-sol mais au niveau du terrain naturel. Mais la rampe d'entrée qui nous fait monter jusqu'au grand hall d'accueil, nous le laisse croire en redescendant pour atteindre les studios.

Rencontre importante avec Sylvie Clavier⁸⁸ pour les remarques formulées sur les besoins en studio, et la comparaison des deux expériences vécues dans les établissements de Nanterre et de Marseille.

2. Les 10 studios de l'école de l'Opéra de Paris de Nanterre Architecte : Christian de Portzamparc⁸⁹

Un escalier "théâtral", en hélice, distribue les 10 studios.

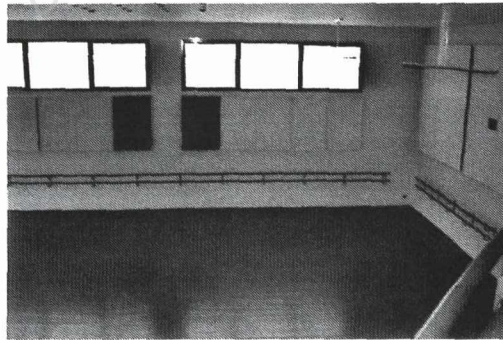
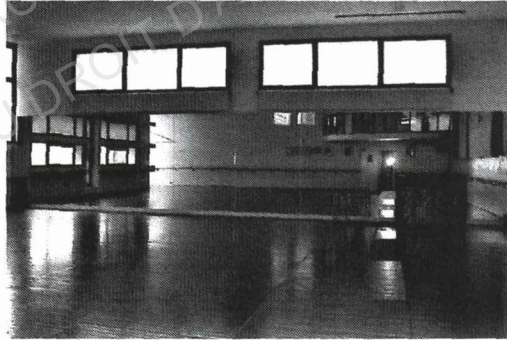
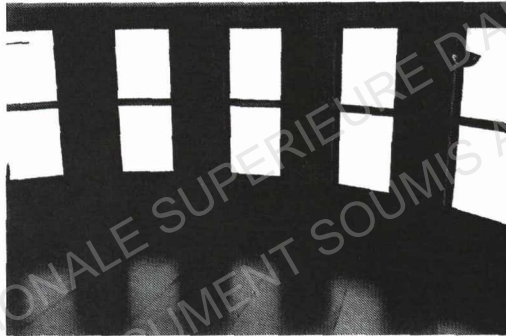
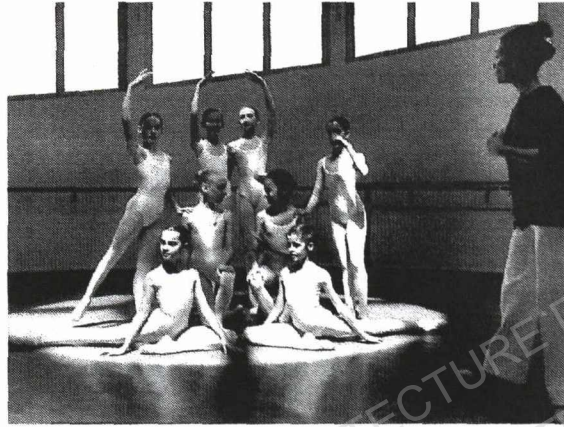


Sa fonction dépasse la distribution puisqu'il pénètre dans les studios et devient une mezzanine, un couloir dominant les activités du studio.



D'autre part il laisse entre chaque studios un espace de repos comme des salons agréables donnant sur le parc extérieur.

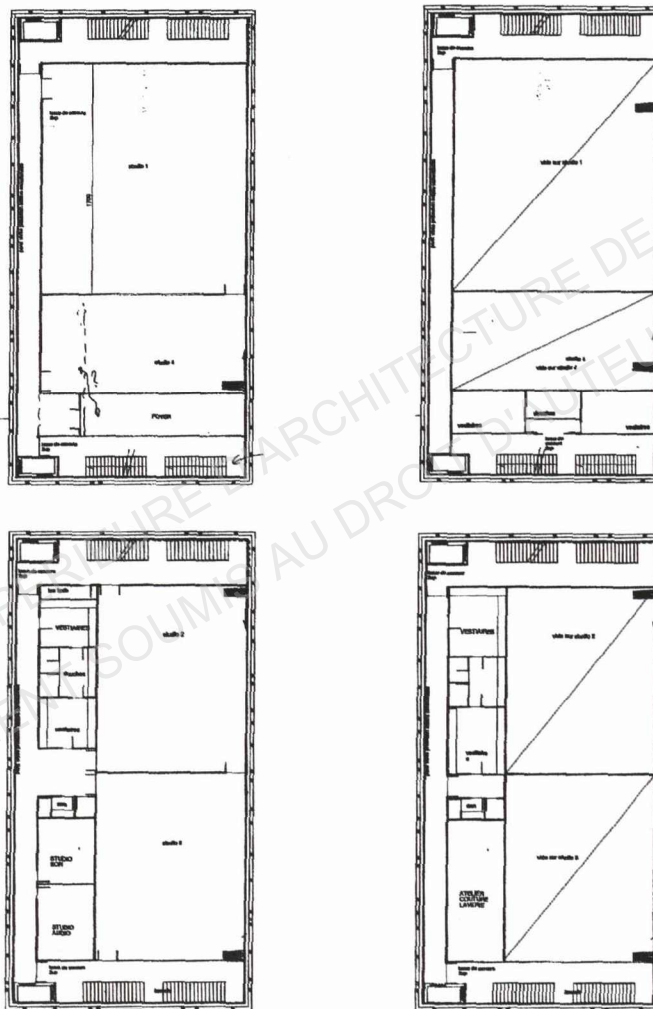
La lumière est différente dans des salles, toutes de configurations sensiblement différentes également. Les ouvertures sont diverses, irrégulières. Particularité : des projections vidéos sont possibles depuis une régie générale dans tous les studios qui disposent d'un écran de télévision.



3. Les 4 studios du projet de Centre Chorégraphique National d'Aix-en-Provence, ballet d'Angelin Preljocaj, Architectes : Rudy Ricciotti et Raphaële Segond⁹⁰

Projet lauréat d'un concours lancé il y a environ 3 ans, suspendu pendant un an et qui sera relancé prochainement.

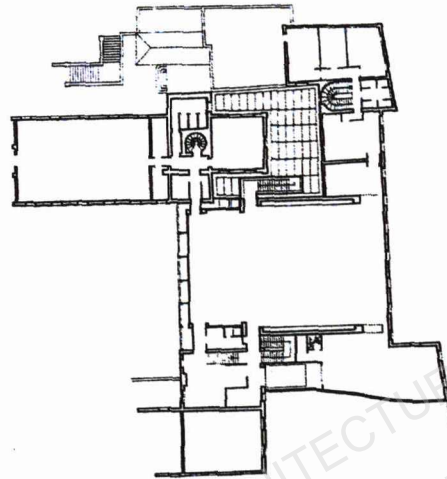
Il présente 4 studios répartis sur les deux derniers niveaux du bâtiment.



Les deux niveaux sont des plateaux de 35*18 m de hauteur 5.5 m

La portée de 18 m de dalle précontrainte dégage au maximum l'espace intérieur et de reporte la structure en périphérie.

4. Le studio Yanno du Centre Chorégraphique National Mathilde Monnier
Architectes de la rénovation du couvent des ursulines à Montpellier : Lipsky et Rollet⁹¹



Plan au niveau du plateau du studio principal.

92

Le studio est un volume d'environ 16*11m, de hauteur 7m50, blanc et éclairé naturellement.

Particularité : Les pièges à sons, souvent aux murs, s'étendent ici aux plafonds étant donné que la façade XVIIIe comporte de nombreuses percées.
Le miroir peut être occulté.



91 annexe 7

92 ensemble de la réhabilitation : avec le studio yanno à gauche, le studio bagouet à droite que nous étudierons plus loin.

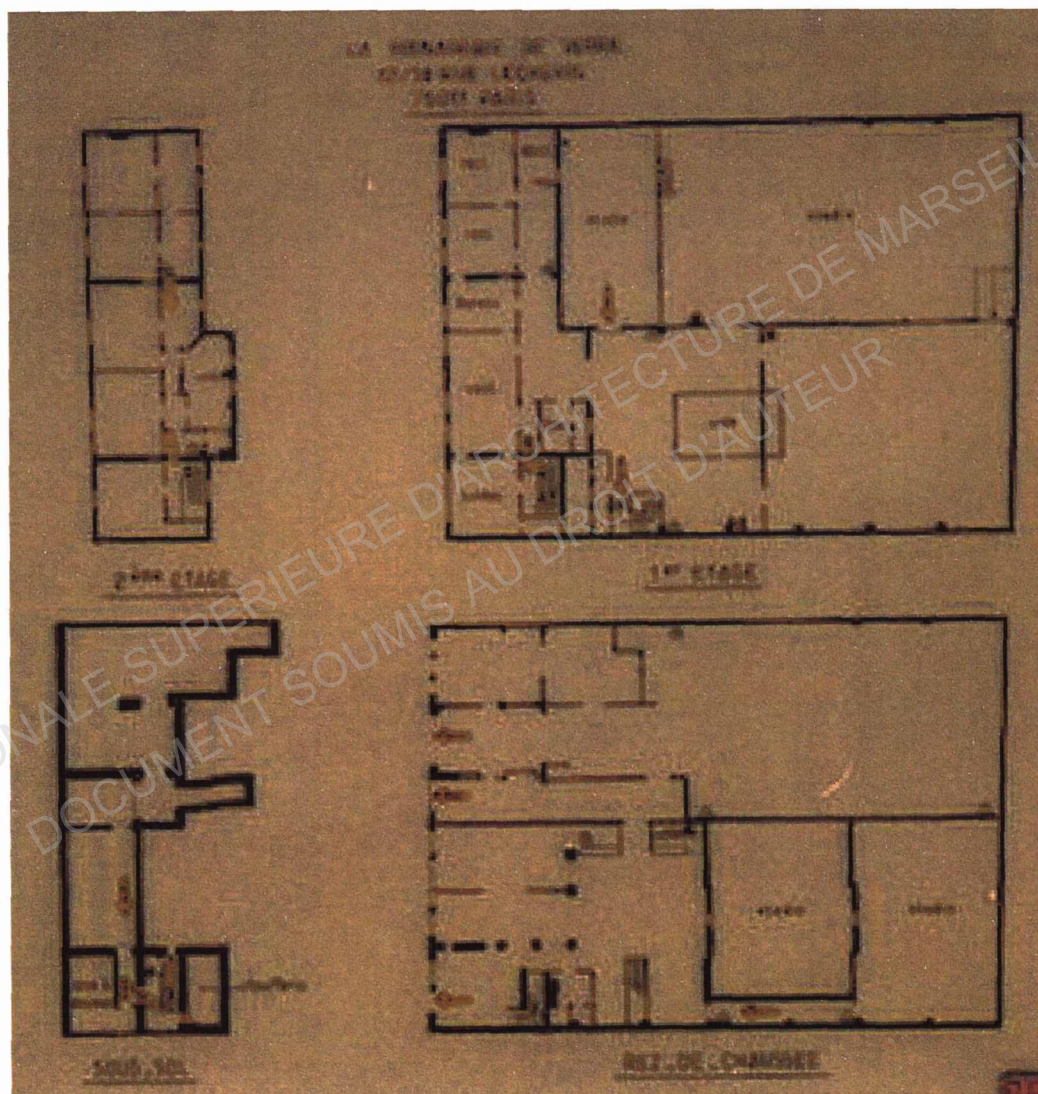


Une petite régie donne sur ce petit studio, qui par conséquent donne une grande satisfaction aux danseurs :

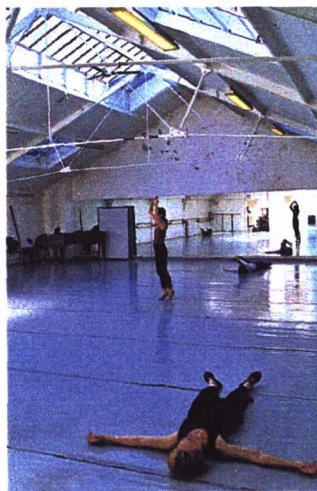


5. Les studios de *la ménagerie de verre*⁹³

Cette ancienne imprimerie réhabilitée dispose entre autre de 4 studios de répétitions.



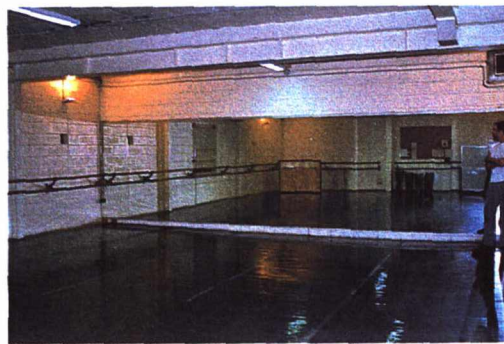
Ils présentent des sols différents, l'un le plancher et l'autre le tapis de danse.



le studio *Balanchine* : 200m²



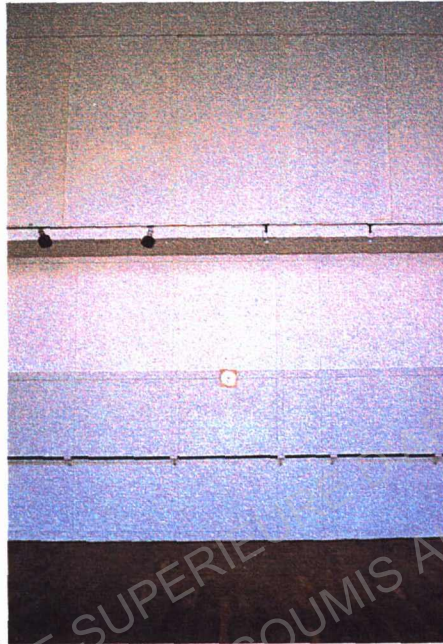
le studio *Wigman* : 270m²



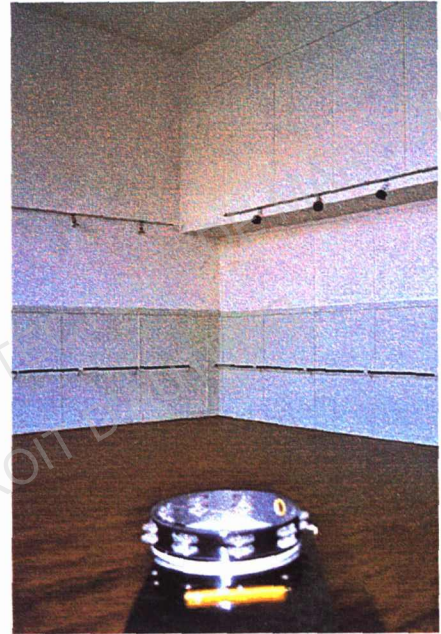
Autres studios

6. Les 4 studios du RIDC⁹⁴

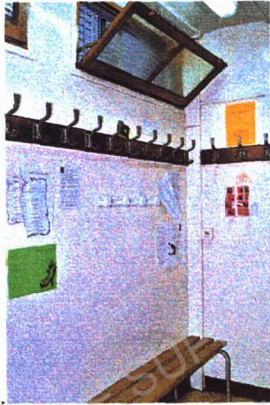
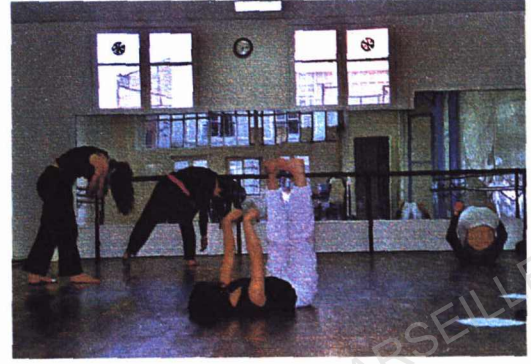
De la description que Céline me fait des 4 studios du RIDC, il ressort la nécessité de grandeur et de disposition en premier, l'idée de confort thermique en second, la lumière en troisième, puis l'affection qu'elle y porte ce qu'elle nomme "l'âme du lieu" qui relève de souvenirs et de facteurs subjectifs. "il faut que le lieu sache s'oublier...qu'il ne soit pas trop stricte... mais pas trop chargé pour la concentration."



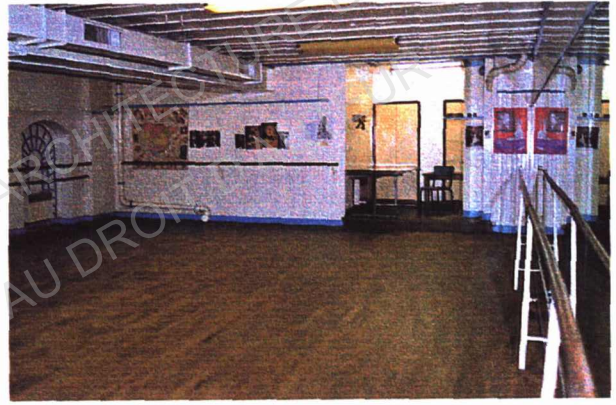
1.



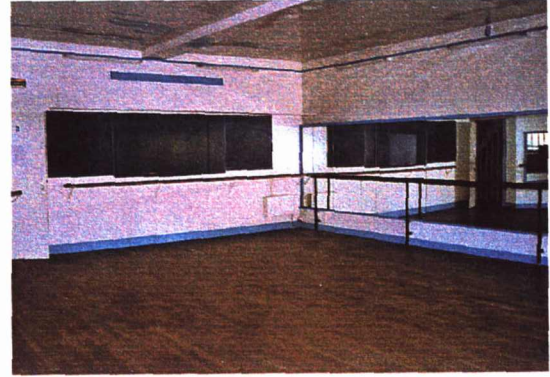
2.



3.



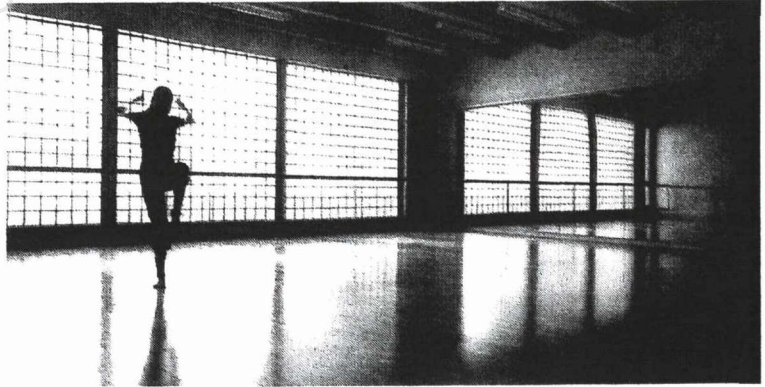
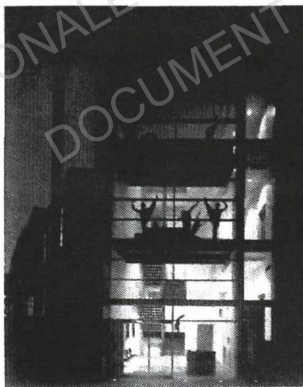
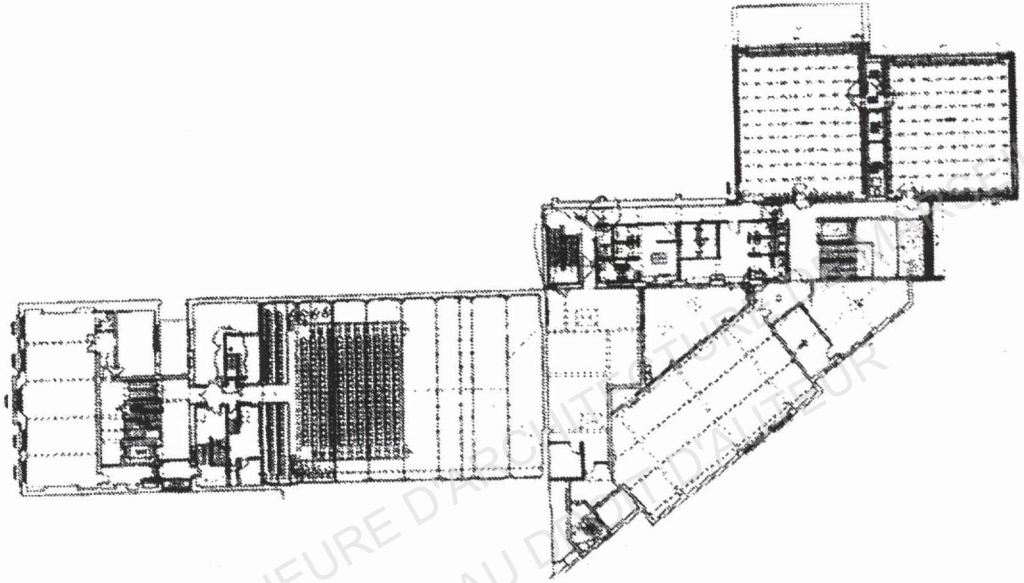
4.



7. Dance school, King's Cross, Londres

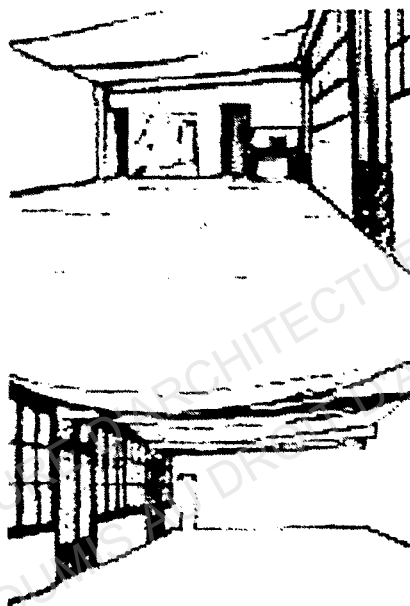
Architectes : Allies et Morrison

Il s'agit d'une extension d'un théâtre à l'est, qui assemble au triangle existant deux nouveaux grands studios baignés de lumière, par des pavés de verre qui ne laisse pas passer en revanche le regard. Des balcons donnant sur la rue permettent l'échauffement des danseurs qui exposent leurs silhouettes.



8. Le studio 77 *Théâtre de la danse*

Il s'agit d'une structure de création accueillant des compagnies en répétition, des cours et des stages de formations professionnelles. Elle met à disposition 2 salles de 140m² spacieuses et claires avec plancher et sono dont une avec piano, une salle de 45m² claire, avec piano.



Intérieur des studios de 140 m²

Conclusion A.3 :

Les contraintes architecturales liées à l'apprentissage de la danse en studio
d'après la partie 3 et à l'appui de témoignages, films, livres, cours, expériences.

1. La géométrie du volume

1.a. La rigueur d'un parallélépipède

" Des plateaux circulaires existent(...). Au risque d'être brutale, je suis d'avis que ces plateaux desservent la danse, pour des raisons évidentes. La danse est un art visuel, mais à l'inverse de la bonne sculpture, elle n'est pas également intéressante sous tous les angles ; elle est à son mieux vue d'un seul angle."

Les créations sont presque toujours construites pour des plateaux rectangulaires. Le placement des lignes qui sous tendent la construction du spectacle sont basés sur les diagonales et les médianes du rectangle.

"la forme de la chorégraphie peut évoluer en fonction du lieu". Lorsqu'il s'agit de répéter ou d'exécuter, Philippe Lacombes (et d'autres danseurs⁹⁵) évoque un besoin personnel de conditions plus "neutres" pour meilleure "concentration".

Le studio doit être un espace organisé, défini, repérable donc dépouillé, conforme au schéma du parallélépipède.
A chaque studio doit correspondre son espace de repos et son espace vestiaire.

Les redans, ou l'absence de parallélisme dans le studio posent problème dans le processus d'apprentissage.

Le lieu cartésien, rationnel est essentiel parce que le danseur doit pouvoir identifier la place d'un public spectateur, le studio doit permettre le travail en diagonale.

Le parallélisme ou la perpendicularité des murs est un appui à l'apprentissage.

C'est pourquoi plusieurs danseurs confirment l'incohérence d'un studio rond par exemple⁹⁶.

Mon expérience aussi lors de mon apprentissage du rock confirme le besoin de parallélisme et de perpendicularité des murs. Dès les premières bases, les indications du professeur exigent un *demi-tour gauche ou droite, avant, arrière* sans toutefois regarder ses pieds au sol, mais face à soi, donc aux murs.

D'autre part, l'ultime consigne qui permettait à de nombreux couples de danser en même temps, était toujours de garder correctement ce parallélisme aux murs.

1.b. Les proportions

"surfaces carrées des studios à Marseille sont un peu juste pour la diagonale"⁹⁷

La surface au sol idéale pour Claire Burnet est dépendante du nombre de danseurs. Elle peut être estimée en imaginant l'ensemble des danseurs, membres étirés au maximum au sol et séparés chacun d'un mètre.

Cette astuce judicieuse sera évidemment exploitée dans le calcul de surfaces de studios⁹⁸.



1.c. La profondeur

"La proximité dans un studio est un problème."¹⁰⁰

Un chorégraphe doit mettre une distance entre lui et sa danse -au sens propre et au sens figuré-
Le problème de la proximité est liée aux besoins de communication visuelles entre danseurs et enseignant :

⁹⁷ témoignage de Sylvie Clavier

⁹⁸ voir C-b-programme

⁹⁹ Martin Esslin, anatomie de l'art dramatique, extrait de Danse et pensée

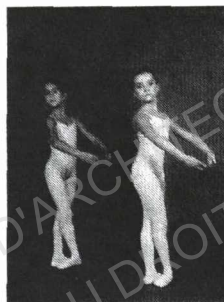
¹⁰⁰ témoignage de Sylvie Clavier

2. Nécessité de communication visuelle et auditive entre les trois différents types d'intervenants :

2.a. communication entre le professeur et les élèves danseurs :

Elle doit être facilitée pour des raisons évidentes d'apprentissage, mais aussi parce que le professeur joue le rôle d'un public virtuel.

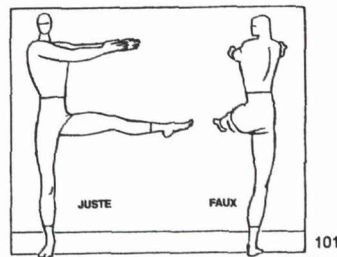
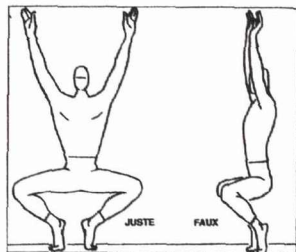
"Lorsque nous travaillons sur la projection dans le studio, j'insiste sur le fait que l'important c'est la communication avec le public, et j'explique que le point focal du mouvement doit être orienté haut et loin. Les élèves doivent abandonner le ton de la conversation qu'ils adoptent le plus souvent dans le studio, où les danseurs, l'enseignant et d'éventuels visiteurs sont tous au même niveau horizontal. Afin de projeter avec efficacité jusqu'au balcon, la tête et les yeux doivent être plus hauts, et il faut développer un sens de la distance. Souvent, l'élève est trop absorbé par son travail pour y penser, et il faut constamment le lui rappeler"



"Il faut tenir compte des lignes du corps et tendre vers sa lisibilité. L'impact du corps doit être dirigé vers l'avant quand cela est possible. Cela ne veut pas dire que les danseurs doivent fixer le balcon et se présenter toujours de face : mais(...) que l'on doit réfléchir à certains ajustements quant aux directions du corps et du visage.

Les lignes du corps peuvent être effacées par un mauvais choix de direction, et lorsque le mouvement ne s'adresse pas clairement au côté ouvert de la scène, cela devient un gaspillage d'efforts. Par exemple, un danseur, face à la coulisse, en seconde position les bras sur le côté, cache la moitié de son corps.

Tout comme il est élémentaire que le comédien puisse être entendu, le danseur doit être vu."



2.b. La communication entre musicien(s), professeur et danseurs dans le studio :

"il est important que le musicien puisse voir à la fois le chorégraphe et les danseurs pour communiquer avec eux ".¹⁰²

Un musicien participe fréquemment aux cours, que ceux-ci soient classique ou contemporain. Il peut être pianiste, violoncelliste, flûtiste, percussionniste etc.

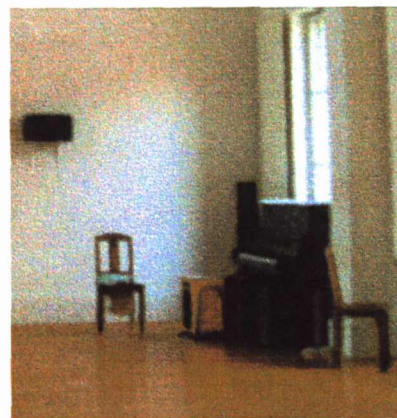


103

Dans les différentes situations rencontrées, il semble qu'il est rarement sa place particulière dans le studio et empiète sur le sol des danseurs !



104



105

102 témoignage de Céline Dauvergne
103 pianiste dans un studio du RIDC
104 un studio de La ménagerie de verre, Paris
105 le studio yanno du CCN, Montpellier



106



107

A l'école de danse de Marseille, lors d'une répétition avec la présence de Marie-Claude Pietragalla, je constate une indifférenciation des espaces d'attente¹⁰⁶, d'échauffement, de démonstrations et du pianiste.

Ceci n'a rien à voir avec une éventuelle volonté de ma part de découpage de l'espace en fonction de la chrono-logique des activités. Au contraire je crois qu'il faut désolidariser l'espace du temps.

La place du musicien retient mon attention par le fait d'être un élément important du déroulement du cours, et doit avoir son *espace propre* au sein du studio sans nuire à leur échange.

3. La lumière

Elle dépend de l'ouverture/fermeture du studio à son environnement extérieur.

Un fort ensoleillement des studios est néfaste pour les danseurs d'un point de vue thermique (chaleur) et d'un point de vue visuel (ombre portée du danseur, éblouissement sont autant de choses à éviter par l'entrée restreinte de lumière naturelle indirecte.

L'exemple du studio où j'ai pratiqué un stage de danse contemporaine avec Philippes Lacombe, se présente comme un parallépipède de 9 par 5 m ouvert par des baies en hauteur sur sa longueur. La lumière est indirecte mais suffisante. Philippe Lacombe ne le juge "pas assez fermé" et précise que le studio doit être ouvert mais permettre au danseur de "se recentrer sur soi".

"La lumière ne doit pas être trop forte, les néons sont surtout à éviter"¹⁰⁹

106 un studio de Nanterre

107 un studio de La ménagerie de verre, Paris

108 quand un autre, ou d'autres danseurs démontrent

109 témoignage de Sylvie Clavier

4. Le besoin d'accueil :

"Les studios sont également trop petit pour accueillir occasionnellement parents ou autres visiteurs, amateurs.

il faudrait être vu sans voir.

il faudrait permettre de naviguer entre les studios sans gêner comme par exemple pour les journées portes ouvertes actuellement difficile à gérer puisque chaque fois il est constaté plus de monde dans les couloirs que dans les studios. "c'est une bonne chose d'ouvrir les lieux au public aujourd'hui".¹¹⁰ J'ajouterais qu'il faut que le danseur puisse être vu sans voir, mais aussi sans entendre.

5. Les propriétés du sol

"le sol permet une mise à distance : en s'y allongeant sur le dos, on reprend conscience du volume du lieu, et du volume de son propre corps"¹¹¹

Céline Dauvergne précise le besoin d'amortissement mais aussi du toucher. Le sol ne doit pas être trop lisse. Le tapis de danse ne glisse pas.

sol souple bois ou tapis de danse ?

Le sol peut être matériellement de deux sortes globalement : le plancher de bois souple sur double platelage¹¹² ou le tapis de danse et de scène qui est un revêtement type PVC noir gris de 1.25 à 8.5 mm d'épaisseur conçu pour amortir les appuis.



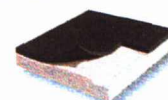
113

Harlequin Duo



Le tapis de danse et de scène double face
(1,25 mm d'épaisseur).

Harlequin Studio



Une surface unique pour la danse moderne contemporaine et classique (3mm d'épaisseur).

Harlequin Allegro



Le tapis de danse amortissant les chocs
(8,5 mm d'épaisseur).

114

110 témoignage de Sylvie Clavier

111 Eve Nuzzo, danseuse amateur

112 par rapport à un plancher classique

113 extrait de Danse, dix ans de développement de l'art chorégraphique, Ministère de l'éducation et de la culture

114 extrait de la plaquette sols sportifs Gerflor



La ménagerie de verre a opté pour les deux.
Au CND, ce sont des tapis de danse...

Ce dernier est aujourd'hui plus convoité pour sa facilité d'entretien et de pose. Il est aisément déplacé ou transporté en rouleau de 2 m de largeur. Les tapis de danse sont efficaces mais pour l'être, doivent normalement toujours être parfaitement tendus.

Michèle Anne de Mey¹¹⁶ au festival de danse à Aix présente une création dont le sol fut support d'imaginaires. Elle utilise sur scène le tapis de danse sur lequel les danseurs ont mémorisés leur pas comme d'un support de jeu de marelle. Exemple étonnant de l'enjeu du sol pour les danseurs.

6. L'importance des qualités acoustiques et thermiques

La qualité d'aération par ouverture de fenêtres dans le studio est très importante pour les danseurs. Le système de réchauffement par le sol est idéal pour ce type de programme. Les murs peuvent réagir à la réverbération du son par des "pièges à sons" qui sont des petites percées dans le mur (petits carrés souvent) qui absorbent les ondes.

7. Le miroir

"Il est nécessaire d'avoir de grandes glaces mais la possibilité de les occulter est aussi indispensable."¹¹⁷

Un rideau plan, occultant le miroir de haut en bas de préférence par rapport à un rideau latéral, peut répondre à cette attente.

115 photo du sol d'un studio du RIDC
116 reportage télévisé
117 témoignage de Sylvie Clavier

A.4- processus de création

Rappelons que le lieu de création mais aussi de préparation à la scène, est nommé "studio laboratoire" au vue de ses propriétés scéniques.

Le danseur interprète est un créateur potentiel.

A.4.a - Qui crée et comment ?

1. Qui ?

Elle concerne une compagnie professionnelle *X ou Y* constituée de trois profils d'intervenants :

- les danseurs interprètes confirmés,
- les chorégraphes, les répétiteurs, le choréologue¹, le(s) directeur(s) artistique
- le(s) musicien(s)

L'étude du phénomène *Danse* signifie étudier le fait lui même, mais aussi les rapports qui lient les différents intervenants :

La danse est l'art ;
les danseurs sont la matière de la danse ;
le chorégraphe est "l'architecte" de la danse.

Doris Humphrey décrit les chorégraphes comme des individus particuliers qui sont extravertis, au tempérament émotif :

" Ils doivent posséder un sens aigu de l'observation du comportement physique et affectif, être fasciné par toutes manifestations de formes et de structures.

Il est conscient des formes dans la vie quotidienne où qu'il se trouve(...) En ville, il voit les variations architecturales, la ligne de l'horizon, les formes emmêlées et grotesques des réservoirs, des antennes de télévision, des bouches d'aération, la sensation de congestion, la prépondérance de la ligne droite, et la comédie des petites maisons de briques insolentes, écrasés entre des monstres de verre et d'acier. Le centre d'intérêt majeur demeure : les gens. Il les voit en masse comme dans la rue, se déplaçant en trajectoires kaléidoscopiques, ou comme des individus qui se retrouvent, se séparent, parlent marchent, travaillent"².

Le chorégraphe dirige, conduit dans telle ou telle direction et, avec une équipe (répétiteurs, choréologue et musiciens), crée les conditions pour que l'axe (défini par une direction artistique) soit maintenu à travers les rapports de force, les enjeux et les obstacles de toutes sortes qui entravent la marche. Il adopte un parti pris pour sa chorégraphie comme l'architecte, selon ses convictions ou le mouvement dans lequel il s'inscrit.

"Nous chorégraphes, vivons et créons dans une très forte intensités de sensations physiques. Ce que nous avons à proposer surgit d'un ensemble d'intuitions enfoncées profondément dans l'épaisseurs de nos masses musculaires"³

Une compagnie peut faire appel à plusieurs chorégraphes.

1 "note" la danse

2 construire la danse, Doris Humphrey

3 Karine Saporta, pour la plaquette du centre chorégraphique national de Caen, sept 1988

2. Comment se construit une création chorégraphique ?

"il m'a souvent été demandé " *quelle méthode employez vous pour composer vos ballets ?*"...Il devient difficile de répondre. Posez donc le même genre de questions à un compositeur ou à un architecte !"⁴

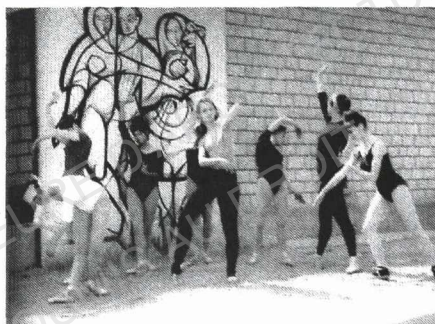
Il ne s'agit plus d'assimiler des techniques ou d'intégrer un vocabulaire mais de structurer les éléments de ce vocabulaire et d'utiliser les outils acquis avec répétition, contraste, variété, équilibre, progression dynamique. Il s'agit d'utiliser son habileté motrice dans la création d'enchaînement de mouvements en vertu de l'art. La finalité de la danse est "la réalisation d'une forme particulière de mouvements afin de produire un effet émotionnel sur le public"⁵

Deux pratiques se distinguent : l'exécution d'une chorégraphie réglée, définie, et l'improvisation :

a- improvisation

"tout oeuvre naîtra forcément d'une improvisation"⁶

Si les danseurs improvisent, ils deviennent des points se mouvant dans une géométrie complexe. Ils construisent un volume selon une intuition, *une intuition liée en quelque sorte à ses acquis.*



L'improvisation est nécessairement le premier stade d'une formation à la chorégraphie : à la fois sollicitation de l'imagination, développement de l'intuition et de la spontanéité, entraînement à la créativité.

Exemple à travers une répétition publique filmée du ballet Preljocaj :

Claire Brunet⁸ et Eric Barbier⁹, ont présentés dans le cadre d'une répétition publique à laquelle j'ai assisté, 6 danseurs dans un extrait du *sacré du printemps*¹⁰, en plus d'une création et d'une improvisation au gymnase du lycée Cézanne à Aix¹¹.

Filmer cette création et cette improvisation puis les interpréter m'a donné une certaine façon de voir et de comprendre la chorégraphie

opérateur : 6 danseurs du ballet Preljocaj

durée : 30 min

lieu : Il ne s'agit pas d'un lieu conçu à cet effet. Le gymnase est immense, le sol inadapté. Un tapis de danse par rouleaux de 2m fut déroulé. Les lumières sont superficielles...

Y a t il un dialogue avec les éléments qui composent le lieu pendant la chorégraphie, et pendant l'impro ? formes structure, matières, couleurs, sons...

interprétation :

4 Jacqueline Robinson dans *Éléments du langage chorégraphique*

5 propos de Farnose, 1990, rapporté dans *Le corps enjeu*

6 Jacqueline Robinson dans *Éléments du langage chorégraphique*

7 Ciro Bruni dans *Danse et pensée*

8 danseuse de la compagnie et qui s'occupe des activités pédagogiques

9 responsable de la communication

10 chorégraphie de Nijinsky 1912

11 filmé pendant 40min

L'improvisation représente à mes yeux d'amateur une tentative de créer une forme collective, où les individus se soutiennent mutuellement, se donne du support, créent dans une nouvelle forme de solidarité. Chaque danseur s'est montré attentif à ce que faisait ses partenaires, traitant des informations spatiales, événementielles, temporelles.

Chaque danseur semble utiliser l'autre comme prétexte à sa danse dans un effet de masse.

L'autre partie au contraire est faite de gestes quotidiens répétés et exécutés simultanément ou en décalé par tous les danseurs. Il semble y avoir ces 2 repères fondamentales : le sol et l'autre (ou les autres). Tout mouvement est réglé parfaitement par rapport au sol sur lequel ils dansent et calculé par rapport aux autres.

b- composition

Ce n'est que dans les années 20 que des théories de composition chorégraphique furent développées et enseignées.

Aujourd'hui, on peut lire une composition si un chorélogue a "noté" la danse avec son auteur chorégraphe.

La notation est un outil de mémorisation de la composition de la danse :

Elle est la matérialisation des relations entre le danseur et l'espace.

Elle est la mémoire des chorégraphies, qu'elles figent dans le but de la reproduire *physiquement*. Mais cela ne suffit pas à restituer une oeuvre qui est artistique avant tout.

De même qu'avec le même pinceau, les mêmes couleurs et la même composition, personne ne pourrait reproduire exactement le même tableau qu'un autre peintre.

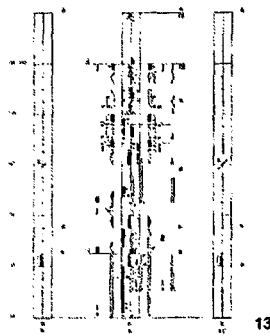
Reste inexorablement l'interprétation et la subjectivité de l'acteur qui eux peuvent se transmettre par la vidéo autre mode de mémorisation.

Mais la notation va nous permettre d'étudier la composition d'une chorégraphie. La notation est un système de fixation et de transmission de la danse. Elle est une projection anthropomorphique du corps d'un danseur.

En 1700, Raoul Auger Feuillet rédige un traité missionné par le roi Louis XIV grand amateur de danse, pour codifier les règles de la danse française :

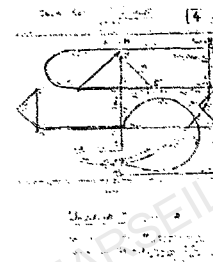
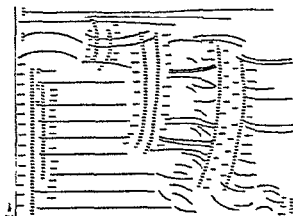
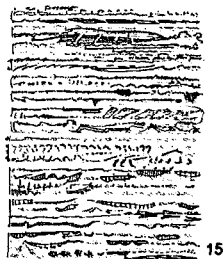
"Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs, avec lesquels on apprend facilement de soi-même toute sorte de danses".

Après Feuillet, deux systèmes ont été couramment utilisés et le sont encore aujourd'hui, la notation Laban de 1925, et la notation Benesh de 1956.

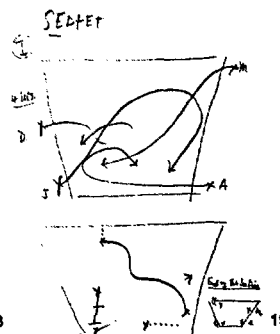
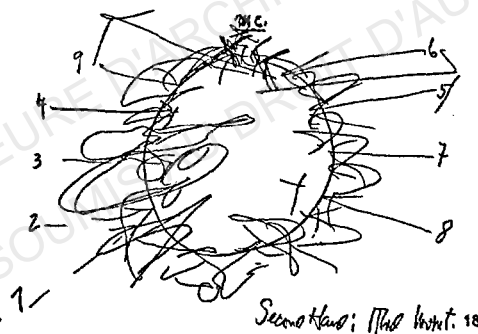


Le mode de transmission dépend du choix du choréographe¹⁴.

Mais certains choréographes préfèrent leur propre système de notation. Les uns dessinent des figurines auxquelles ils donnent des attitudes qu'ils voudraient travailler avec les danseurs, les autres écrivent de véritables partitions avec les indications de temps et toujours la mise en espace.



Parfois, il s'agit de simples activités graphiques qui sont plus des "aides mémoires", parfois de schémas très élaborés.



Elle est applicable indifféremment en danse classique ou contemporaine.

Les régisseurs de plateau connaissent bien cette méthode graphique pour noter les déplacements. Quelque soit la technique, les vecteurs dessinés indiquent formes et tracé du déplacement, durée et minutage, vitesse et variations d'intensité, emplacement des danseurs dans l'espace scénique, force et énergie déployées. Le vecteur est autant une trajectoire inscrite dans l'espace qu'un parcours temporel et rythmique.

Cette méthode a permis la décomposition du mouvement dans l'espace et le temps qui permet à d'autres de la reproduire, de l'apprendre.

14 terme utilisé par la compagnie Prejocaj
15 exemple de partition réalisé par un dessinateur
16 So schnell, Dominique Bagouet, 1990
17 Vol d'oiseaux, Odile Dubosc, Aix, 1981
18 Second hand, Cunningham, 1970
19 Septet, Cunningham, 1953

3. Quel relation existe t-il entre le phénomène de création et l'espace environnant dans lequel il se déroule ?

Les lieux impliqués dans les différents moments du processus de création et de représentation sont exposés dans le tableau ci-dessous.

La finalité de la création chorégraphique étant d'être diffusée, il est proposé dans le projet de simplifier les adaptations successives d'un studio aux scènes, par un studio réunissant les conditions de représentation.

PROCESSUS DE CREATION	EXPERIMENTATION	REPETITION	ADAPTATIONS TECHNIQUES	FILAGE	1ERE REPRESENTATION	REPRESENTATION 2	REPRESENTATION 3	→
CAS GENERAL	studio		scène a		scène a	scène b	scène c	...
CAS DU PROJET	studio laboratoire					scène b	scène c	...

Pour la plupart des compagnies encore aujourd'hui, les danseurs sont de véritables nomades :

Ils expérimentent leurs créations dans un studio sans les apports techniques²⁰ (réservés aux privilégiés et nouveaux centres chorégraphiques par exemple) et encore quand ils ont la chance d'avoir leur studio et ne passent pas de salles en salles au grès de planning souvent organisé entre plusieurs groupes.

Puis, commencent le long voyage de l'œuvre dans différents lieux d'accueil traditionnels dont les dimensions et la géométrie peuvent varier, dans lesquelles subitement on découvre les effets techniques et auxquelles il faudra une fois de plus s'adapter.

Outre la perte de temps, il faut à chaque fois reprendre ses marques ; Placements et modifications doivent être fait rapidement. Les lignes directrices sont retracés, les entrées et sorties sont révisées.

Depuis quelque temps, on commence à simplifier et perfectionner cette situation, et à intégrer aux studios destinés aux professionnels, tous les supports techniques d'une chorégraphie. Privilège encore des compagnies reconnues et sédentarisées.

Le spectacle pensé en studio qui peut être mis en scène dans un même espace débouchera sur une représentation dans des conditions optimales.

D'autre part, la représentation ne vit pas dans un seul lieu : les adaptations successives à d'autres lieux seront facilités par ce premier essai qui prévient et évite des modifications de la chorégraphie.

3.a. Adaptation du studio au plateau :

"Un des moments les plus angoissants dans la chorégraphie est celui où la danse, née dans le studio, est transférée à la scène.

Immédiatement, l'espace fait des merveilles et parfois des horreurs.

La distance a affaibli presque tous les éléments de la danse, les dynamiques ont perdus de leur force d'après les chorégraphes.

Le mouvement paraît plus lent et plus faible sur la scène.

Arrivé sur la scène, le chorégraphe peut voir le tout d'un seul coup d'œil sans changer de point focal, ce qui est impossible dans le studio.



Cela semble illogique mais les détails sont bien plus visibles de loin(...). Par exemple, un manque de précision dans un mouvement d'ensemble que l'on négligeait dans le studio, se voit énormément(...) Le remède évident est de se rappeler comment compenser ces changements prévisibles, quand on est dans le studio ; ce qui y semble trop rapide, trop sec, trop grand, trop agressif, sera en général juste comme il faut sur la scène."²²

"Danseurs et chorégraphe sont formés dans le studio et n'ont pas été sevrés de façon à affronter la scène"²³

Les danseurs du Tanztheater de Brême témoignent²⁴ :

"c'est au *Concordia*²⁵ qu'on travaillait les pièces ; et c'est aussi là qu'avait lieu les représentations.

En danse, l'espace joue un rôle important : Quand on passe de la salle de répétition au théâtre, il y a une déperdition, un changement."²⁶

Le jeune chorégraphe Philippe Lacombe témoigne aussi du problème de l'adaptation d'une idée au lieu. Sa prochaine chorégraphie²⁷ sera conçue particulièrement pour le musée d'art contemporain de Toulouse dans les anciens abattoirs. Il doit composer sa chorégraphie en fonction du lieu fractionné en 3 salles intérieures et une cour.

" Dès que l'élève se déplace dans l'espace et choisit la direction et la place, il devient évident qu'il a besoin pour bien utiliser l'espace, d'une autre base que son instinct enthousiaste mais peu fiable.

Puisqu'il veut bien se former aux techniques d'un art de la scène, il faut le rendre conscient des significations inhérentes à cet espace particulier, dont les tenants et les aboutissants ne ressemblent à ceux d'aucun autre espace.

21 Le sacre du printemps, interprété par Béjart

22 Doris Humphrey

23 construire la danse, Doris Humphrey

24 émissions télévisées de la 5ème

25 ancien cinéma, scène de prédilection du ballet de Brême

26 R. Hoffmann

27 23, 24, 25 mai 2002

L'espace de la scène diffère totalement, physiquement et psychologiquement, de l'espace du studio, où il a pendant tant d'année appris son corps, et où maintenant même, il apprend ce qu'est la chorégraphie.

Si c'était possible, on devrait donner tous les cours de composition sur un plateau. Les explications laborieuses ne seraient presque plus nécessaires, en tout cas, elle seraient plus compréhensibles.



Car la scène est un lieu tout à fait particulier - non pas comme le studio, encadré par quatre murs, des fenêtres des miroirs, des chaises, que sais-je ; ce n'est pas non plus un espace ouvert comme un pré ou une plage ; ce n'est en général pas non plus un espace rond comme cela existe pour certaines pièces contemporaines. Les danseurs auront à utiliser pour encore un bon moment la scène traditionnelle à l'italienne.

L'élève doit abandonner cette idée que la danse, c'est le mouvement, et que cela peut se dérouler n'importe où dans l'espace à sa disposition.

Des années de travail dans les cours, où son seul souci de l'espace est de trouver une place pour bouger sans gêner les autres, ont induit chez lui une concentration introspective sur le mouvement. L'étudiant danseur est ici désavantagé par rapport à l'étudiant comédien, qui reçoit une certaine formation technique sans considération d'espace, et puis très vite est placé "dans une scène". Il doit même gauchement faire des entrées et des sorties, garder un rapport avec les autres personnages, apprendre à s'asseoir, à se déplacer au bon moment et au bon endroit. Bref très tôt, il apprend le métier du comédien dans ce qui est son atelier et sa vitrine : la scène.

La formation de danse comparée à cela est incomplète et peu réaliste, avec ses années sans fin de techniques en studio. Parfois, l'élève n'apprend strictement rien de la scène. Il est transféré du studio à une compagnie où il répète sur le plateau, en vue d'une représentation, des mouvements qui lui ont été imposés".²⁸

Les chorégraphes mesurent la réaction du lieu à sa production avant d'accepter de s'y représenter. Le fonctionnement de la production est tel que le chorégraphe ne choisit pas une salle mais accepte ou non de s'y produire.

Une chorégraphie présente toujours une certaine élasticité mais qui ne peut admettre des modifications importantes de mouvements par exemple, et parfois le chorégraphe renonce au lieu de représentation pour garder l'essence de sa création.

"même si l'espace est rond ou carré, moi, je reconstruis mon rectangle qui a les mêmes proportions qu'une feuille de papier."²⁹

²⁸ ?

²⁹ Bruno Agati

3.b. Le cas des lieux insolites

"on a envie de dépasser les frontières de la boîte noire (...) on a envie d'inventer par d'autre biais (...) et le lieu est un aspect important"³⁰

Ces dernières années, la danse s'échappe des lieux scéniques courants, parfois pour une simple répétition ou pour une démonstration surprenante, mais aussi en s'inventant de nouveaux lieux.

Parallèlement au réseau institutionnel, des lieux atypiques ou des bâtiments à vocation industrielle aujourd'hui désaffectés sont investis : les lieux urbains (places, rues, ponts, toiture terrasse, cours d'école, parkings), les milieux naturels (plages, jardins, piscine, champs), les bâtiment non conçus à destination de spectacles (usines, musées).

La ménagerie de verre à Paris³¹, véritable laboratoire de formes nouvelles et de la transversalité entre les arts, le laboratoire d'Aubervilliers³², Ram Dam³³ à Lyon, le TNT à Bordeaux, l'Echangeur³⁴ à Fère-en-Tardenois.



35

30 Lola Keraly, 12/95/1150

31 crée et animé par Marie Thérèse Allier

32 mise en place par le chorégraphe François Verret, maintenant coordonné par une direction artistique collégiale Touzé, Chapuis et Piron

33 crée par Maqury Marin

34 compagnie Alis

35 N+N corsino, exposition

- La danse contemporaine va souvent chercher des lieux différents, par manque de reconnaissance donc de lieux, mais aussi volontiers par philosophie. Les danseurs veulent justement défier ce qui est établi et tente de déstructurer l'évidence en explorant de nouveaux lieux (squats, rue, parkings, jardins).

"la danse contemporaine cherche encore son lieu"³⁶

- La danse hip hop est par nature une danse urbaine qui se pratiquait (au moins à l'origine et le plus souvent encore) dans la rue³⁷.

- Un exemple plus ancien mais qui est justement précurseur de ce phénomène : C'est le rapport entre les mouvements de rue dans les grands centres urbains et la conception de l'espace chorégraphique de Merce Cunningham.

- *Ex Nihilo*³⁸ est un autre exemple contemporain de ce type d'approche. Ce collectif de danseurs et de musiciens, affiche la volonté de "prendre la cité, les villes comme lieux de travail et de représentation ; affirmer notre relation à l'architecture(...)
Les espaces et leurs usages, les relations entre les hommes, forment les contraintes de notre création".



- certains spectacles de danse que j'ai pu découvrir aux hivernales d'Avignon 2002⁴⁰ ont eu lieu dans le péristyle de l'hôtel de ville d'Avignon.
Cela posait visiblement des problèmes de gestion d'entrée et de sortie des danseurs mais permettait de voir la danse de tous côtés, à toute hauteur.

Il s'agit très souvent de chorégraphies créées à "usage unique". Peut-être seront-elles reproduites plusieurs fois, mais dans ce même lieu particulier dans lequel elle a été conçue.

Cependant, la scène ne peut pas être ouverte "aux quatre vents" dans la continuité. Elle a besoin d'être cadrée, de posséder des dégagements : les danseurs ne peuvent accepter à long terme un plateau hermétique, sans sortie arrière.
D'autre part, souvent, ces situations inhabituelles accueillent un trop de spectateurs par rapport aux dimensions de plateau et le public n'accède pas à tout ce qui est donné à voir. "les gens sont trop près (...), ils te voient tous de suite : toi, ils ne voient pas un ensemble de choses"⁴¹. On pourrait ajouter qu'ils ne voient pas réellement la chorégraphie mais peut-être une performance ici et là.

³⁶ Céline Dauvergne

³⁷ voir expérience dans témoignages

³⁸ soutenu par Marseille et la DRAC, dirigée par Anne Le batard

³⁹ ex nihilo

⁴⁰ festival annuel depuis 24 ans : spectacles, expositions, vidéos-danse, rencontres, stages

⁴¹ Valérie Berger, 12/95/1150

3.c. Définir la scène

"Il est douteux que ce texte tombe jamais sous les yeux d'un architecte..."

Un théâtre est un endroit fonctionnel, dont une partie sert à *faire*, l'autre à *recevoir*.

La partie pour *faire* devrait comprendre tous les agencements techniques et structurels adéquats à tous les arts qui doivent s'y produire. Cela paraît évident, pourtant beaucoup de théâtre n'ont ni de plateau, ni les dégagements nécessaires à la danse et à l'art dramatique. Il y en a où on ne peut pas traverser par derrière, et j'en connais un où les loges sont deux étages plus haut, par un escalier en colimaçon, sans ascenseur !

Enfin, ces bizarreries ne sont que malcommodes. Ce à quoi je pense surtout, ce sont quelques une des nouvelles conceptions structurelles de la partie *auditorium*. IL y a une tendance actuelle à considérer celle-ci comme une oeuvre d'art en elle même, avec une décoration élaborée et l'asymétrie propre aux arts graphiques.

Cela confère à la salle un caractère visuellement stimulant -elle même en représentation- **et ce n'est pas son rôle.**

Je connais un théâtre dont les travées serpentent diagonalement par rapport à la scène, où le balcon penche d'un côté, il y a des fresques aux murs au dessin si compliqué qu'il faut les regarder avec attention.

Il me semble tout simplement, que la représentation doit être sur la scène, et que la salle devrait être un endroit conçu pour le confort, la visibilité, symétriquement calme, de couleur et de décoration conviviales et chaleureuses, sans faire concurrence avec ce qui se passe sur scène.

(...)Il y avait un motif pour la décoration fastueuse de ces théâtres d'antan, conçus comme des salles de palais, lorsque les rois donnaient le ton pour tout événement social. Mais ces lieux, si éblouissants qu'ils soient, sont inappropriés à notre théâtre contemporain, démocratique et fonctionnel."⁴²

"Je voudrais exalter cet espace⁴³, de telle manière que les étudiants jamais ne poseront le pied dessus négligemment, comme si c'était quelque chose d'ordinaire, le hall d'un hôtel, un terrain de base-ball. Si l'idée d'un lieu sacré peut paraître un rien mystique à ces jeunes, pour qui "le sol est un sol", fait pour que je danse dessus, je leur dis : "*cet endroit juste derrière la coulisse avant que vous ne fassiez les 1ers pas est une simple planche, un endroit privé, où vous ramassez vos forces, un support de bois avant l'envol magique. C'est à vous, vous en faites ce que vous voulez, et cela ne regarde personne. Mais au moment où vous émergez, vous appartenez au théâtre, un lieu public, où le destin a miraculeusement permis que vous apportiez votre minuscule contribution à l'art de la danse*"⁴⁴.



42 dans *construire la danse*, Doris Humphrey

43 le plateau de scène

44 dans *construire la danse*, Doris Humphrey

45 pieds de Maria-Claude Pietragalla

"si je pouvais faire la maquette d'un studio ou d'un théâtre à utiliser pour des cours, je voudrais les **espaces hors de la scène** peints en une couleur neutre, pratique, **marron** par exemple, et toute la scène en des zones de couleur, pour accentuer sa luminosité, et également pour indiquer les différences extrêmes entre les zones. Cet espace serait dévolu à la danse, jamais aux cours de technique. A défaut de cela, nous devons imaginer ces choses"⁴⁶

L'expérience du Bauhaus à Dessau permit à Schlemmer d'étudier dans la pratique, les différents éléments de la scène :

Oskar Schlemmer⁴⁷ fut un des fondateurs du Bauhaus.

Que la technique fut picturale, sculpturale, architecturale, théâtrale ou chorégraphique, son oeuvre aspire à unir formes plastiques et couleurs, avec comme particularité une préoccupation constante pour la figure dans l'espace.

*"La danse m'était totalement étrangère, et je suis étonné de voir comment cet aspect ... que j'avais refoulé et cordialement détesté, comme s'il avait été rejeté par une conscience coupable, s'est imposé de lui même"*⁴⁸

Il conçoit en 1912 le ballet triadique, constitué de 3 danseurs ; de forme couleur espace ; hauteur profondeur largeur ; sphère cube pyramide ; et du bleu jaune rouge. La particularité de ce ballet est que les formes humaines y ont été dépouillées et revêtus de formes mathématiques élémentaires avec les mouvements spatiaux qui leur correspondent. Il illustre ainsi la relation de tensions des figures entre elles et avec l'espace.⁴⁹



50

46 dans *construire la danse*, Doris Humphrey
47 1888-1943

48 Oskar Schlemmer, ed *in* réunion des musées nationaux, juin 1999

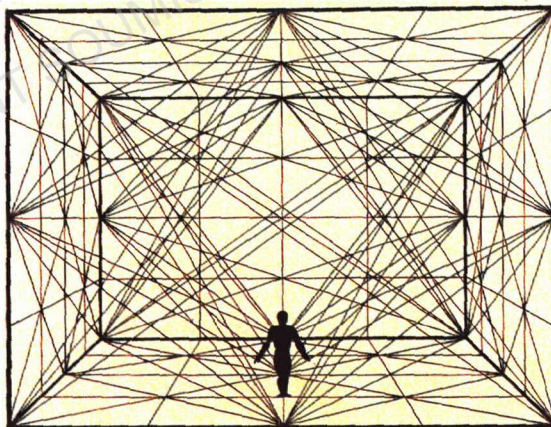
49 jambe blanche qui semble le seul appui au sol et jambe noire qui disparaît totalement sur le fond noir de la scène

50 ballet triadique de Schlemmer

"je veux parler des créations qui, dans la danse scénique émanent de la spatialité et du sentiment de l'espace. L'espace qui, comme toute architecture est d'abord une structure de nombres et de mesures."⁵¹



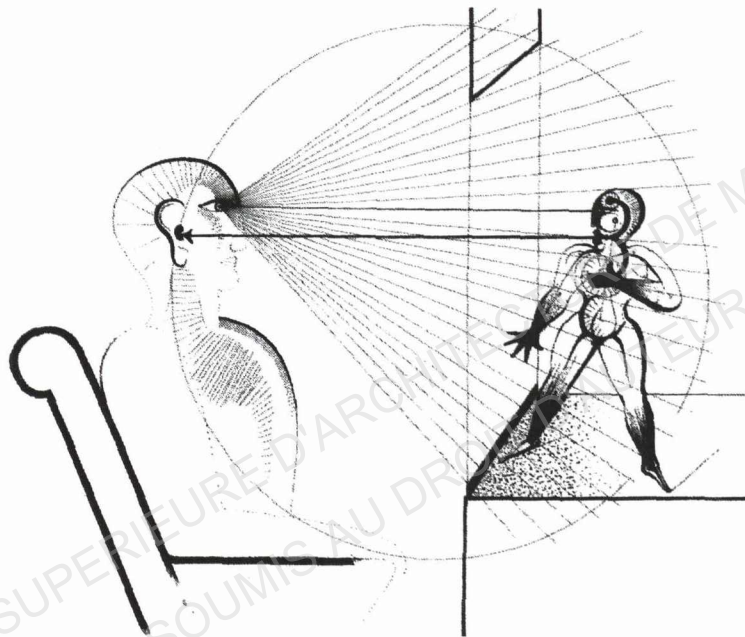
Schlemmer utilisait le corps humain comme un instrument, une machine de haute technologie à l'œuvre dans l'espace.
Pour Schlemmer, le besoin de concentration donna naissance à la "boîte optique".



"les lois de l'espace cubique sont le réseau de lignes invisibles des relations planimétriques et stéréométriques."

51 Oskar Schlemmer
52 Ballet triadique de Schlemmer

Cette expérience lui donne l'occasion d'établir des relations entre le danseur, le spectateur, et la scène



53

"L'homme danseur obéit aux lois du corps autant qu'à celle de l'espace"⁵⁴

53 Oskar Schlemmer, ed *m* réunion des musées nationaux
54 Oskar Schlemmer

4. En quoi l'espace physique de la scène contribue à la création et à la représentation de la chorégraphie ?

Il existe un *sens de la "géographie"*⁵⁵ du plateau dont le témoignage de Doris Humphrey est perspicace et éloquent. Il se passe bien de commentaires.

Elle nous révèle les valeurs expressives intrinsèques du lieu, le potentiel de la scène :

"Il paraît absolument manifeste, même au néophyte, que la scène lieu de communication, possède certains attributs spatiaux, qui peuvent faire ou défaire une chorégraphie selon les connaissances de celui qui compose.

Afin de donner vie à un espace qui serait la scène, j'essaie de transformer le studio ; délimitant un lieu avec les chaises, avec une description verbale, en plaçant un danseur ici ou là dans cet espace imaginaire pour illustrer certains points.

Puisque nous sommes libres de construire notre espace idéal dans le studio, nous choisissons des proportions qui donnent au corps la liberté dont il a besoin, et en même temps le cadrent bien.

Les architectes de théâtre, des gens imprévisibles -ligotés de plus par toute espèce de considérations économiques(...), sortent des produits qui vont du mouchoir de poche sans coulisses à un lieu de 30m d'ouverture et 6 de profondeur, ou des lieux excentriques en forme de dôme et une seule sortie (Ils s'en fait de beaux aussi)."

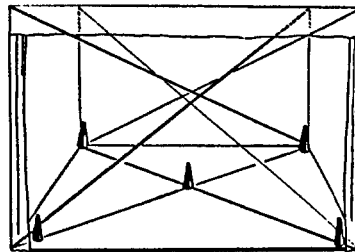
"Considérons d'abord les 4 coins. Sur le plan architectural, ils sont soutenus par de puissantes verticales. Ceux du fond, formés par l'angle du pendrillon et du rideau de fond, vont encadrer symétriquement un personnage qui entre. A la rampe, la verticale du cadre de scène et du pendrillon juste derrière auront un effet considérable sur le personnage.

Mettez un danseur dans l'un des quatre coins...

Les lignes verticales puissantes confèrent une énergie au corps qui semble soutenu par un mur de force physique et spirituelle(...)

Bien plus que ceux de l'avant scène, les coins du fond conjuguent non seulement les deux verticales mais des lignes convergentes. Celles-ci viennent de diverses parties de la scène, forment des angles droits, toujours porteurs de conflit et de puissance, et préparent à des entrées en matière significatives. Deux de ces lignes viennent du haut, et deux au niveau du sol, créant ainsi 6 lignes de support dans ces coins. Il faut y ajouter un autre facteur : les diagonales invisibles qui traversent des coins supérieurs aux coins inférieurs. Elles y sont même si on ne les voit pas.

Faites marcher le danseur sur une de ces diagonales, du fond...à la rampe...Il se meut sur le parcours le plus fort de la scène. Sans qu'il ne lève même le petit doigt, l'œil va vêtir ce personnage d'une force héroïque simplement à cause de cette utilisation de l'architecture de l'espace scénique."



les diagonales invisibles

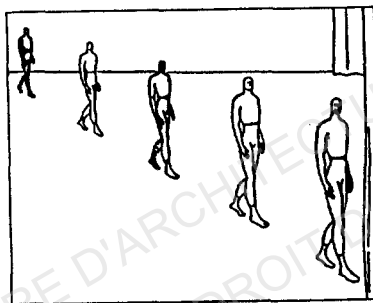
"Notons quelques changements d'intensité alors que ce personnage marche lentement sur la diagonale. A deux pas du coin, les 6 lignes convergentes n'opèrent plus(...)le personnage paraît même téméraire et sot de quitter ce coin..."

Il y a un lieu faible et précaire sur son chemin, le coin est loin derrière et la forteresse du centre n'est pas encore atteinte(...)

J'ai souvent tenté d'évaluer le nombre de forces à l'œuvre au centre de la scène et je ne suis pas arrivé à en dresser la liste. Je dirais qu'il y a au moins 11 lignes qui y convergent, plus la sécurité psychologique du dessin symétrique.

Notre danseur a atteint le centre et il est au faite de sa puissance (tout cela sans mouvement aucun sauf la marche).

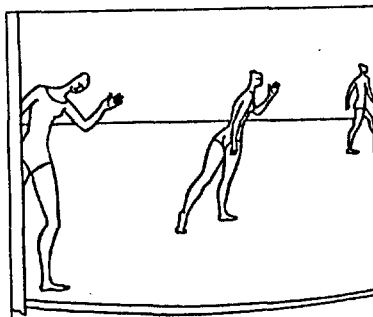
Il doit traverser une autre zone dangereuse, le point faible entre le centre et le coin(...) alors qu'il se dirige vers la sortie à la rampe, (...) d'un être impersonnel, distant, il devient(...)proche de nous, il n'est plus une abstraction(...)"



"Voyons maintenant les coins à l'avant scène. Ils sont loin d'être aussi puissants.

Il y a moins de lignes à l'élément personnel et prépondérant qui y convergent. Nous ne pouvons croire à la puissance ou à la signification symbolique de quelqu'un qui entrerait par là. Il est *un des nôtres*, (...) tous les détails de sa personnalité sont révélés. Il peut naturellement marcher sur la diagonale de la rampe vers le fond, mais il s'affaiblira, car il nous tourne le dos et parce qu'il s'éloigne. Il pourrait marcher à reculons et nous donner son visage, mais cela ne changerait pas grand chose, et pourrait même devenir comique... C'est un lieu pour la comédie ou l'opération de séduction(...)

Les coins à l'avant scène sont toutefois de bonnes sorties. Ces sorties peuvent nous émouvoir si elles sont précédées par un passage qui aurait lieu dans une zone forte et demandent une conclusion désinvolte, personnelle(...)"



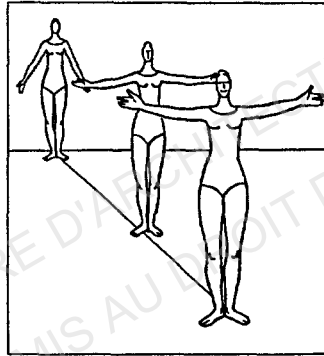
"La leçon de tout cela étant que l'utilisation de zones déterminées sur la scène va confirmer et valider diverses conceptions, ou au contraire les annuler, et que le chorégraphe doit faire des choix en connaissance de cause.

On peut tirer des conclusions intéressantes quant au rôle de ces lieux dans la comédie. Ce serait un exploit d'être drôle dans un coin au fond. Tout s'y oppose."

"La zone du centre est très puissante, du fond à l'avant scène.

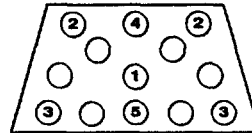
Mais le plein centre en est l'apogée. Faites marcher un personnage lentement du fond vers l'avant (*pas en diagonale*). Lorsqu'il est plus éloigné, il est mystérieux(...) Il grandit en pouvoir comme en stature. Ce pouvoir diminue rapidement, pourtant le personnage croit en stature, alors qu'il vient vers l'avant-scène.

A la rampe, au bord du plateau, nous voyons que c'est une étudiante(...) avec des cheveux blonds(...) une jeune fille tout à fait réelle incapable de dire quoi que ce soit de transcendant. Ce n'est pas de sa faute, c'est celle du lieu où elle se trouve."



"Lorsque je commente la valeur respective des directions du mouvements, je dis que : *en avant* est le plus fort parce que tout le corps et la dynamique du danseur communiquent directement ; puis il y a *la diagonale*, puis *de côté*, puis *autour*. Le mouvement en rond, soit un tour par un seul danseur, soit un dessin de groupe, peut être excitant -du fait de la simple répétition de la vitalité physique-".

"Une règle simple, il y a 6 zones faibles et 7 zones fortes sur un plateau.

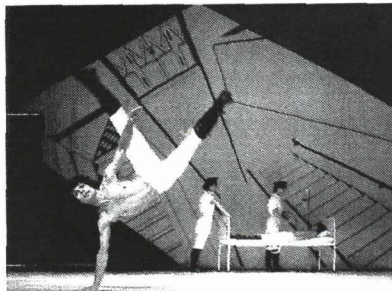


Ajoutez à cela le fait que le mouvement, personnel à la rampe et par conséquent valable pour un climat intime, perd de sa puissance en remontant, sauf au centre exactement(...) Les principaux chemins, en quelque sorte *lumineux*, sont les diagonales et perpendiculaires au centre ; que les côtés sont faibles pour les entrées, les sorties ou tout mouvement.

En fait, tous les lieux à l'exception des coins et le centre au fond, sont faibles pour des arrivées ou départs(...)

On est loin de l'idée que le sol de la scène est simplement une surface banale(...)"

"Je viens de commenter les significations naturelles de l'espace de la scène, qui sont d'ailleurs en grande partie uniques à la danse. Le théâtre parlé emploie le plateau différemment, en partie parce que l'espace ne sera jamais aussi simple et ouvert qu'il l'est pour la danse⁵⁶."



"L'espace de la scène peut, dans la danse, être utilisé simplement selon ses pouvoirs naturels, et doit être étudiés ainsi, mais on peut aussi effectuer des changements dans cet espace ouvert par certaines techniques.

L'éclairage, la musique, les décors ou accessoires peuvent être de ces éléments.

S'il s'avère pour une raison valable impossible d'utiliser un lieu de force pour une idée forte, l'éclairage peut sauver la situation. La lumière va soutenir les moments forts, mettre dans l'ombre des personnages qu'on ne veut pas voir(...) Bien des danses médiocres ont été "habillées" par des éclairages savants au point de ressembler à des chefs-d'œuvre"



"Aujourd'hui, ce serait naïf de composer une danse dans le studio, puis de la mettre telle quelle sur le plateau comme une voiture dans une vitrine. Décors et accessoires peuvent accentuer l'architecture et les dynamiques naturelles, ou donner une importance à un endroit inattendu."

56 en raison des nombreux décors, qui empêche la diagonale magique
57 Prélude à l'après midi d'un faune, Béjart, Lausanne, 87

Conclusion 4.a :

La chorégraphie naît du travail d'improvisation et de composition sur les bases acquises des danseurs professionnels et du chorégraphe par leur formation antérieure. La création doit s'accommoder à l'espace où elle sera représentée, que sa nature soit d'être une scène ou non. Celui-ci attribue nécessairement des valeurs aux mouvements par rapport à ses qualités intrinsèques physiques, mesurables, quantifiables.

A.4.b - Exemples d'espaces objectifs liés à la création et à la scène : modèles de studios scéniques

Avertissement : Les informations ci-dessous ne concernent que partiellement les projets. Ceux-ci sont plus développés d'un point de vue général en fin de mémoire, en annexes.

1. La dite *salle de spectacle* de l'école de danse de l'Opéra de Paris de Nanterre : Architecte : Christian de Portzamparc⁵⁸

Elle sert très peu pour les représentations ! Elle est le lieu des auditions, des évaluations des élèves et de l'entraînement aux conditions de scène.

Pourtant, elle dispose de 300 places, un nombre considérable, pour ce qu'elles sont utilisées. Elle est désertée puisque l'école n'entretient pas de contact avec les professionnels. Et de surcroît, les parents ne sont pas autorisés à "entrer en ces lieux" quelque peu mystifiés...⁵⁹

Avec autorisation de marcher sur le sol du plateau de scène, j'ai senti la pente de 3%.

Elle est destinée à l'entraînement sur les scènes de vieux théâtres et d'Opéras (*dont la pente est pourtant de 5%. Je n'ai aucune explication à ce sujet.*)

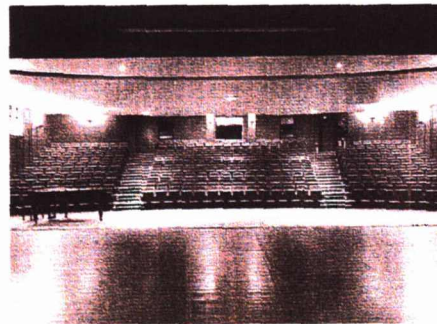
Cette pente est une adaptation spécifique aux scènes non conventionnées pour la danse. Dans l'avenir⁶⁰, elle n'aura plus lieu d'être et la plupart des scènes seront conventionnées *Danse*.

C'est pourquoi le projet de *studio laboratoire* ne présentera pas cette pente, mais on peut envisager de la retrouver ailleurs pour d'éventuels et *accessoires* entraînements.

Un problème majeure à cette salle : elle ne permet pas le passage des décors !

Les pendrillons en rideau de velours noirs auraient volontiers été changé pour des pendrillons plans en vue de la projection des éclairages.

Le piano n'a pas une fois de plus, de "*place propre*" et gênerai les spectateurs éventuels.



⁵⁸ annexe 6

⁵⁹ Il paraît que j'ai eu une "chance exceptionnelle" d'obtenir de la direction une visite et la prise de photos. Je suis surtout très reconnaissant à Vanessa Hurloup.

⁶⁰ voir les projets de la politique en faveur de la danse, dans préambule

2. Le studio *Bagouet* du Centre Chorégraphique National Mathilde Monnier Architectes de la rénovation du couvent des ursulines à Montpellier : Lipsky et Rollet⁶¹

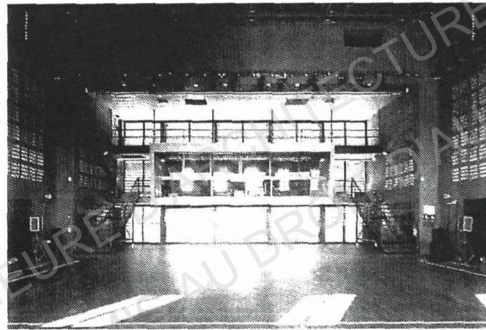
2 missions du CCN :

- mission de création
- mission de sensibilisation à la danse par l'ouverture et la possibilité d'accueil au sein du studio.

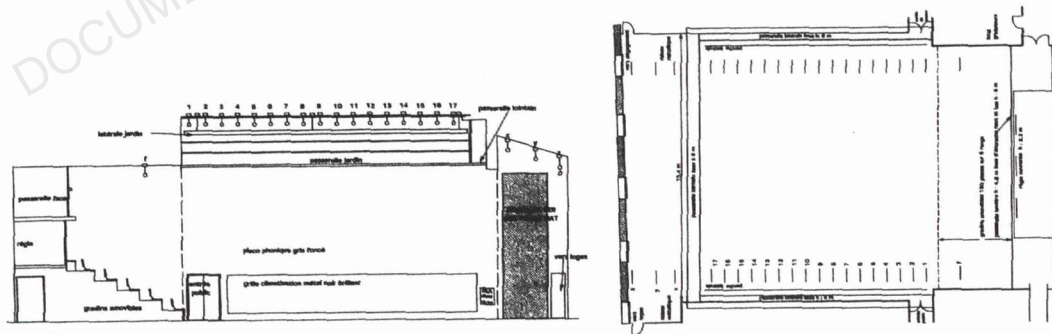
"ce nouvel espace modifie notre rapport aux publics que nous pourrions accueillir sous de nouvelles formes qui n'étaient pas possible dans notre studio de l'Opéra Comédie". Aux ursulines, nous pouvons mettre le public en contact avec le processus de création chorégraphique, à travers (...)des répétitions publiques(...)des films"

Le CCN accueille aussi d'autres chorégraphes avec leur équipe.

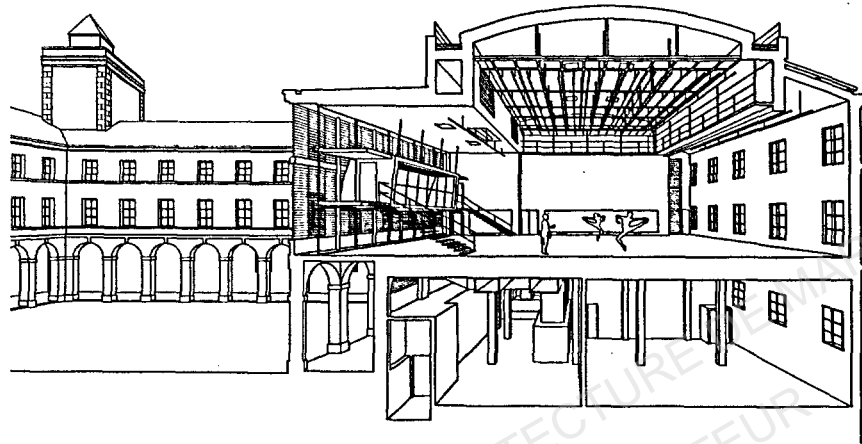
"par sa disposition très étudiée, ce lieu permettra d'inventer de nouvelles relation avec le public(...)atelier pour les enfants..."



Ce studio peut accueillir modestement du public (120 places en gradins amovibles) mais offre des conditions de plateau exceptionnelles :

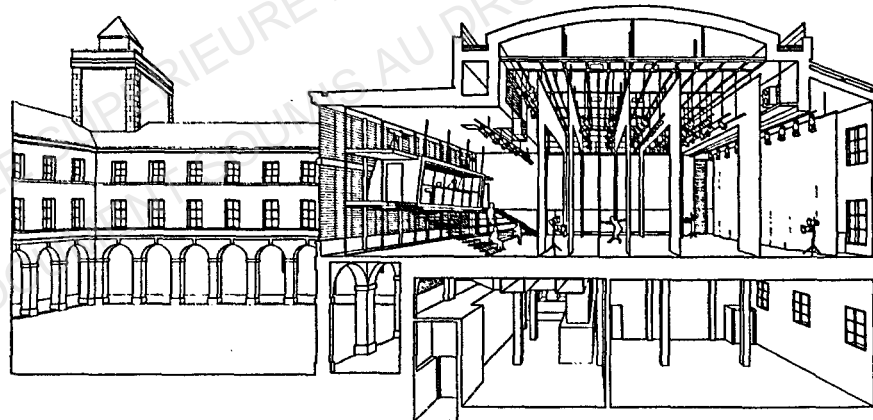


Il peut être utilisé comme studio de répétition sans gradins, éclairé par des fenêtres existantes de la façade en pierre⁶², et par la façade neuve en bois qui crée la 4^{ème} façade du cloître.



Configuration répétitions

Si on le ferme à la lumière du jour et qu'on étend les gradins sous la régie, il devient un studio dans les conditions de représentation.



Configuration préparation de spectacles

Un ascenseur monte-charge (5*2m) permet la montée des décors par la rue des écoles laïques

Outre les diverses configurations, les dimensions généreuses du plateau 300 m² 15*20m (hors surface de gradins mais avec l'arrière scène), il porte une grille technique avec perches motorisées, du matériel de régie perfectionné et un technicien présent tout au long du travail.

La hauteur sous gril est de 9m

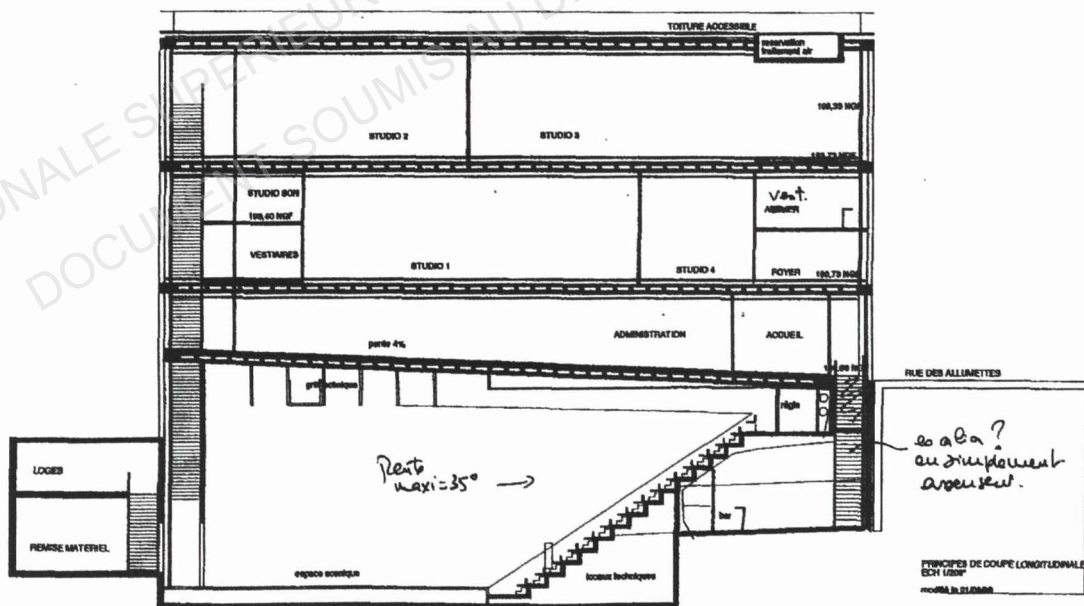
La hauteur sous la passerelle périphérique est de 7m
Soit une hauteur totale de 16m



Le studio présente un système de confort thermique adapté au double fonctionnement par un système de *déplacement d'air*. Des diffuseurs d'air frais de 2m50, intégrés dans les murs, évacuent l'air vicié vers le haut. Le souffle est à très faible vitesse, et permet un confort capital pour les danseurs qui redoutent particulièrement les courants d'air.

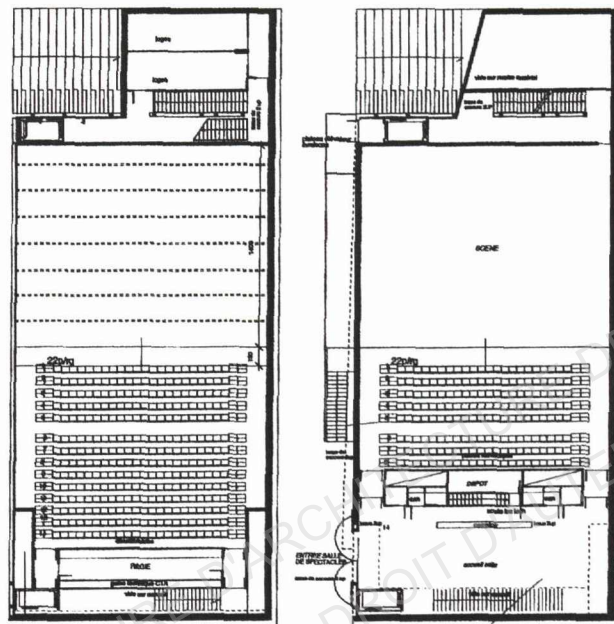
3. L'espace scénique du projet de Centre Chorégraphique National d'Aix-en-Provence, ballet d'Angelin Preljocaj , par les architectes Rudy Ricciotti et Raphaëlle Segond⁶⁴

La salle de représentation est en RdC de 35*18 m

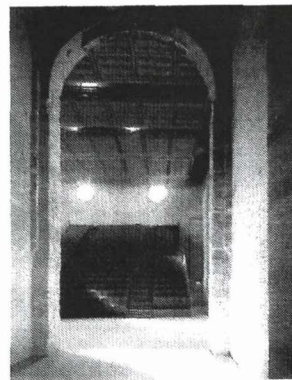
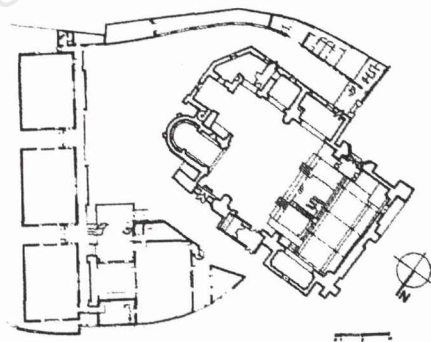


63 photo de la passerelle périphérique du studio Bagouet du CCN Monnier
64 annexe 8

L'ouverture de scène est ici de 16 à 24 m, la hauteur de la salle de représentation de 8 m + 2 m au dessus de la grille technique .



**4. Rénovation de l'église Saint Pierre des cuisines, à Toulouse,
en salle de représentation pour la danse qui accompagne la construction de l'école de danse du
conservatoire à Toulouse**
Architectes J.Munvez et A.Castel



5. Le studio *off* de La ménagerie de verre

Le studio *off* est un studio expérimental équipé d'une régie sons, lumières et vidéos.



Il y naît les projets les plus intrigants. Cette salle basse de plafond, au sol en béton brut, à l'éclairage rudimentaire, est atypique et loin de l'idée qu'on se fait de la danse.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE MARSEILLE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Conclusion A.4 :

Les contraintes architecturales liées à la création en studio d'une compagnie professionnelle d'après la partie 4 et à l'appui de témoignages, films, livres, répétitions, expériences.

La scène idéale est celle qui s'annule le plus au profit de la danse.

Les facteurs relatifs à l'appréciation de lieux relevés sont clairement différents d'un danseur à l'autre. Mais globalement, on distingue les facteurs subjectifs liés au passé, au mythe du lieu, au public ou aux expériences personnelles⁶⁵ ;

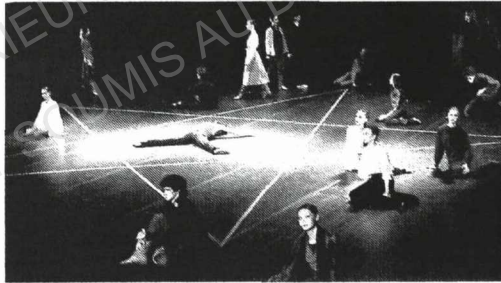
Dans un deuxième temps, les facteurs liés à la pratique : le "*derrière la scène*"⁶⁶, les coulisses, la gestion des entrées et sorties de scènes⁶⁷, le manque de place pour un public éventuel, l'envie de couleurs ou non au mur ou au sol⁶⁸, le besoin relatif d'ouvertures, le confort thermique.

1. Le sol

Le sol en terme de surface ou de revêtement, surface plane, généralement horizontale, constituant la limite inférieure d'une pièce d'habitation. Il se mesure, se recouvre, s'entretient.

"Le sol est une véritable piste d'atterrissage"⁶⁹

Du début de l'apprentissage d'une chorégraphie jusqu'à achèvement, des lignes géométriques scotchées accompagne le déplacement au sol du danseur. Leurs places sont très précisément définies. Sur la scène, elles se font très discrètes. D'après Claire Brunet, cette façon de travailler est très courante.



70

Le sol doit permettre des qualités de rebond pour une pratique intensive et quotidienne.

65 Claire Burnet, Sylvie Clavier, Céline Dauvergne, Philippe Lacombe

66 Claire Burnet, danseuse, et Raphaëlle Segond, architecte du CNC Aix

67 Céline Dauvergne

68 Philippe Lacombe, Sylvie Clavier, Claire Brunet, Doris Humphrey

69 Claire Burnet, danseuse du ballet Prejocaj

70 la flûte enchantée, Maurice Béjart, 1982



Le sol est adapté à la demande particulière du chorégraphe.

La réponse est presque personnelle dans le choix de la technique de pose de la structure ainsi que du type de revêtement⁷¹.

Souvent, il en va autrement des sols de scène générale et qui s'ils ne sont pas adaptés peuvent finir par blesser. On trouve dans toutes les structures des tapis de danse, dont l'épaisseur est insuffisante pour protéger des chocs en cas de pose sur plancher collé sur dalle béton. Mais il est nécessaire pour améliorer le confort et unifier l'aspect d'un plancher. Les différents systèmes de pose visent tous à rendre élastique les points d'appui de la structure.

1.a. La géométrie du plateau de scène

Il faut un maximum de projection de face et permettre le plus de distance à parcourir pour exécuter tel pas (grands jetés classique), donc une diagonale importante.

L'ouverture de la scène doit être plus grande que la profondeur.

La diagonale est sur scène la trajectoire directe la plus longue et la plus utilisée.

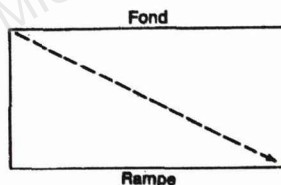


Figure 7

Le danseur se déplace sur scène

A l'unanimité, il faut des plateaux de géométrie rectangulaire d'une surface au minimum égale à celle des studios de travail, et le nombre de places de spectateurs doit être calculer en fonction de lui.

1.b. La pente

"Il manque un studio avec une pente !".

Les scènes de théâtre et d'Opéra ont toujours une petite pente de 5%.

Les plateaux de scène courants présentent cette pente, non pour les danseurs, qui au contraire, y perdent leur équilibre et leurs habitudes mais pour les comédiens et décors qui en profondeur de scène devaient également être bien perçus visuellement.

⁷¹ voir conclusion 3 sur les propriétés du sol

Effectivement extrêmement rares sont les scènes conçus pour la danse. Il existe bien le théâtre de la ville mais les danseurs interrogés ne semblent pas friand du lieu. L'art du théâtre a toujours été plus riche de lieux et les danseurs ont bien dû s'en satisfaire.

Mais l'équilibre est considérablement modifié dans ces situations.

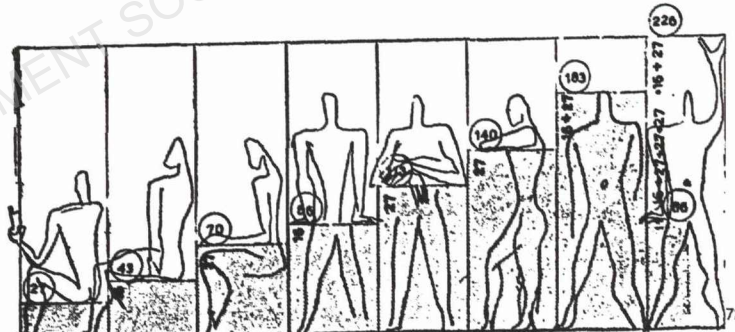


Les répétitions seraient en mesure de rendre compte des conditions réelles du spectacle dans ces lieux courants si un endroit secondaire et extérieur permettait aux danseurs d'expérimenter leur équilibre sur un sol en pente de 5 %.

1.c. La hauteur des surfaces de sol

On adapte les surfaces de dépôt de poids, à des hauteurs fonctionnelles et normalisées : l'assise de la chaise, la surface de marche par rapport au pied, l'appui de ses coudes sur l'allège d'une fenêtre, l'accoudoir...

Le Corbusier pour définir *le moduler* part de cette base fondamentale des articulations de l'homme moyen pour définir les appuis.



Le sol de la maison japonaise couvert de tatamis en est aussi une démonstration.

Il ne faut pas perdre de vue cette systématisation d'adapter les choses à l'usage personnel.

2. La capacité d'accueil

"La possibilité d'accueil d'un studio doit être de 35 à 40 places, l'équivalent d'une classe" propose Eric Barbier par rapport aux besoins particuliers du ballet Preljocaj.

Le nombre de places de spectateurs doit être à l'échelle du plateau.
De trop grands plateaux pour le nombre de spectateurs ou trop petit pour un public important. Un public trop bas ne voit pas le sol, trop près, il ne voit pas l'ensemble, et le public trop haut ou trop loin perd l'émotion.

Et le corps du spectateur ?

L'observateur agit et réagit physiquement à ce qu'il perçoit.

Confort, inconfort, perspective, angle de vision, distances entre les sièges et la scène, sont autant d'éléments déterminants où le corps est directement en jeu⁷⁴.

3. les espaces hors la scène

La gestion des entrées et des sorties sur une scène par des pendrillons de part et d'autre du plateau, fondamentale pour la liberté de création des chorégraphies.

Le plateau pourrait moduler son ouverture et sa profondeur par de simples pendrillons tendus (surfaces planes qui ne déforment pas les effets lumières) d'1m, 1,5m derrière auxquelles il faut assurer un large espace qui permettent aux danseurs de sortir avec une vitesse aussi importante qu'ils le veulent sans s'écraser contre un mur.

Les dégagements doivent être généreux

"Parfois le plateau ne permet qu'une entrée en fond à gauche et oblige la révision de la chorégraphie!"⁷⁵

Il est important de prévoir le passage et l'entrepôt de décors et costumes derrière une large coulisse pour permettre les changements de costumes pendant le spectacle, de prévoir l'occultation totale éventuelle de lumière extérieure.



76

⁷⁴ Le corps en jeu, *Le spectateur et son ombre*, Elie Konigson, O.Aslan éd, Paris, CNRS, 1993
⁷⁵ Céline Dauvergne

Quant aux envies dilettantes de couleurs, il ne m'appartient pas de le décider. Je crois que cela rentre dans le domaine de la scénographie qui relève des chorégraphes.



4. Les nécessités techniques qui se répercutent dans le projet

Le studio laboratoire doit être propice aux créations expérimentales, espace modulable pour autant de scénographies imaginées par les chorégraphes.

Quant aux proportions d'un studio, l'avis est unanime pour une hauteur importante⁷⁷ sous la grille technique :

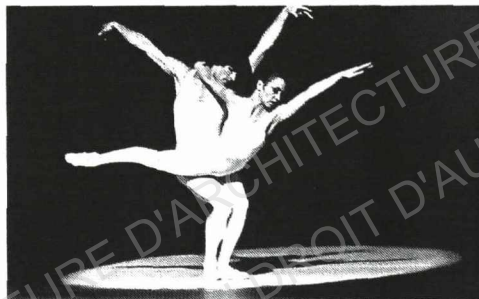
*La grille technique doit être de minimum 15 perches contrebalancées qui peuvent actionner les décors. La hauteur sous grille technique doit être de 6m minimum afin d'avoir assez de souplesse dans le positionnement des projecteurs.*⁷⁸

*La lumière focalise l'œil et l'attention du spectateur. Elle cadre notre perception du spectacle.*⁷⁹

La lumière produit l'image du volume et de l'espace, et crée la couleur.

Les éclairagistes assistent le chorégraphe dès la 1ère lecture et la répétition de l'œuvre.

Plutôt que d'accéder à une connaissance technique des projecteurs utilisés, il sera utile d'observer la place des éclairages et la distribution des sources lumineuses, de repérer où les projecteurs sont placés⁸⁰



Des murs trop clairs, des couleurs trop vives, des matériaux réfléchissants peuvent aussi annuler les lumières.

"Pour la position du piano,

*il faut qu'il soit sur la droite de la scène car si c'est un piano à queue le dessus du piano s'ouvre par droite ce qui permet au son de se diffuser en priorité vers les danseurs qui en bougeant entendent moins la musique que les spectateurs qui l'entendront assez."*⁸²

La position de la régie générale :

*"pour vérifier la stéréophonie⁸³ et la qualité du son, elle est toujours située dans l'axe de la scène et à hauteur d'oreille du public. On dit que la régie est dans l'«œil du prince». La distance de la régie à la rampe de la scène dépend de la grandeur de la salle et de l'audience."*⁸⁴

« Œil du prince »⁸⁵ : C'est le point virtuel situé coté spectateur à 0,60 mètre au-dessus du plateau, dans son axe central et à une distance égale à l'ouverture du cadre de qui sert à déterminer la perspective d'un décor."

Placer la régie son et lumière "avec" les spectateurs, en fond de salle, plutôt que de les renvoyer au volume du public.

77 ne serai-ce que parce que les danseurs doivent pouvoir se porter entre eux

78 d'après techniciens du CCN

79 d'après techniciens du CCN

80 en face ; latéralement ; à contre-jour ; en contre-plongée ; horizontalement ; en douche.

81 Rayet et Franchetti, Béjart, Garnier,77

82 témoignage de Frédéric Marsaleix pour la technique

83 répartitions spatiales d'un enregistrement sonore

84 témoignage de Frédéric Marsaleix pour la technique

85 expression popularisée par Nicola Sabbatini (1574-1654) dans son célèbre traité : "Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre" publié en 1637 et traduit en 1942

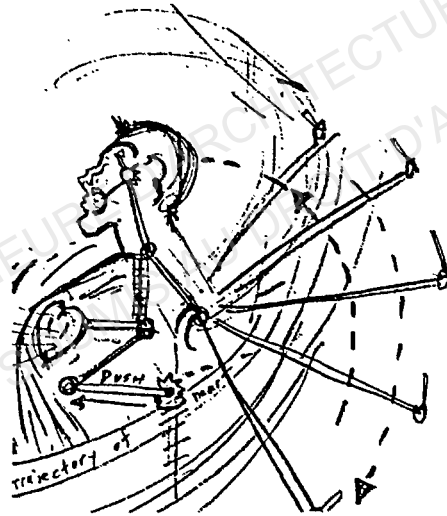
Conclusion A :

Les contraintes architecturales générales liées au rapport du danseur à son lieu de pratique et perspectives du projet

Témoignages, sources documentaires et quelques exemples de studios comme appui de travail ne peuvent prétendre à définir une quelconque vérité absolue sur le rapport entre la danse et son lieu de pratique.

Comme toute analyse, il s'agit d'une interprétation. J'ai tenté d'extraire des données objectives de tous ces regards. Mais il est impossible d'établir une certitude quant au bien fondé des témoignages, et de ma propre compréhension ne prétendant pas d'être spécialiste.

La danse est un mécanisme conscient dans un espace calculé que l'élève "apprivoise".



De l'apprentissage et du processus de création, j'ai dégagé des éléments de réflexion relatifs aux recherches architecturales à entreprendre susceptibles de faciliter ces deux moments de l'activité danse.

Le studio est la raison d'être de l'institution. Il est le principe fondateur.

Quelle ergonomie de studios proposer aux différents acteurs de la danse ?

On ne sait pas réellement si telle géométrie d'espace est meilleure pour le corps que telle autre, mais quand les surfaces d'appuis sont parallèles deux à deux, que les caractéristiques quantifiables du studio sont évalués par l'instrument de mesure *corps*, le danseur pourra profiter de la tranquillité de ces formes pour apprendre et développer un travail créatif.

On constate que l'espace du studio *de travail ou de scène*, est parfois réducteur parce que la place du musicien, du chorégraphe ou du visiteur ne sont pas pensés, ou qu'ils sont indifféremment associés. Voici les remarques qui me semblent les plus essentielles :

- Le chorégraphe doit pouvoir se voir et se faire entendre des danseurs et du musicien. Il doit aussi avoir la profondeur nécessaire pour voir tous les danseurs. Il doit pouvoir attribuer au studio un sens géographique déterminant un plan frontal simulant le champ de vision d'un public imaginaire qu'il incarne.

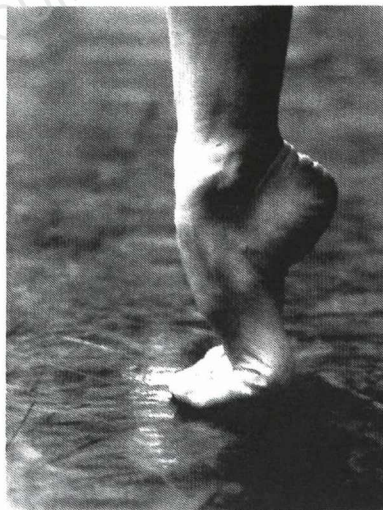
- Les danseurs doivent voir leur professeur et le musicien, mais doivent aussi apprendre à danser la tête haute.

- Le musicien doit voir le chorégraphe et les danseurs pour accompagner les exercices.

- Et l'amateur doit pouvoir voir sans être vu.

On peut déjà envisager des configurations de studios basées sur ces exigences par la qualification de différents niveaux de sol.

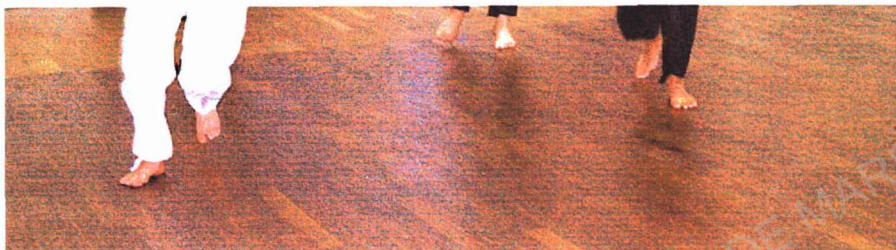
Le sol est justement le dénominateur commun des deux types de studios, l'élément fondamental matériel du rapport du danseur au lieu où il danse.



87

"le plus important, c'est d'avoir un bon tapis de danse ou un bon plancher. Le sol, on le considère dans notre travail plus comme un partenaire que comme une surface plane"⁸⁸

L'élément construit de l'architecture qui touche le corps du danseur est le sol, appui privilégié dont il ne peut se détacher que le temps d'un saut.



Les appuis matériels du corps peuvent être aussi un mur, un objet mais le sol, lui, s'impose. Le danseur pourrait se passer d'absolument tout d'un studio (murs, plafond, fenêtres, lumières), excepté du sol.

Le corps peut jouer avec la gravité ou contre elle.

Souvent, le danseur classique cherche à défier la pesanteur auquel le corps est astreint, par les formes les plus élancées, alors que le contemporain rampe plutôt sur le sol en quête de profondeur.

Le sol est un moyen d'inventer d'autres états de corps, d'autres façons d'éprouver le poids du corps.



Si cette analyse ne peut apporter des certitudes, reste qu'elle peut orienter des réponses.

Mallarmé écrit ⁹¹

"La danse seule me paraît nécessiter un espace réel (...)
La danse est le seul des arts qui soit contraint à l'espace"



92

91 extrait de *danse et pensée*
92 extrait du site web ladanse.com

Doris Humphrey¹ comme les nombreux danseurs que j'ai eu l'occasion de rencontrer, montre réciproquement beaucoup d'intérêts pour leur environnement urbain et l'architecture. Ce n'est pas un hasard si le titre de son ouvrage porte le verbe *construire* la danse :

"j'ai choisi l'architecture, parmi le réseau extrêmement compliqué des influences qui nous entourent, comme exemple de valeurs et attitudes sociales, simplement parce qu'il se trouve que cela m'impressionne personnellement.

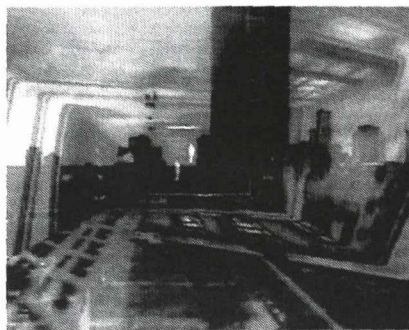
D'autres pourraient être plus frappés par des idées ou des formules verbales.

Le rapport entre ces choses et la danse peut paraître ténu,

quoique telle n'est pas mon expérience dans l'enseignement de la chorégraphie.

Il y a un rapport inévitable entre le stock d'images visuelles et mentales prédominante en notre temps qu'accumule le jeune danseur, et ce qu'il va produire en créant(...)

Du point de vue des influences visuelles, il me semble que l'architecture, surtout pour ceux qui vivent en milieu urbain, nous touche de plus près et de la façon la plus insistante. Et que dit-elle ? La ville moderne est un salmigondis de styles, un cimetière de rococo, de colonnes grecques, de néo-gothique, de briques et de meulières et tout le reste... Des lignes sans fin d'acier et de béton, carrées, dures, les perpendiculaires traversant les horizontales...La courbe a quasiment disparu...L'angle droit est peut être le 1er symbole de notre époque...de même sa parente, la ligne droite que l'on trouve plus séduisante quand elle est nue et brillante...Toutes ces rues sont remplies de gens à qui on injecte, jour après jour, de hautes doses d'angles droits..."



¹ danseuse et chorégraphe précurseur de la danse contemporaine

² exposition des chorégraphes Corsino

B - PROJET

" Il existe une relation fondamentale entre le contexte et le mode d'apparition de l'œuvre architecturale, relation que je nomme "*création de contextes*". C'est par un ensemble de choix opérés parmi les constituants du contexte -non seulement les aspects formels ou les objets mais aussi les relations et les circonstances- que l'architecte commence le travail de création. La *création de contextes* est la mise en tension d'un ensemble d'éléments à priori antagonistes : le contexte conçu comme une présence ancrée et pesant de toute sa complexité (le présent et l'histoire), un déjà là dont il faut tenir compte (...) Le contexte tend à la pesanteur, l'acte de création à l'épure."

B.1 - Les conditions urbaines

a - La ville Montpellier

Montpellier, ville jeune de 1000 ans, connût guerres de religion, développement du commerce, guerre d'Algérie, qui sont autant de facteurs de l'expansion fulgurante ou du déclin de la ville.

Mentionnée comme une simple exploitation rurale viticole en 895, une fulgurante expansion ces dernières années en fait aujourd'hui une ville dynamique, entreprenante, résolument "*hi Tech*".

En 40 ans, la population a plus que doublé atteignant aujourd'hui 490 000 habitants (*dont 230 000 dans la ville centre*).

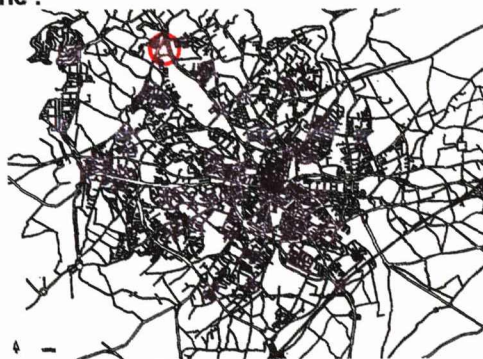
L'aire urbaine de Montpellier atteindrait 600 000 habitants dans les 15 prochaines années.

Pourtant le nombre d'actifs n'a pas bénéficié de cette augmentation de population étant donné la proportion importante de retraités et d'étudiants.

Les moins de 25 ans constitue 36.6% de la population en 2002

Le spectaculaire développement depuis à peine trente ans est dû à ce qui a longtemps constitué son handicap : Aujourd'hui, ville enviée, Montpellier a pris sa revanche sur la révolution industrielle. L'éloignement de Paris, l'absence d'industries, une économie dépendante des services, se sont soudain transformé en avantage, à l'heure de nouvelles aspirations et de nouveaux modes de vie.

- Du point de vue de la voirie :

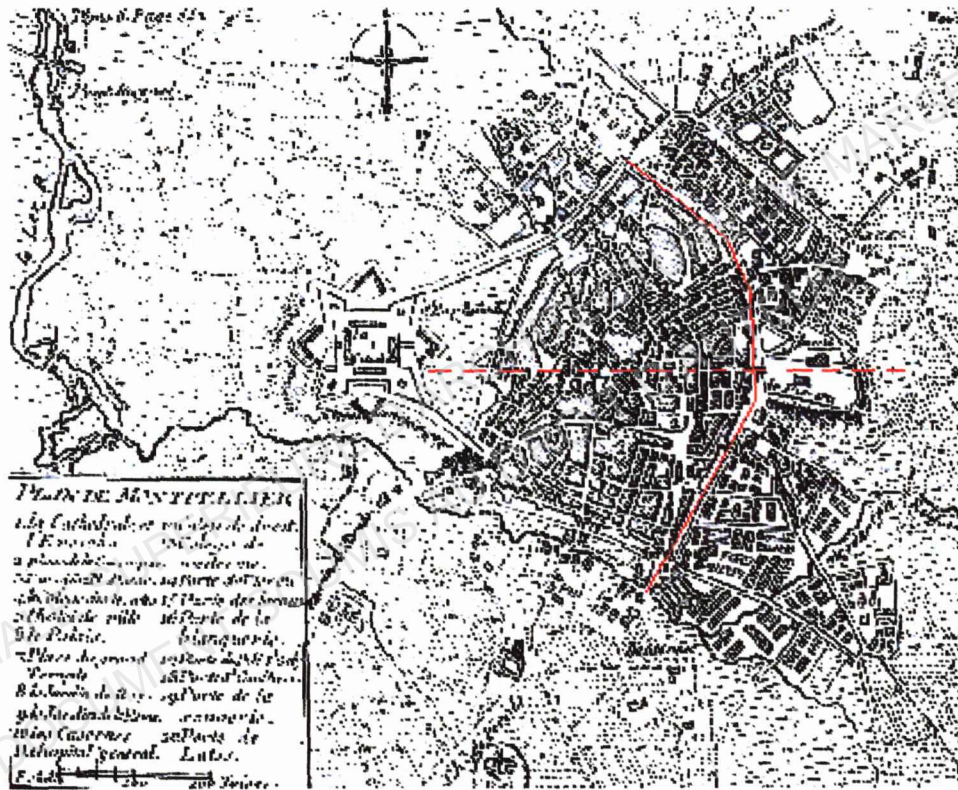


La ville a montré et montre encore aujourd'hui une **progression en couronne**, de son enceinte médiévale en forme d'écusson¹ sur une dizaine de kilomètres (*en opposition au développement linéaire*).

¹ qui a donné le nom à son quartier

En 1860, de grands projets de percées urbaines à l'image du Paris Haussmanien, sont en projet (et seront en partie seulement réalisés). Les travaux consistent à l'élargissement et au prolongement des voies.

L'enjeu principal, et très conséquent sur la physionomie de Montpellier aujourd'hui, fut de réaliser une percée d'Est en Ouest, du Peyrou² à l'esplanade³, la "rue impériale"⁴ voie symbole des pouvoirs d'Etat, tandis qu'existe déjà un axe nord-sud essentiellement commercial :

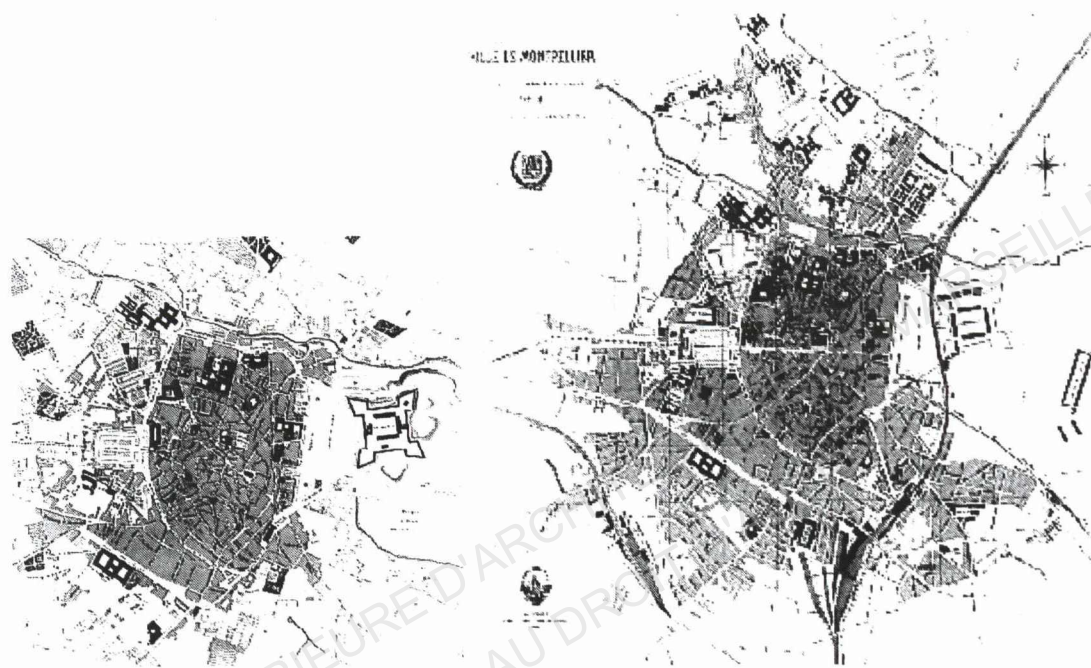


Le centre de Montpellier conservera pratiquement cette morphologie jusqu'aux années 1960-70.

² colline où est aménagée une promenade en 1689

³ aménagée entre 1629 et 1723, prolongement du Corum aujourd'hui

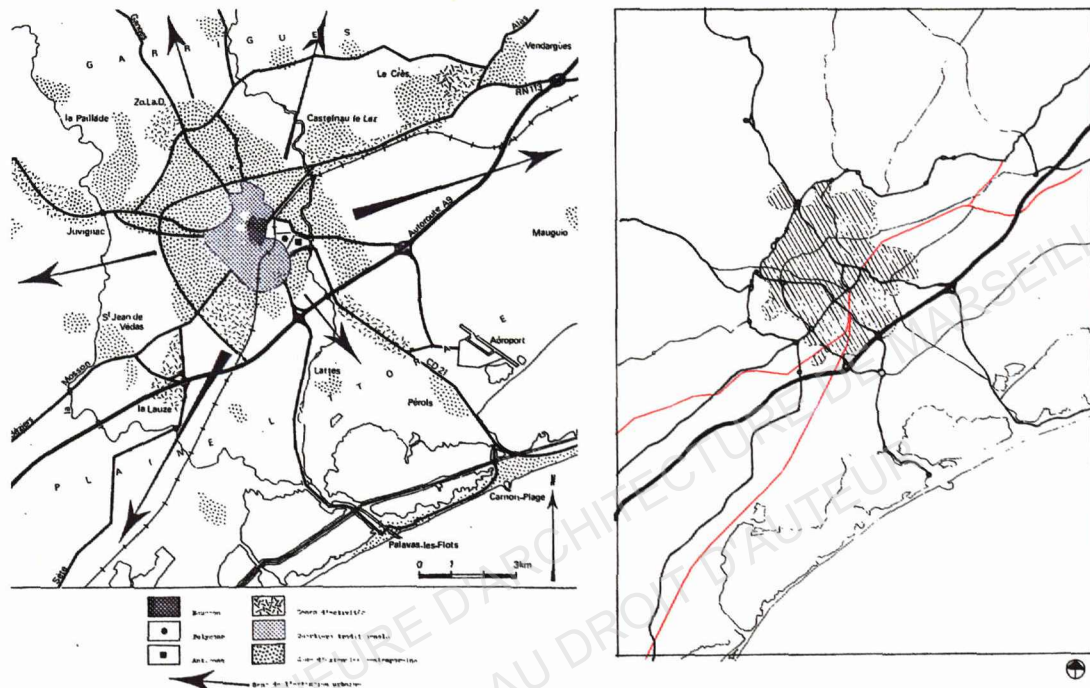
⁴ aujourd'hui rue Foch



En 1876, la construction de la gare de chemin de fer participe à la formation d'une nouvelle ceinture de boulevards extérieurs, au delà de laquelle commence la campagne.

Aux percées succèdent une extension de la ville "*en tache d'huile*" avec la création de voies privées des propriétaires viticulteurs et que les édiles essaient d'équiper.

Extension urbaine en couronnes successives :



La ville ne connaît pas d'évolution urbaine significative dans la première moitié du XX^{ème} siècle. Mais l'arrivée massive des rapatriés d'Afrique du Nord entre 1962 et 68, amène Montpellier à s'étendre face à sa croissance démographique record parmi les villes françaises. Les années 70's poursuivront ce mouvement de péri-urbanisation.

Aujourd'hui :



La ville projetée de s'étaler dans le sens de la nouvelle ligne de tramway, du nord-ouest (*la Paillade*) au sud-est (*le millénaire*). Le long de cet axe se construisent de grands équipements publics pour donner un maximum de chances à chacun des quartiers.



A terme, 2 autres lignes s'articuleront avec la 1ère :

- La ligne 2, prévue pour 2005, traversera Montpellier du sud-ouest (*St Jean de Védas*) au nord-est (*Jacou*)
- La ligne 3, prévue pour 2010 joindra le nord-ouest au sud-est, par le sud ouest de Montpellier (*de Juvignac à Lattes, Palavas*)

- Du point de vue du bâti :



La logique d'urbanisation des années 70 est le zonage :

Une sectorisation a généré des morceaux de ville consacrés tout entier à une activité unique (habiter, travailler, loisirs, culture...):

- **Ouest** : résidentiel,
- **Sud** : industriel,
- **Nord** : hôpitaux, universités et recherches,

Les Universités des sciences et des lettres du centre ville doivent s'étendre et émigrent à la périphérie Nord.

- **Centre** : commercial et administratif.



A l'extérieur de la ville, au nord-ouest, est rejeté 260 ha de ZUP qui constituent le quartier La Paillade pour loger l'arrivée massive et soudaine de population venant d'Algérie. Ce secteur est à l'époque, privé de tout équipement.
Peu à peu, la ville a rattrapé ce morceau de ville.

La fonction intellectuelle et médicale représente un important facteur d'activité. Facultés, écoles supérieures, et centres hospitaliers assurent l'animation de la ville encore aujourd'hui.

La présence d'une importante population étudiante entraîne la prolifération des équipements culturels dans les années 90.

- des réalisations à l'échelle nationale :
 - L'Opéra Berlioz, le Corum, de Claude Vasconi
 - Le Zénith
 - Le Centre chorégraphique National
- des créateurs installés dans la ville
 - Dominique Bagouet, Mathilde Monnier, chorégraphes contemporains
 - Jacques Nichet, directeur du centre dramatique national
 - René Koering et Gianfranco Masini, pour la direction de l'Orchestre Philharmonique de Montpellier
- des festivals de renommée internationale
 - Festival international de Radio France et de Montpellier
 - Festival international Montpellier Danse
 - Festival international du cinéma méditerranéen
- une abondance des pratiques sportives.

L'une des manifestations culturelles majeures de l'année à Montpellier est vouée à la danse : Le Festival international de Montpellier danse, fin juin, depuis 17 ans a reçu plus de 300 compagnies du monde entier.

La ville est devenu un haut lieu de diffusion et de création mais en danse contemporaine seulement et la ville est encore dépourvue d'enseignement.

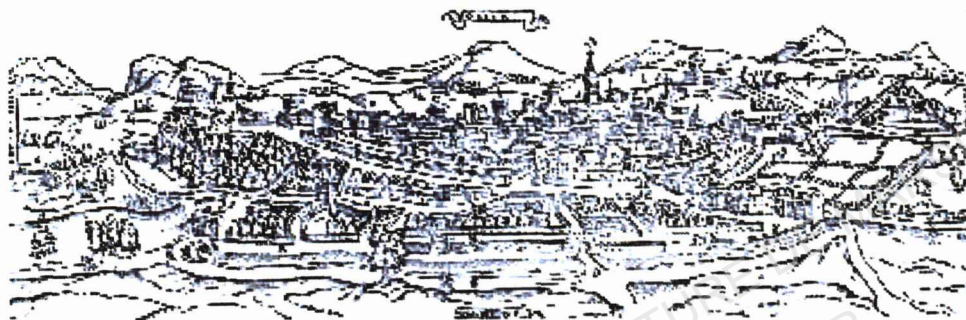
Depuis quelques années particulièrement, Montpellier veut témoigner et provoquer sa renommée par une architecture significative et incitative de ses équipements.

- Du point de vue de la topographie :

Globalement, la ville est peu nivelée.

Mais le centre ville médiéval, l'*Ecusson*, est une sorte de plateau surélevé, "une scène de théâtre urbain"⁵ :

les projets du Peyrou, ou du *Corum* de façon plus contemporaine en témoigne.



Les espaces verts sont satisfaisants et répartis dans toute la ville. Le climat méditerranéen est caractérisé par les vents : le mistral et la tramontane, son ensoleillement important.

Le territoire de la ville et la mer méditerranée ne sont pas tout à fait réunis (20 km les sépare). La ville tend à cette proximité⁶.



⁵ Gérard Cholvy, *Histoire de Montpellier*
⁶ enjeu de tourisme

b - Le quartier hôpitaux-facultés

Aujourd'hui, le nord de la ville comprend les activités liées à l'innovation et à l'enseignement : La ville affirme sa vocation universitaire (86 000 étudiants en l'an 2000) et médicale depuis le moyen âge (La faculté de médecine est la plus ancienne du monde occidental).

Nous avons vu que le quartier des hôpitaux facultés a vu le jour avec les années 60'. Le paysage de ce quartier a considérablement été transformé ces cinq dernières années, avec entre autre au nord l'aménagement d'une sortie de la ville par le grand carrefour de la lyre, ou la toute récente desserte du tramway, qui promet pour l'avenir un développement très important.

A ses côtés ouest, le quartier avoisine les 23 ha verdoyant du château d'ô¹, le parc *Euromédecine*, et les hauteurs du quartier résidentiel *Malbosc*². A l'Est, il est bordé par la colline du plan des 4 seigneurs. Quant au sud, on y rejoint le centre ville.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE MARSAILLE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

¹ Un vaste programme d'aménagement et de rénovation va être lancé pour créer un espace de spectacle (théâtre de verdure, théâtre à l'ombre...) qui devrait être un des pôles culturels les plus prestigieux de Montpellier.
² en cours d'aménagement

- Du point de vue de la voirie :

La voirie est maître³ !

Elle est le résultat d'arrangements successifs face à de nouveaux projets au lieu d'une urbanisation réfléchie :

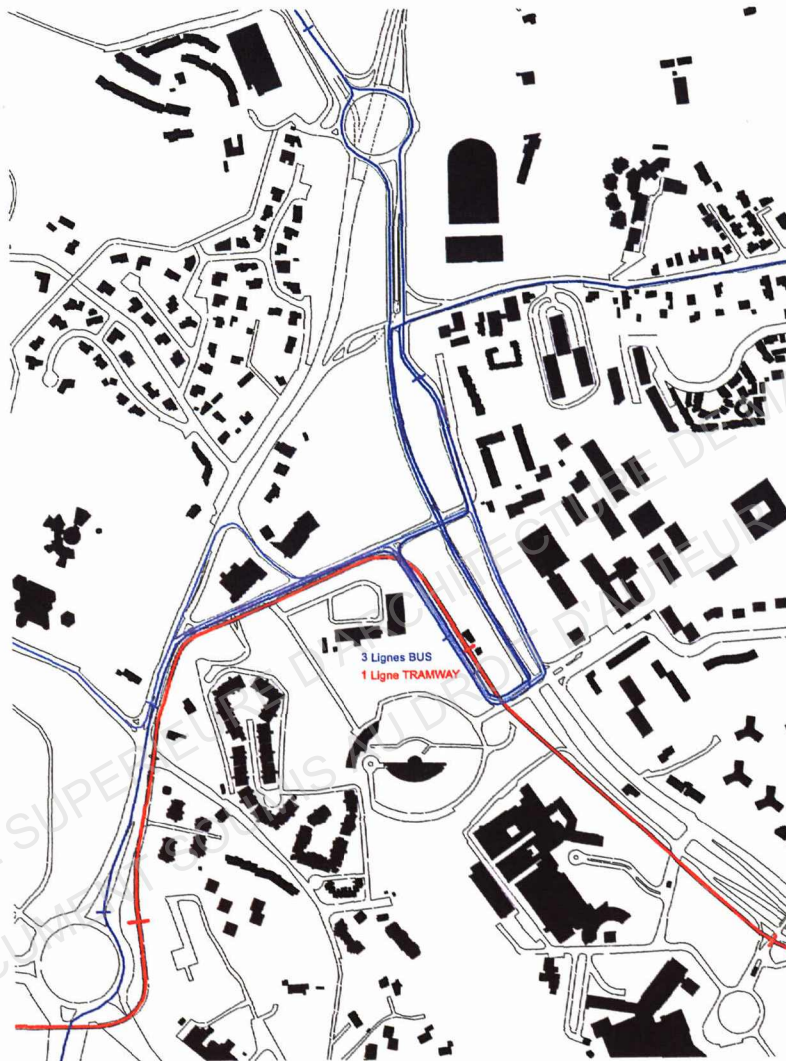
Aux chemins de petites maison rurales devenues des voies urbaines, se sont superposés celles des IUT⁴, facultés, celui des hôpitaux, celles des lotissements.

A de nouveaux projets répondent systématiquement de nouvelles voies, laissant souvent les anciennes découvertes.

Le tissage est décousu, irrégulier. L'enchevêtrement des voies nuit clairement à la lecture du site.



3 voir Partie Montpellier, du point de vue de la voirie
4 institut universitaire technique



Le quartier est parfaitement desservi par 3 lignes de bus et la ligne de tramway. Toutes s'articulent autour de la station d'échanges Occitanie.

Les trois lignes⁵ circulent :

- du nord-ouest au sud-est de Montpellier (d'Euromédecine à Tournezy)
- de la station à l'Ouest de Montpellier (d'Occitanie à Prades-le-lez)
- de la station au Nord de Montpellier (d'Occitanie à Grabels)

Tout les regards sont tournés vers la ville, lieu animé par de nombreux piétons attendant le tram ou un des bus, où les cyclistes sont de plus en plus présents, où les automobilistes stationnent dans le meilleur des cas, à la station d'échanges pour choisir les transports en commun.

- Du point de vue du bâti :

Cette urbanisation, plutôt ce manque justement de réflexion sur la ville, nous laisse un tissu urbain déstructuré, sans échelle homogène.





L'abstraction du découpage du parcellaire montre la complexité qui résulte d'une pensée isolée de chaque bâtiment et d'une absence de pensée globale sur le territoire et dans le temps.

Le quartier est composé par la ponctuation de constructions sans véritables rapports entre les uns et les autres.

En isolant chaque bâtiment du territoire, je constate une large diversité d'échelle et de densité.



Je relève plusieurs logiques de bâtiments :

- 1- les grands équipements (hôpitaux, palais des sports)
- 2- les barres (universités, laboratoires, résidences étudiantes)
- 3- les lotissements
- 4- les maisons individuelles.



L'habitat y est peu dense, réparti essentiellement dans des lotissements pavillonnaires ou des petits collectifs dans un environnement de garrigues.
L'équipement est important.

Je ne relève pas vraiment d'éléments forts, sauf la figure du palais des sports universitaires⁶ (2002) ou celle du carré fermé (bâtiment administratif qui ne présente pas d'autre intérêt que celui de son plan masse).



A l'est du terrain Croix de Lavit qui fera l'objet de l'implantation de l'école de danse, ce sont les petites barres des IUT⁷, de logements étudiants et des facultés qui donnent l'échelle avec une hauteur moyenne des constructions de 12 / 15 m environ.

Au nord-est et au sud-ouest, elle est donnée par le type maison individuelle et lotissement.

Au sud, les deux hôpitaux Araud de Villeneuve et Lapeyronie s'étendent en longueur, et se poursuivent par l'hôpital La Colombière vers le sud. Les laboratoires et autres institutions liées aux recherches médicales et biologiques les entourent.

Plein nord, le nouveau palais des sports universitaires répond de façon assez pertinente à l'échelle du carrefour de la lyre (si immense qu'il n'est même plus à l'échelle de la voiture).

- Du point de vue de la topographie :

Globalement, le quartier présente un léger vallonnement du nord au sud. A l'est et à l'ouest il est bordé de petites collines.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE MARSEILLE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



On constate que la voirie est la conséquence du nivellement. Le bâti est venu s'implanter ensuite de part et d'autre de ces voies, de façon ponctuelle.



La superposition des courbes de niveaux et du bâti révèle (dans la plupart des cas) une corrélation entre l'implantation des bâtiments et les courbes de niveaux (lotissements qui suivent le dénivelé, barres parallèles aux courbes).

Du point de vue du paysage, il n'y a pas vraiment d'horizon dégagé. Ce qui permet déjà de penser qu'il faudra le créer.

c - Le site La Croix de Lavit



1. Lieu dit La croix de Lavit



Plan témoin des photos



2. Résidences de logements derrière avenue Turchini et la route de Ganges



3. Vue vers le nord, avenue du doyen Turchini



4. Avenue du doyen Turchini



5. Vue vers le Sud-ouest, rue de la Cardonille



6. Rue de la Cardonille



7. Vue vers le sud est, station de tramway occitanie



8. Entrée du projet



9. Station d'échanges réservée aux transports en commun



10. Au Nord : Tunnels du carrefour de la lyre et le palais des sports



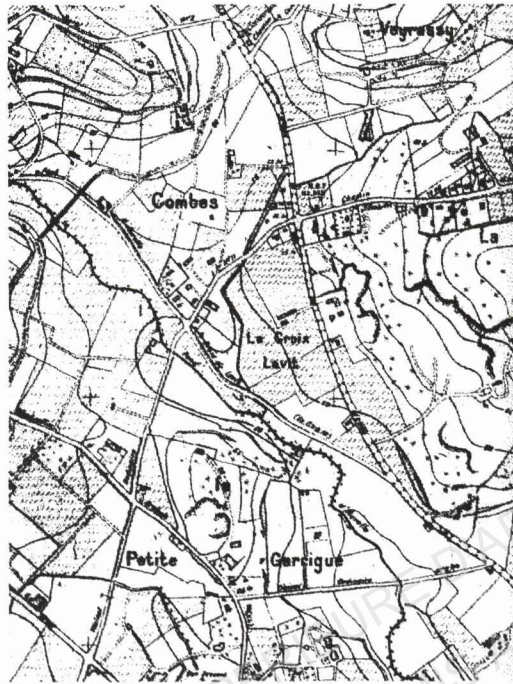
11. Voies piétonnes et cyclistes

Près de 20 000 m² de friches constituent ce lieu dit La croix de Lavit, entre l'avenue du doyen Turchini, la rue de la Cardonille et l'avenue des moulins.

Il n'a servi dans les cinq dernières années qu'au dépôt de matériaux de construction et de véhicules nécessaires au chantier d'aménagement du grand carrefour de la lyre, puis du tramway. Cette immense surface délaissée est la propriété du ministère de l'éducation.



Selon toute probabilité, un domaine s'étendant entre la rue des Apothicaires, la rue de la croix de Lavit, la route de Ganges et la rue de la Cardonille, appartenait au XVI^{ème} siècle à la famille bourgeoise protestante² d'apothicaires³ : famille de Lavit.



Avant 1967



1967

Une croix⁴, symbole de reconquête de l'espace après la déchristianisation, a donné son nom au terrain et au sentier que l'évolution de la ville a transformée en voie urbaine.

La rue Croix de Lavit mène aujourd'hui l'avenue des moulins au parc Euromédecine.

² Cette famille descendue de la ville de Lavit, Tarn et Garonne, lors de l'affluence des artisans, commerçants sur Montpellier, dite capitale Calviniste.

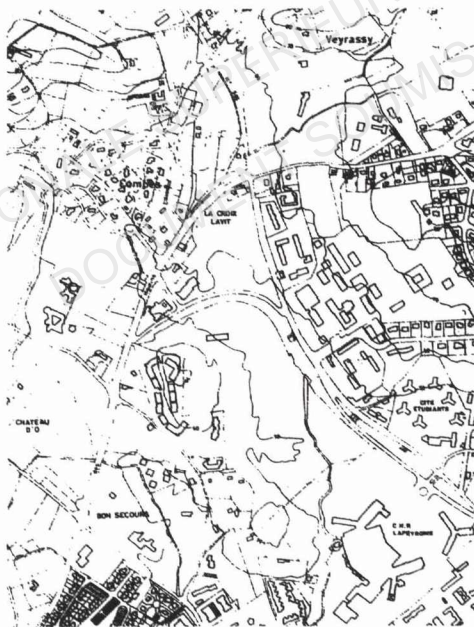
³ médicaments, parfums

⁴ érigée à la croisée des chemins des apothicaires et la rue Caducée.

- Du point de vue de la voirie :

Les cartes suivantes montrent les dernières opérations qui ont été réalisées sur la voirie :

La création de voies de desserte des équipements sans considération globale du territoire, le dédoublement de la route de Ganges, la percée de la rue de la Cardonille, l'apparition du passage du tramway, la création de voies latérales à l'avenue des moulins, la création d'une nouvelle voie de transports en commun qui triple l'emprise de la voirie...



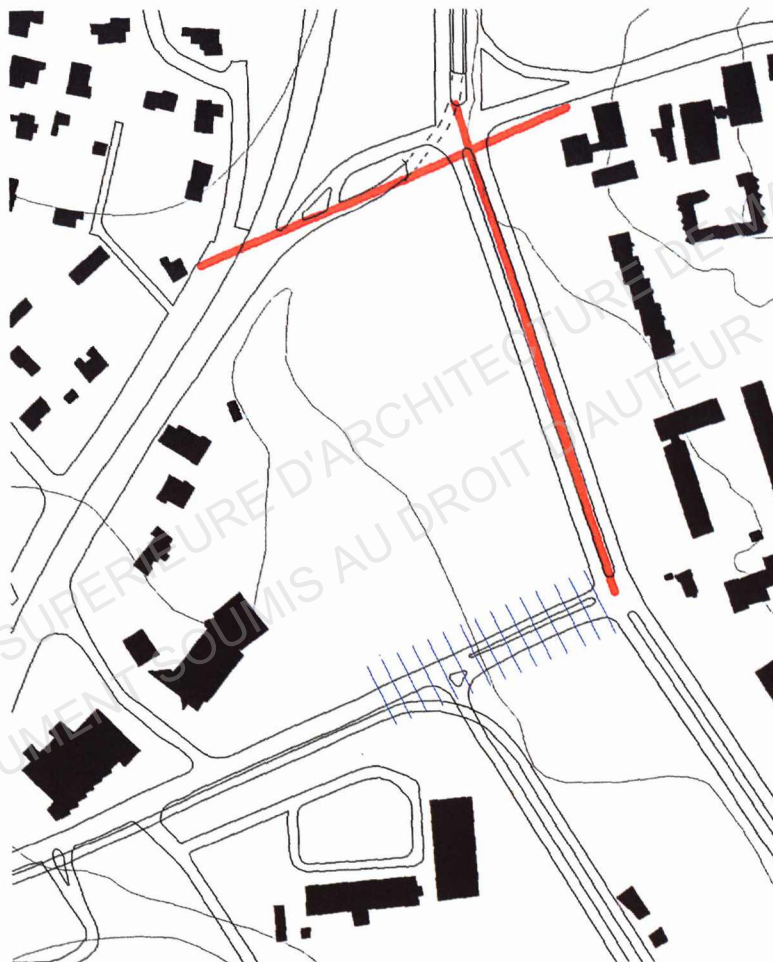
1985



1995

Nous avons vu précédemment que la première démarche de projet est de modifier le passage de la voirie afin de réduire son impact dans le paysage et de libérer de la surface⁵.

D'autre part, deux voies routières (*av. des moulins et rte de Ganges*) produisent des nuisances sonores et visuelles relativement importantes au nord et au nord-est du site dont il faudra s'isoler. C'est aussi par le nord que les vents du midi⁶ soufflent et renforce la nécessité de cette fermeture.



Vers le sud-est, la situation est plus perméable et laisse présager l'entrée de l'école de danse⁷ tournée vers le centre historique, vers la présence des piétons, des cyclistes. Elle permet une vue intéressante sur l'arrivée et le départ du tramway.

Les stations de bus et du tramway *Occitanie* sont accompagnées d'un parking de 2.5 ha⁸.

⁵ voir partie quartier

⁶ mistral et tramontane : voir topographie

⁷ voir photo 8

⁸ voir photos 7

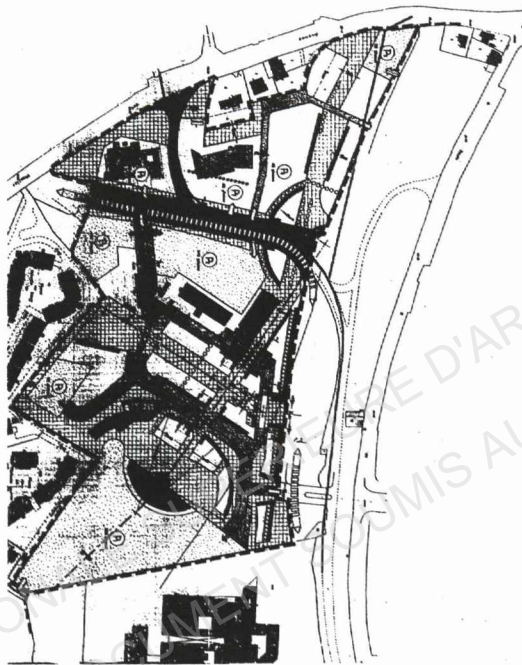
Mon projet devra rétablir la continuité des voies piétonne et cycliste qui s'interrompt aujourd'hui au carrefour au nord et reprend seulement à l'extrémité de l'av. Turchini.



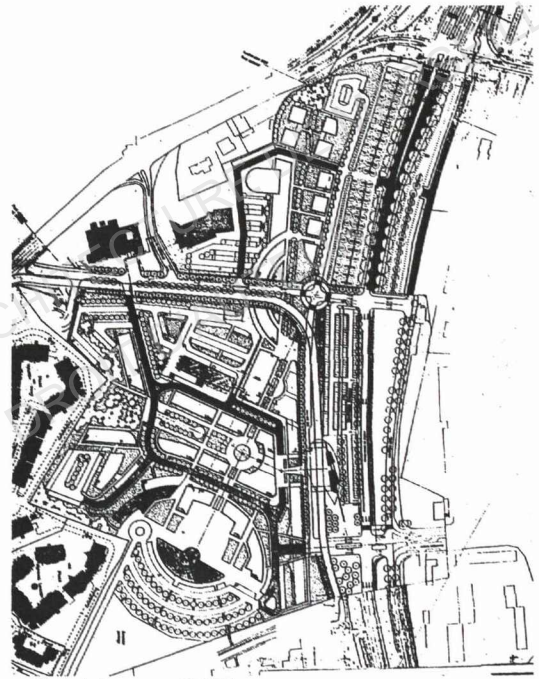
- Du point de vue du bâti :

Aujourd'hui, seuls les laboratoires de l'INSERM (bâtiment des années 60 caractérisé par sa toiture de coques préfabriquées en bétons) et 3 maisons individuelles marquent leur présence, cependant largement effacée par de nombreux arbres qui les entourent. On devine autrefois la présence de petites maisons individuelles en périphérie nord dans la continuité de celles existantes encore aujourd'hui.

La ville projetée dans l'avenir la construction de laboratoires et de petites résidences universitaires. En voici les plans laborieux :



Prévisions de 1995



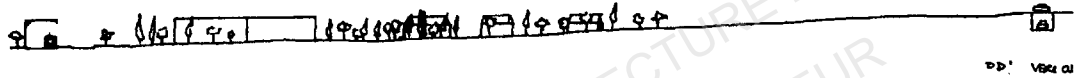
Prévisions en 2001

- Du point de vue de la topographie :

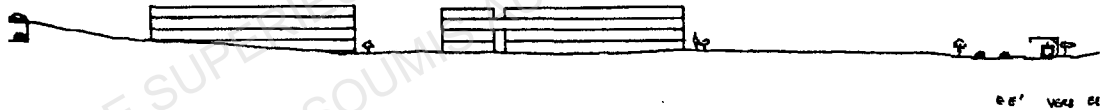
A l'échelle du site propre, la pente est descendante du nord au sud . Le dénivelé atteint 4m sur ses 200 m, soit une pente moyenne de 2 %.
Un dénivelé brut de 3 m est concentré en périphérie nord-est du terrain.



coupe transversale



coupe longitudinale vers l'ouest



coupe longitudinale vers l'est

Le sol est argileux sur une dizaine de mètres de profondeur. Il présente un risque de retrait gonflement en surface, en couche superficielle⁹, mais ne présente aucun risque de construction avec des fondations de plus de 10 m.

L'environnement vallonné, l'hostilité de l'entourage, et le sol argileux en surface, m'amène à penser à creuser l'école, à la fermer à ses périphérie nord et est, et à l'ouvrir au sud-est.

B.2 - La proposition architecturale

Concevoir une proposition architecturale à partir des potentialités d'un site, et d'un programme.

Programme :

1. Espaces fondateurs du projet :

- 4 studios de 25 élèves
- 1 studio-laboratoire pour une compagnie professionnelle de 40 personnes

2. Espaces servants du projet :

- salles de repos

"Les espaces de repos sont très important et manquent a l'école de marseille. Il manque aussi un espace d'infirmierie."¹

- une infirmerie

- 4 salles de cours théoriques (autant que de studios)
(cours d'anatomie, d'histoire de la danse, de la musique, kinésiologie²)

- 2 salles de cours pratiques

(salle de gymnastique *"La salle de gymnastique doit être spacieuse. Celle de Marseille ne satisfait pas ses usagers."*³ et atelier de formation musicale)

- une bibliothèque

- une vidéothèque

"Aujourd'hui, l'apprentissage passe beaucoup par la visualisation de cassettes. La prévision d'une médiathèque est indispensable."⁴

- une salle d'exposition

Dans le cadre des Hivernales, l'exposition *N+N Corsino* explore également de nouveaux lieux de danse virtuels. Elle me fait prendre conscience qu'une salle d'exposition au sein de l'école doit accompagner le projet parce qu'elle est un moyen de diffusion des nouvelles recherches et un moyen d'éveil.

- une salle de restauration *"Une attention doit être apporté aussi aux modes de restauration car l'hygiène de vie est un facteur important de la vie d'un danseur. A défaut de le prévoir à Marseille, les distributeurs se multiplient."⁵*

- les salles de préparation (vestiaires, espaces sanitaires, atelier décor, atelier costumes)

- plusieurs bureaux administratifs

¹ Témoignage de Sylvie Clavier

² étude du corps dans le mouvement

³ Témoignage de Sylvie Clavier

⁴ Témoignage de Sylvie Clavier

⁵ Témoignage de Sylvie Clavier

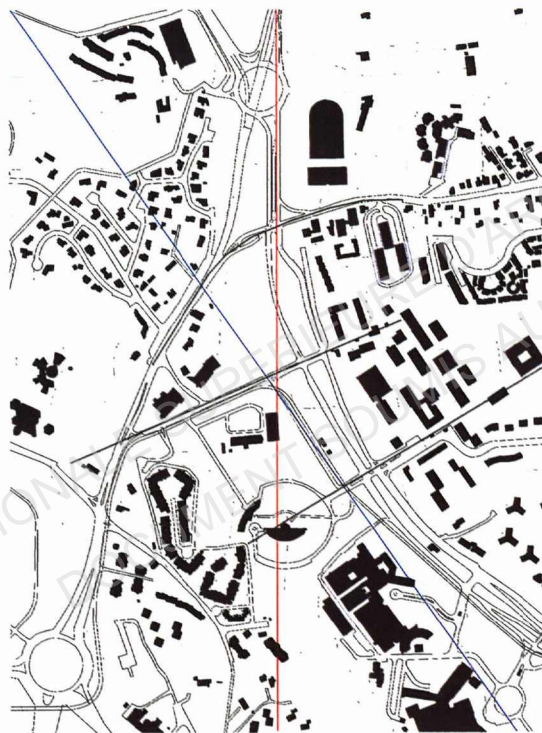
a - aménagement à l'échelle du quartier

- intentions (et évolution)

Le site présente deux axes, et ses transversales, à partir desquelles la première étape de projet va se construire.

L'un est l'axe géographique nord/sud mais aussi le sens de la pente⁶.

L'autre est d'un autre intérêt, celui du paysage. Il donne la direction du centre ville au sud est. Au sud ouest, il offre une perspective sur une petite colline de garrigues encore peu dense du point de vue de la station de tramway qu'il traverse.

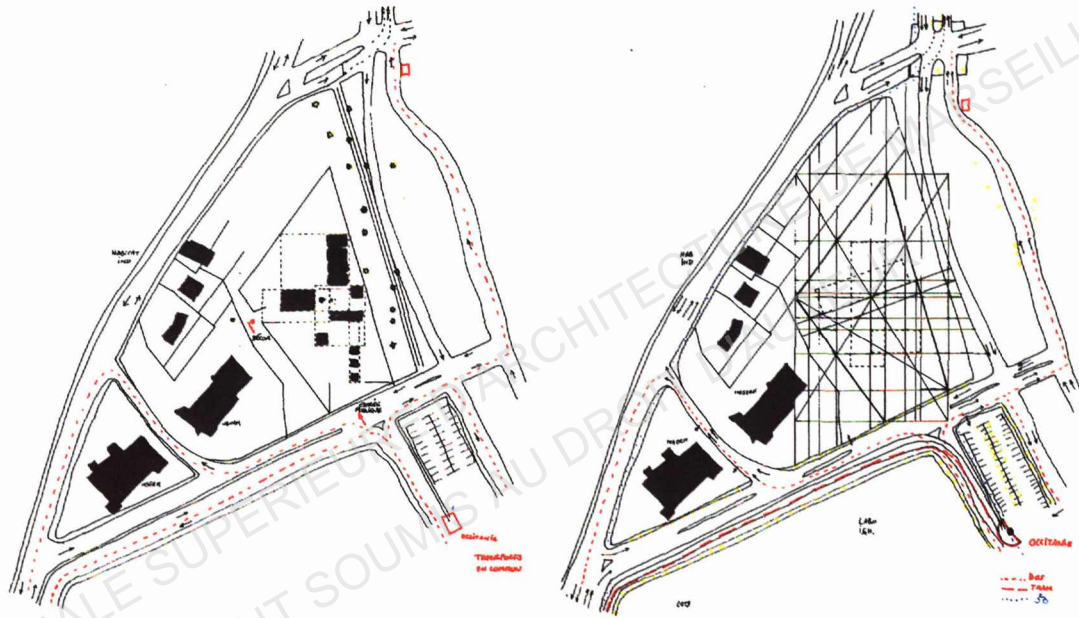


⁶ voir topographie

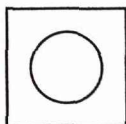
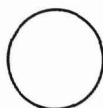
Propositions intermédiaires au projet :

Au début de l'étude, j'ai tenté de restructurer ce site avec tous ce qu'il pouvait dégager. Cette étude m'a amené à travailler sur une grille conçue à base des éléments de contexte sur laquelle je venais délimiter et accrocher un projet.

J'ai ensuite aborder la difficulté du terrain par une approche plus sensible moins "exhaustive".



L'idée naît avec la volonté et le besoin de recréer un intérieur dans un environnement hostile.
Encore faut-il l'existence d'une périphérie, un contenant pour un contenu. Il faut donc recréer une périphérie.
Ce périmètre et cet intérieur ont une épaisseur s'il s'agit d'architecture. Il s'agit de volumes.



L'intérieur n'est pas une masse compacte, il est ouvert mais contenu.

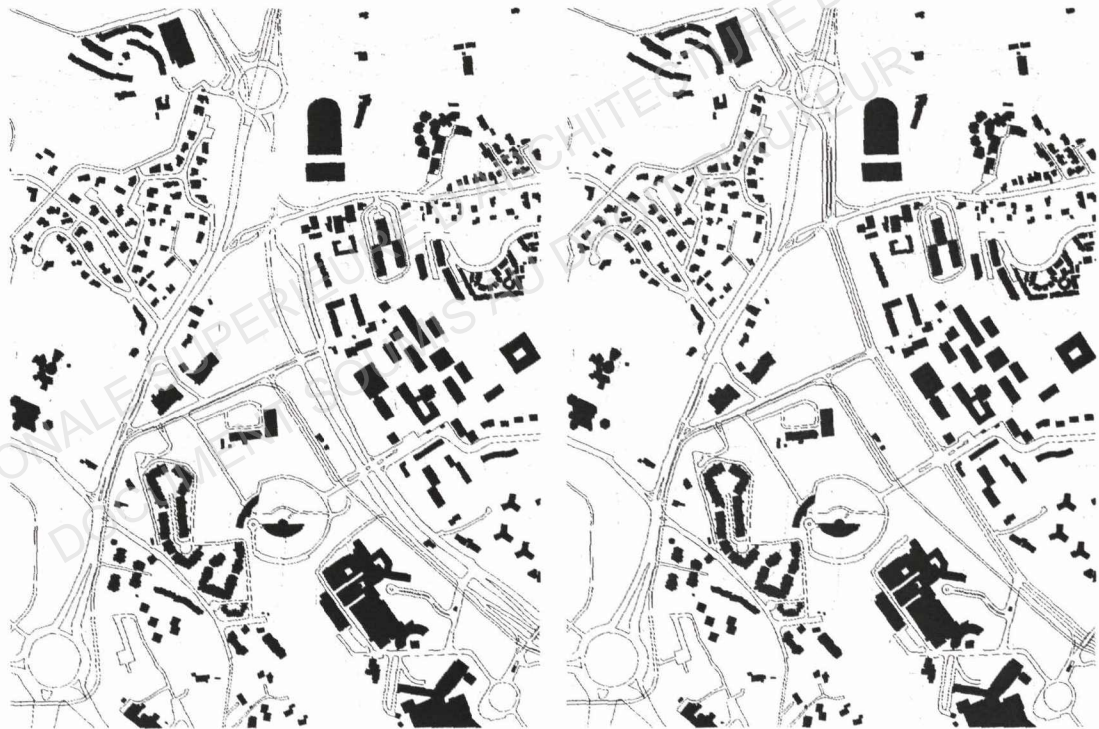


- projet

Après cette analyse, la première démarche de projet consiste à clarifier l'environnement urbain lié au site propre.

Pour cela, je propose de retrouver une cohérence des tracés par rapport au bâti et de mettre fin au gaspillage immense de territoire entre les multiples voies, car on trouve 10 à 20 m de friches condamnées entre les voies !

Une simplification des tracés par le parallélisme permet de retrouver un rapport logique au bâti et ne remet pas en cause la volonté de sens unilatéral des voies, ni la conservation des beaux arbres de l'ancienne route de Ganges.



ETAT

PROJET



Le plan masse prendrait la figure d'une équerre à l'intérieur de laquelle on trouvera un vaste espace "intérieur" mais "ouvert", qui répond à un élément indépendant qui est une articulation avec l'espace public "extérieur" (cette fois-ci). L'équerre est l'école de danse, le point est un espace largement ouvert au public (*bibliothèque, vidéothèque, restauration*). On peut déjà à ce stade anticiper qu'il sera nécessaire de prévoir une voie de desserte arrière pour l'arrivée de décors et le déchargements de matériels nécessaire à l'école.

L'équerre est à l'échelle de l'environnement routier au nord (et que l'on aperçoit à une certaine vitesse en voiture), tandis qu'au sud on retrouve une échelle humaine qui invite le piéton à entrer. La perception du paysage est différente dans ces deux situations. Elles induiront aussi deux approches d'entrée du projet
 Entrée : on n'entre pas dans les volumes mais entre eux.

Ce qui serait intéressant, c'est la relation, le rapport, l'articulation des volumes. C'est exactement le même effet en danse, comme le souligne entre autre Preljocaj. C'est ce que crée les danseurs entre eux qui est intéressant, on ne regarde pas individuellement les danseurs mais le mouvement qu'ils forment à plusieurs. C'est l'existence d'un rapport qui crée l'espace. Faire exister le vide, lui donner une identité définie, c'est explorer les rapports spatiaux potentiels entre les différents volumes.

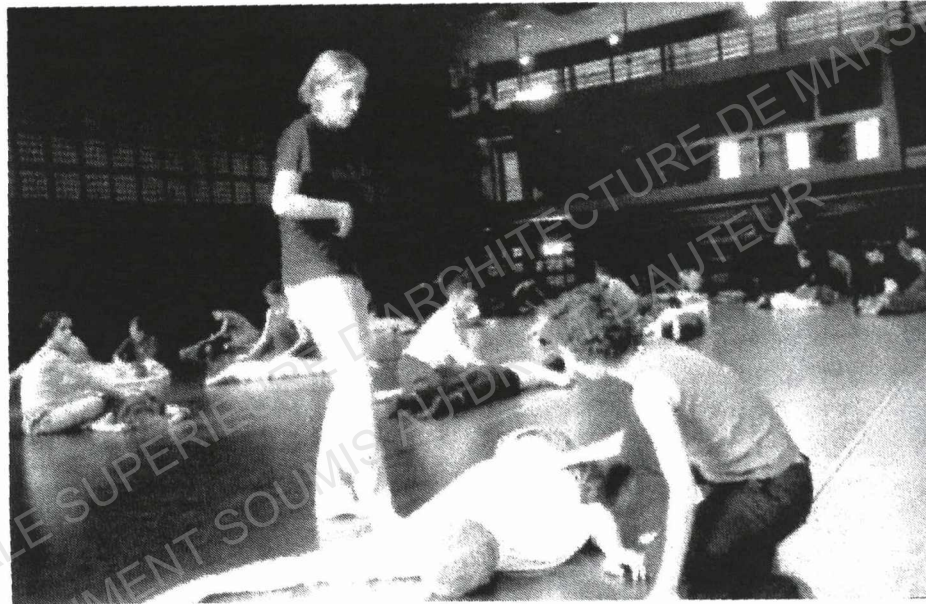
b - architecture du studio

- intentions (et évolution)

. Le studio doit être en rapport étroit avec le **corps** comme nous l'avons vu dans la 1ère partie.

Déterminons les proportions du studio :

Prenons pour base la définition de l'homme universel de Le Corbusier, 1m 83 en hauteur et largeur (bras étirés).



Pour le calcul de surface d'un studio pour 25 danseurs, on admet 5 danseurs par largeur et par longueur⁸.

Plutôt que de considérer qu'il faut un mètre entre chacun comme le suggère Claire Burnet⁹, je préfère dire qu'il faut la moitié de la longueur d'un homme¹⁰ soit $(1.83*5) + [(1.83/2) * 6] = 14.64$ m de côté.

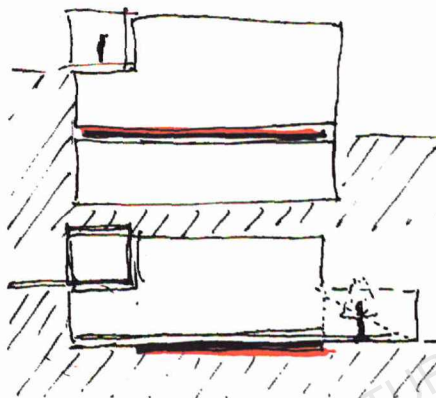
Une surface de sol de danse pour 25 danseurs est donc de 214.33 m².

Elle ne doit ni être trop inférieure ni trop supérieure.

Quant à la hauteur, le studio doit être sur une double hauteur étant donné les besoins de portées entre danseurs et de décors.

⁷ Mathilde Monnier au CCN de Montpellier
⁸ conformément à une image de studio carré
⁹ selon Claire Burnet
¹⁰ coupé dans son exact symétrie

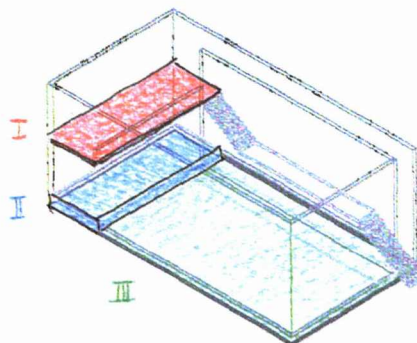
. Le sol est la raison d'être de l'institution, le principe fondateur.



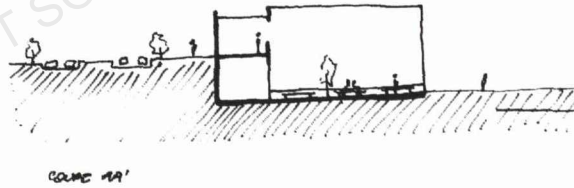
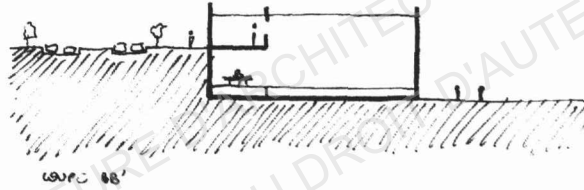
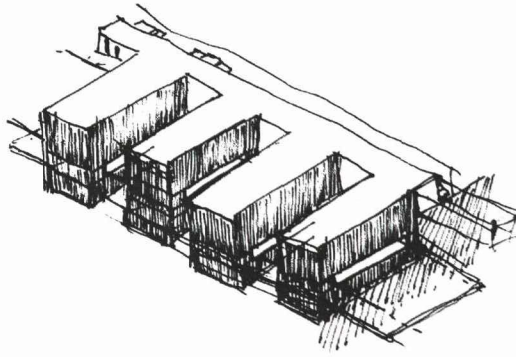
Les relations entre les différents acteurs dans un studio¹¹, exige à mon sens "trois niveaux de sol" :

Le premier est un sol de danse pour les élèves, le deuxième porte le professeur et le pianiste à une hauteur légèrement au dessus. En effet, le besoin de profondeur est indispensable à la perception qu'ils doivent avoir afin de voir tous les danseurs et leurs mouvements d'ensemble. La vue en légère contre plongée est idéale. D'autre part, les 60 cm correspondent à une hauteur qui, assis permet aux pieds de ne pas toucher le sol.

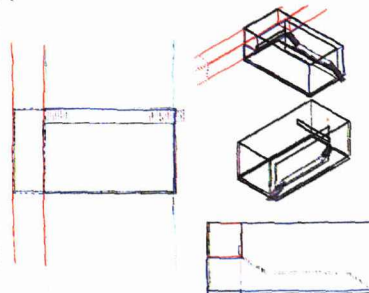
Le troisième sol est celui qui verra défilé les amateurs, les parents et autres visiteurs. Il doit être à une hauteur suffisante pour que le danseur ne soit pas perturbé.



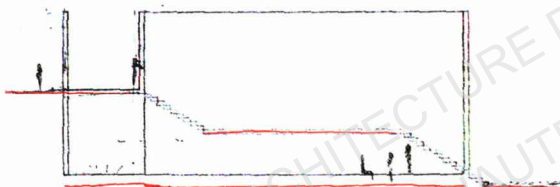
¹¹ voir partie A



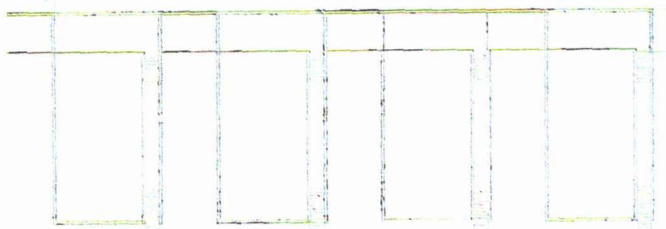
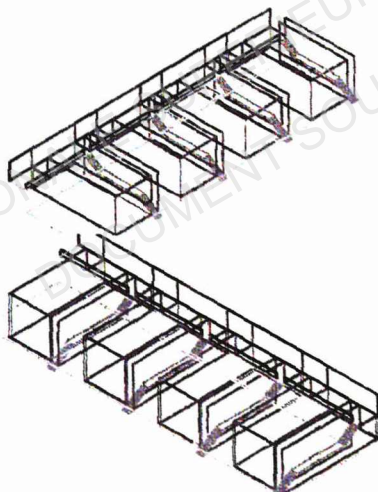
Je propose qu'une galerie permette la communication entre les studios successifs et qui les isole d'autre part de l'avenue adjacente :



La longueur de la galerie serait interrompue par l'alternance d'ouvertures tantôt par de larges cadrages sur le studio, tantôt par de fines meurtrières sur le mur opposé.



Le danseur n'aura à hauteur de ses yeux aucune ouverture ou autre élément pour un maximum de concentration. Il n'aura que la masse du mur et si il en a besoin le miroir qui le reflète (il peut être occulté).



Dès le départ, le studio est dessiné avec son espace de repos.

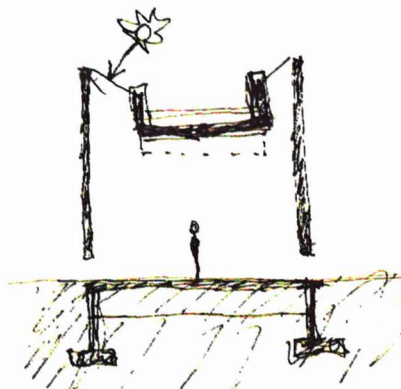
C'est le déplacement du corps entre les objets répétitifs qui reste la principale source de différenciation spatiale. Un maximum de différenciation spatiale pour un minimum de différenciation des objets nous explique I.L.Kahn.

. L'apesanteur et la lumière

Nous avons vu auparavant que la gravité est un concept clé de la danse. L'architecture peut exprimer cette idée. C'est ce que je recherche en libérant les murs du sol dans leur longueur comme dans l'exemple ci dessous¹² où les deux ouvertures latérales continues laissent défilier en continuité le sol de danse sous les 4 studios, et illuminent le sol. La hauteur d'ouverture est bien sûr celle de l'estrade du pianiste.

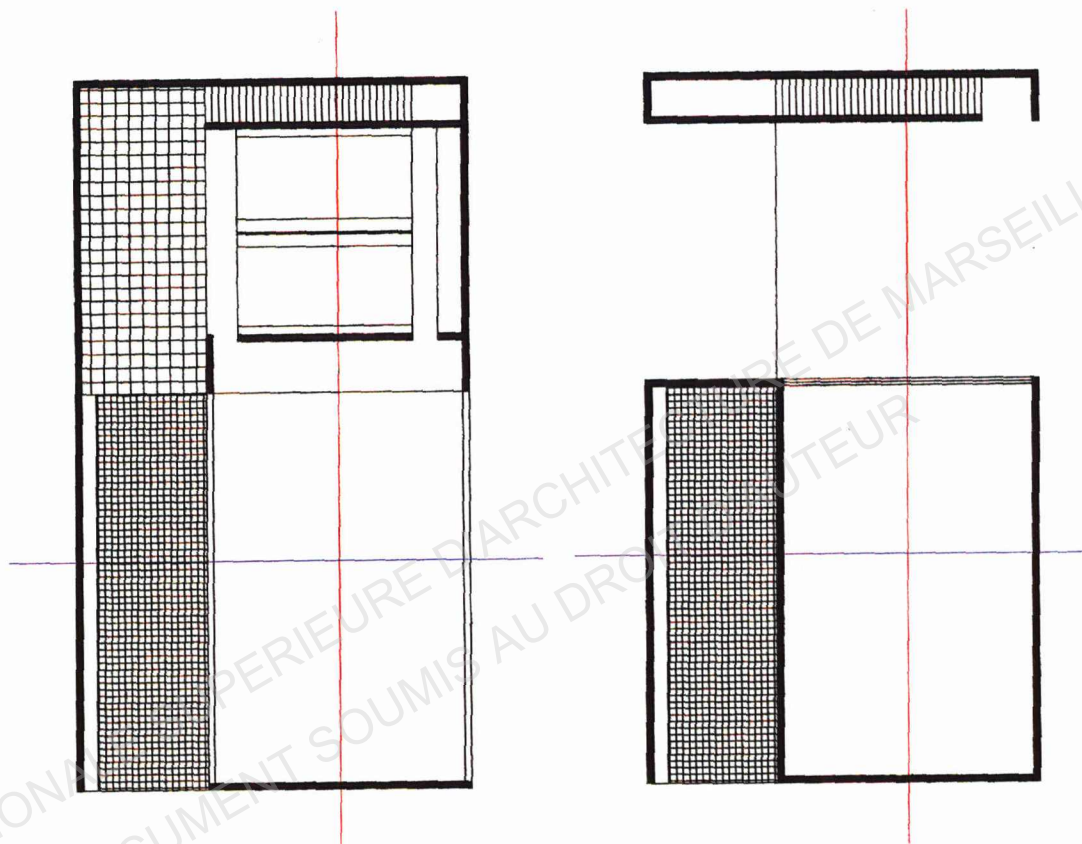


Puis, je propose une portée dans la longueur afin de permettre l'arrivée de la lumière du ciel en périphérie des murs.
Ainsi la lumière ne crée pas d'ombre portée sur le danseur.



¹² tiré du musée de la photo de Shin Takamatsu 93-95

- projet



L'entrée peut se faire par l'extérieur ou par la galerie qui descend dans une sorte de terrasse couverte qui s'ouvre sur le vestiaire.

Les deux vestiaires sont vécus et dessinés comme des passages.

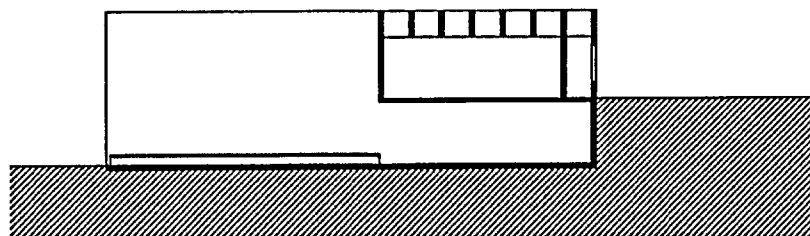
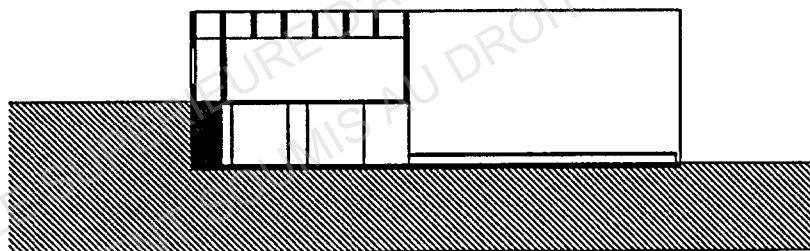
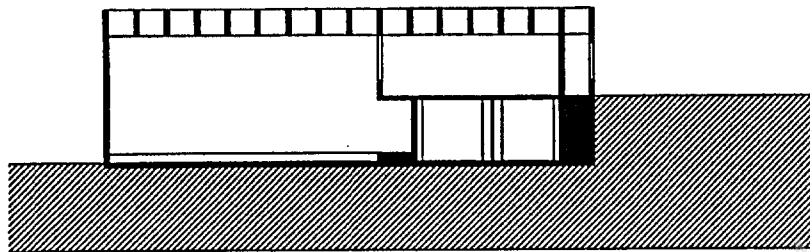
L'espace propre au pianiste est de 3m de largeur. Il bénéficie ni du même sol, ni de la même hauteur que le studio pour que le danseur n'est pas le sentiment qu'on grignote son territoire.

Le studio fait 12 * 18 m, soit 216 m² conformément à la logique évoquée précédemment.

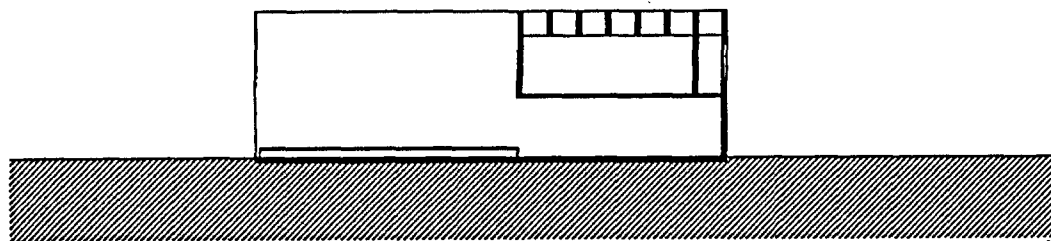
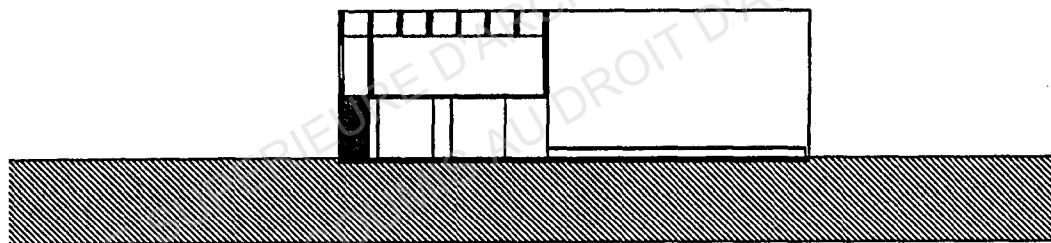
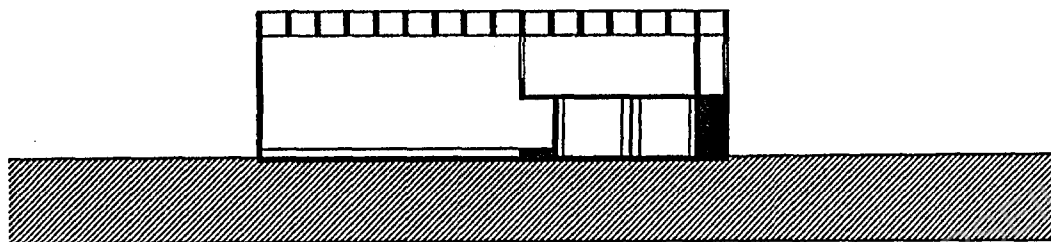
Un banc latéral permet le repos et rejette l'eau ruisselant sur les façades.

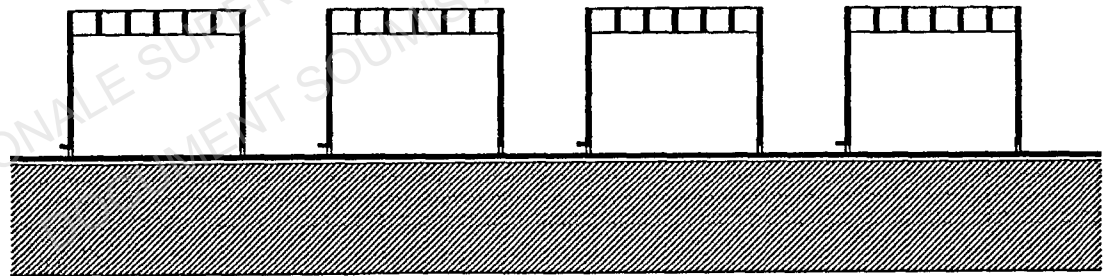
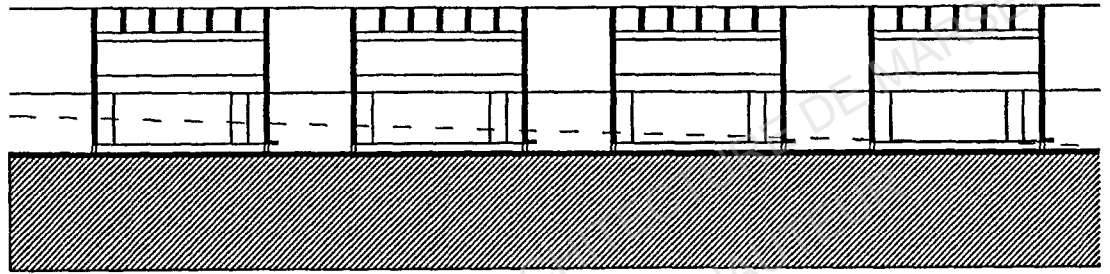
Voici les deux séries de coupe (une au nord , une au sud, voir traits de coupe sur les plans suivants)

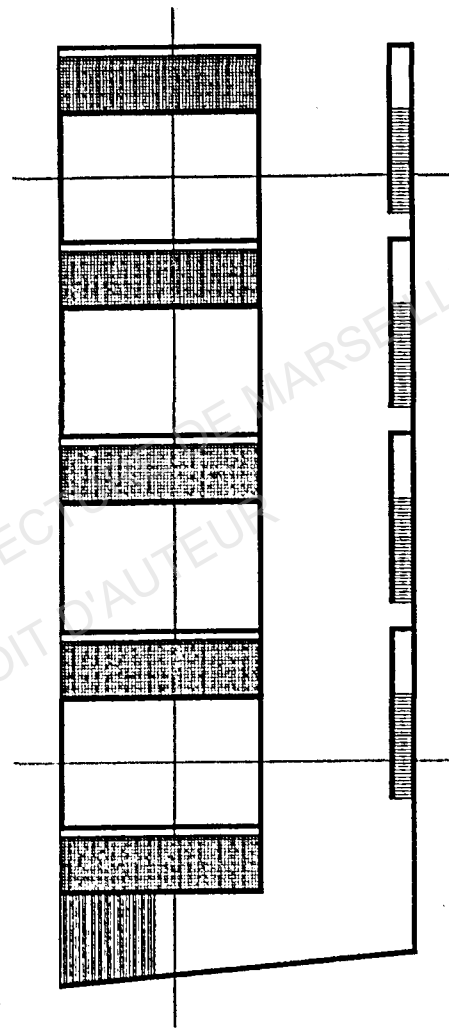
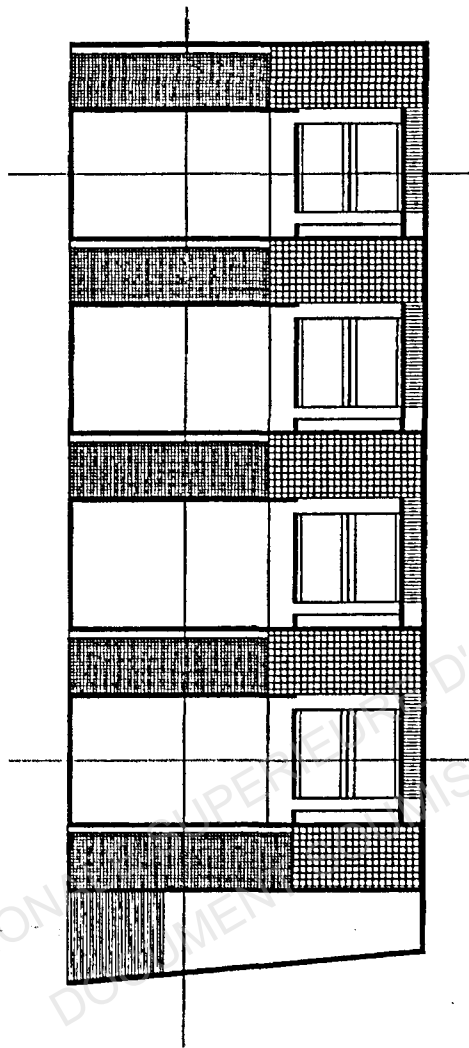
- 3 coupes sur la cellule du studio la plus au nord :

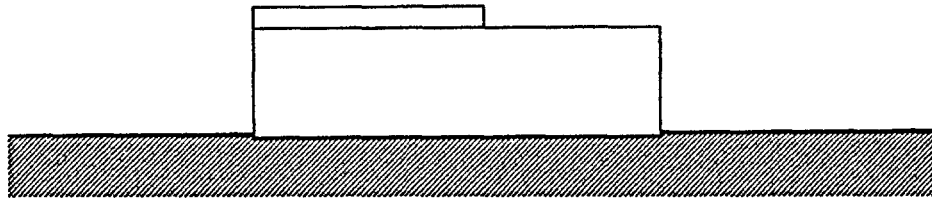
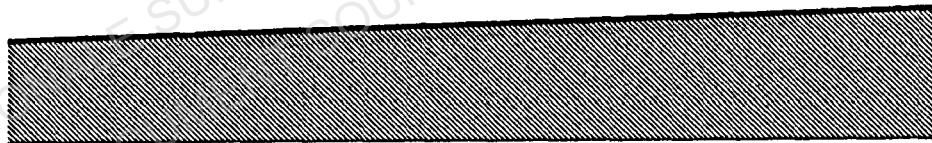
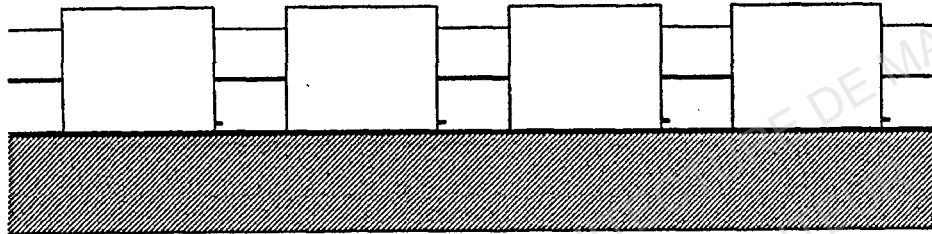
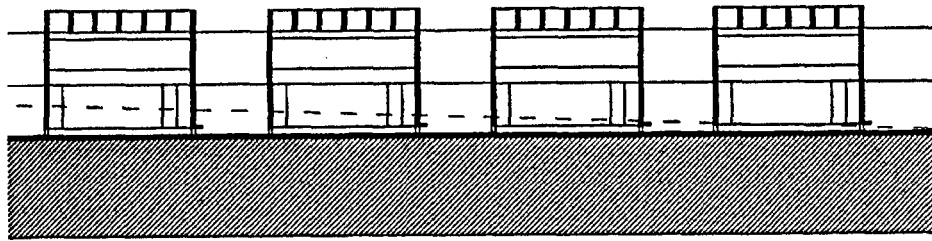


- 3 coupes sur la cellule du studio la plus au sud :









c - école de danse

- intentions (et évolution)

L'articulation entre l'enseignement et la création exige la présence de studios de travail et d'un studio réunissant les conditions de scène.

En cohérence avec la volonté (évoquée précédemment) de montrer l'importance du sol dans ce projet, les premiers dessins proposent une continuité du sol de danse jusqu'à la scène.



Mais il s'avère que l'entrée au bâtiment général nécessitait en conséquence de monter un niveau pour redescendre et accéder aux gradins. C'est pourquoi cette partie de bâtiment se retrouve enterré d'un niveau dans le sol (ce qui permet la création d'un parking) et retrouve l'horizontalité des studios.

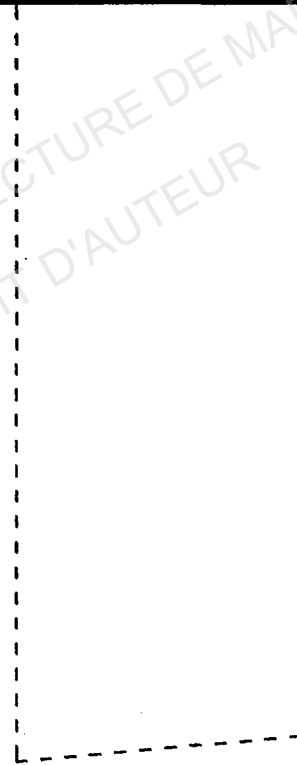
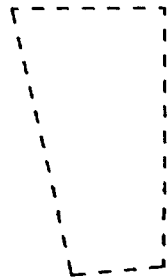
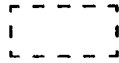
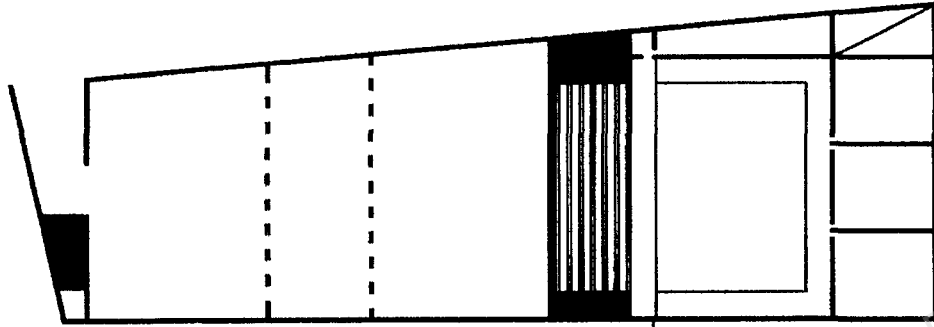
Dans les 3 plans suivants (sous-sol, RdC et R+1), une galerie en périphérie isole des nuisances du nord et du nord-est. Elle distribue les studios et le bâtiment général qui comporte en RdC un hall d'accueil et un espace de restauration qui précède la régie et l'accès aux gradins (200 places) du studio laboratoire en cas d'accueil du public.

Un escalier monumental mène aux salles de cours, aux bureaux, à une salle de gymnastique (plus grande qu'un studio étant donné l'importance de l'emprise au sol du matériel¹³).

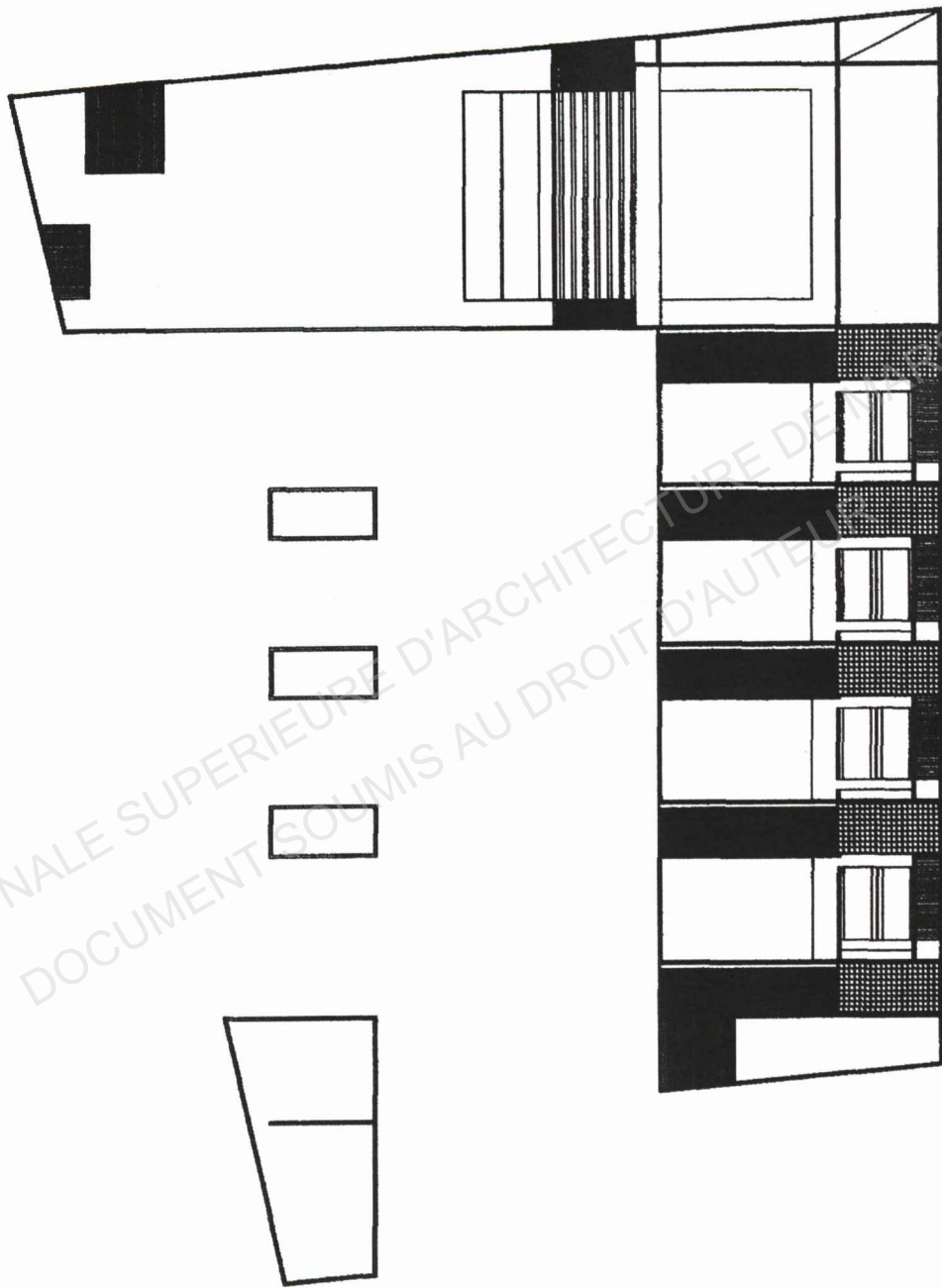
Le sous-sol propose un parking dont l'accès est au nord-ouest du bâtiment alors qu'à l'est, on trouve la scène du studio laboratoire et ses dégagements spacieux, l'atelier costume et les loges. Un monte charge et un espace de stockage de décors à l'extrémité nord-est sont desservi par la voie de desserte qui contourne l'école.

¹³ voir témoignage Sylvie Clavier

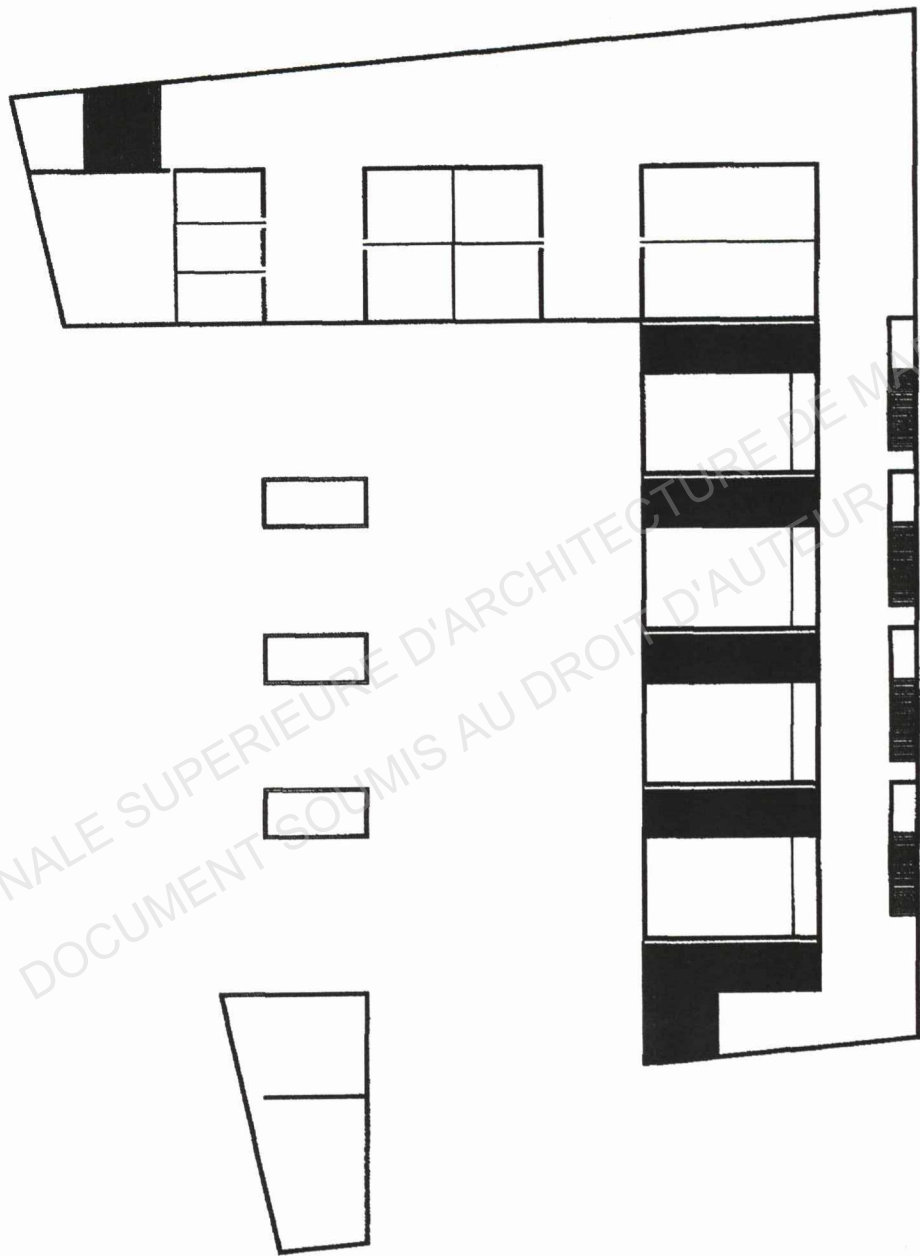
- projet

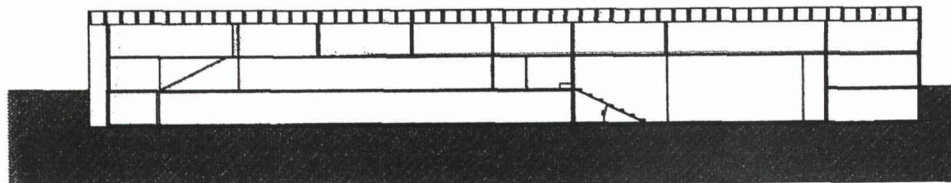
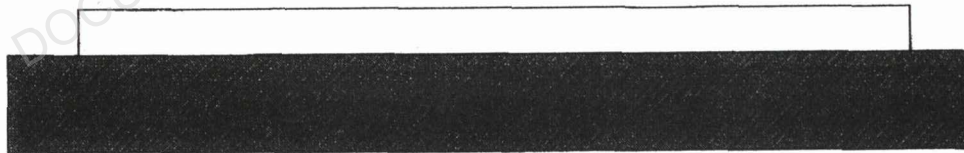
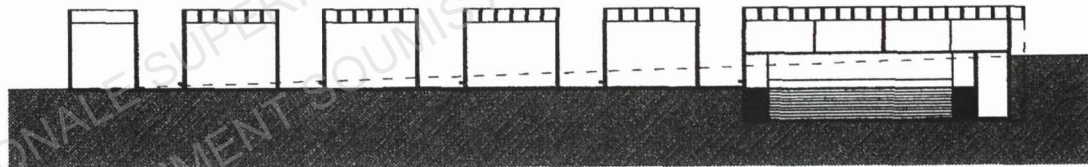
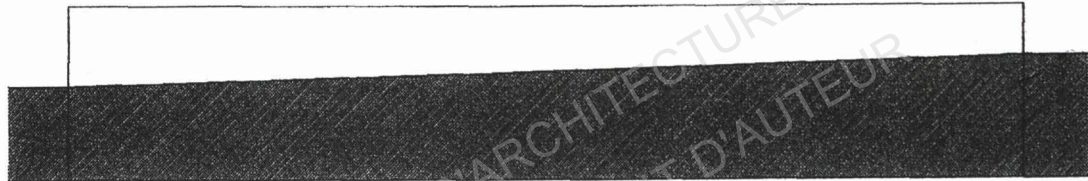
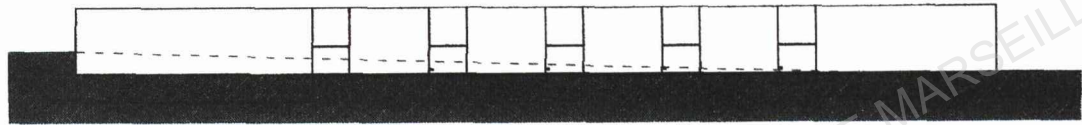
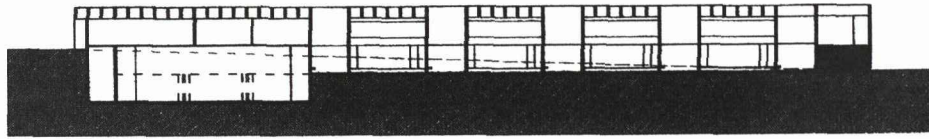


ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE MARSEILLE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

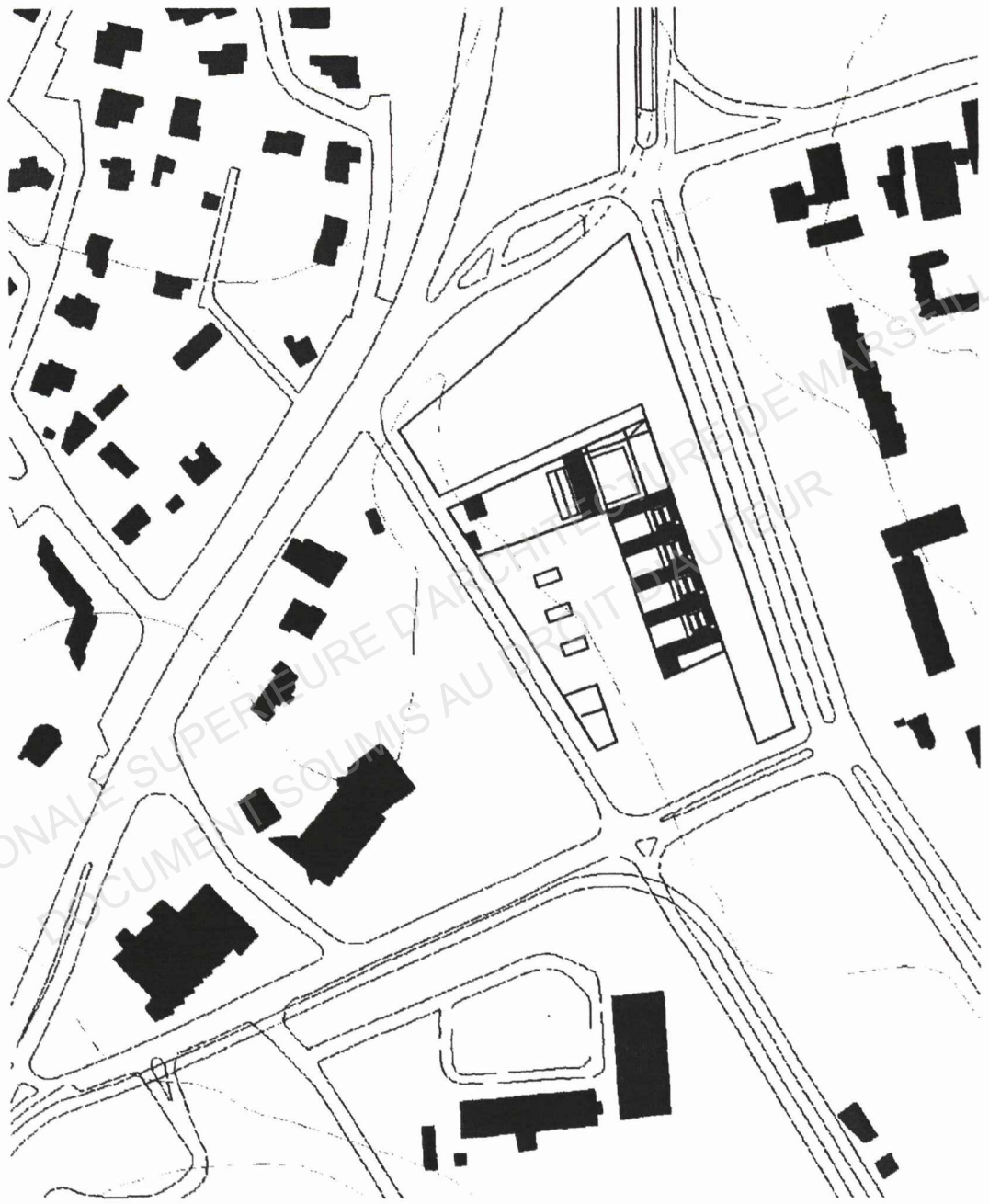


ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE MONTPELLIER
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTELIBRE



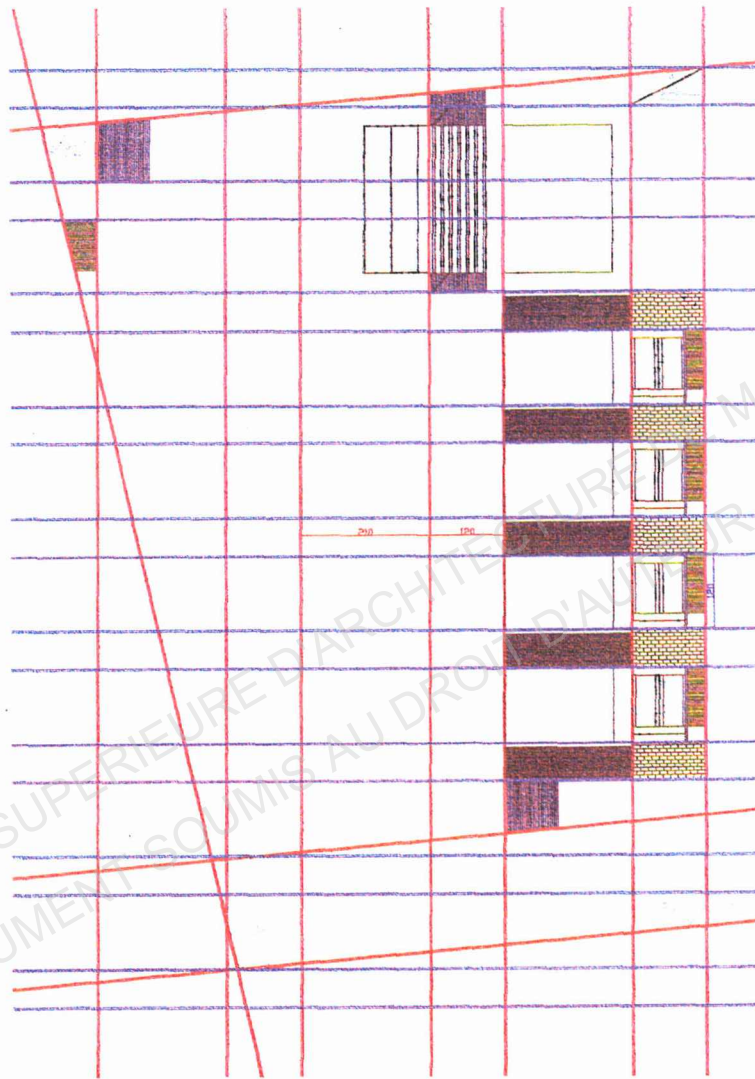




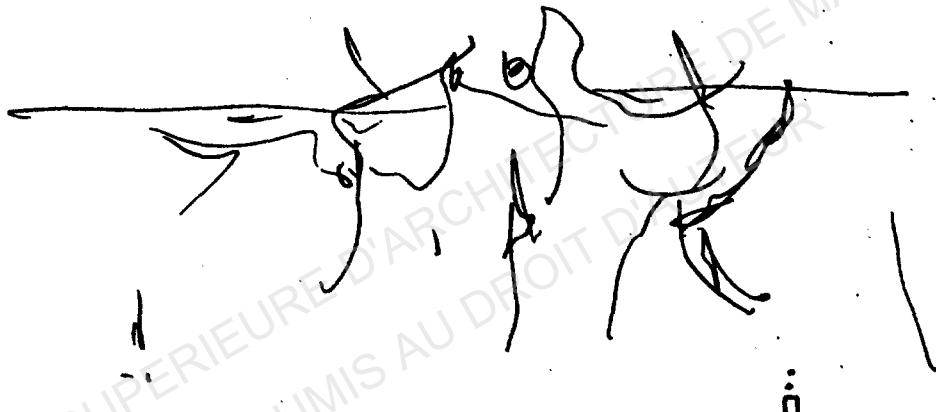




ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE MARSEILLE
DOCUMENTS SOUMIS AU FOIT POUR



Tout les éléments du projet sont établis sur la base d'une trame issue des proportions initiales de l'unité du studio.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE MARSEILLE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

CONCLUSION

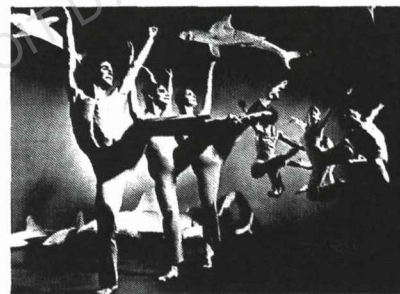
Le projet commence avec une idée séduisante mais ne peut aboutir à une conclusion définitive. La réflexion est à peine amorcée :

D'une part, le projet d'une école de danse qui intervient dans un espace urbain inachevé, ne prétend pas le libérer de cet état de chantier, mais d'un certain nombre de contraintes que le projet à son échelle peut modestement transformer.

D'autre part, cette forme d'approche de l'habitat par la danse reste une question à approfondir car les danseurs cherchent encore leur lieu de travail.

Ma réponse personnelle aura été dans le sol, dans les dimensions qu'on donne au vide, dans l'effet d'apesanteur et de lumière.

Il était important de comprendre que le danseur, comme habitant particulier, n'utilise pas l'espace mais le *super-utilise* : Pour l'élève danseur, l'espace n'est pas seulement fonctionnel (bien sûr, il doit impérativement l'être) mais le vide est dans cette situation un outil de travail. La finalité est différente dans un *mode d'habité* quotidien, c'est à dire pour un usage courant de son corps (*marcher, s'asseoir...*).



"Grandeur et servitude du métier de danseur ! Il faut toute la passion, la fougue, l'inconscience et l'irresponsabilité de la jeunesse pour s'engager dans une telle voie ! voie royale pour une infime minorité."¹ Finalement, il faut bien autant d'inconscience pour s'engager dans la voie professionnelle de la danse que de l'architecture.

Pour un chorégraphe comme pour l'architecte que je deviens, le rapport entre un créateur et son thème est un rapport amoureux. *"Le créateur est fou de danse, il l'embrasse à tout instant, en rêve la nuit, se plaît à la parer de toute les richesses dont il dispose. Comme dans toutes les liaisons amoureuses, il y aura des querelles et des dépressions. Viendra le moment où elle ne sera contente de rien de ce qu'il dit ou fait ; alors, si la passion était à l'origine assez forte et brûlante, il en restera une étincelle et le désespoir fondra à la flamme renouvelée. Le bon chorégraphe est un amoureux ardent, il brûle d'enthousiasme pour son nouvel amour,... la prochaine danse."*²

¹ Marc Sadaoui dans son rapport sur l'état de l'enseignement de la danse en 2002

² construire la danse, Doris Humphrey

ANNEXE 0

Avertissement sur la terminologie consacrée au secteur de l'enseignement :

Le terme "*supérieur*" vise de filière qui dispensent une formation post-Baccalauréat (qu'ils aient ou non un but de formation professionnelle). Or, le secteur de l'enseignement de la danse ignore cette définition et qualifie de supérieur les établissements à but professionnel de par sa particularité par rapport aux autres disciplines artistiques. En effet la formation initiale des danseurs professionnels s'achève au moment où débute la formation à but professionnel dans les autres disciplines. C'est ainsi que les élèves de conservatoires nationaux supérieurs sont des mineurs scolarisés dans l'enseignement général, alors que la quasi-totalité des élèves musiciens de ces établissements sont majeurs. Pourtant, quant à la compréhension aux regards des définitions habituelles, il leur est demandé de renoncer à utiliser le terme de supérieur pour qualifier l'enseignement de la danse à but professionnel qui est en réalité une formation professionnelle initiale.

Une confusion sur l'appellation "*établissements nationaux*" demande aussi une clarification : En effet, tout organisme qualifié de "*national*" signifie qu'il relève exclusivement de la responsabilité de l'Etat. Seul le secteur de la culture y fait exception. "*scènes nationales*", "*conservatoire national*", "*Ballet National*". Nombreuses sont les institutions culturelles qui relèvent de la responsabilité d'autres acteurs publics ou privés que l'Etat, et non de national que le nom, entretenant une confusion totale vis à vis du public. Leur lien se manifeste par la mise en oeuvre d'un système commun d'orientation pédagogique et d'évaluation des élèves, contenu dans un schéma directeur¹.

¹ accompagné quand même d'une subvention annuelle de 10% de son budget

ANNEXE 1

3- Processus d'apprentissage

3a- Qu'apprend le danseur, avec qui et comment ?

3a- 4. Quel relation existe t il entre l'apprentissage moteur et l'espace environnant dans lequel il se déroule ?

Méthode Vaganova, apprentissage du classique :

Réparti sur 8 classes il comporte un programme précis.

cycle élémentaire :

1ere classe (8 à 9 ans) : vocabulaire de la danse classique (5 positions de pieds...)

exercices à la barre

2ième classe: étirement et tenue du dos

3ième classe : coordination du mouvement

cycle moyen :

4ième classe : équilibre sur demi-pointe...

5ième : formes complexes de l'adage e le saut

cycle supérieur :

6ième classe : élévation du saut et ballon

7ième classe : vitesse des mouvements acquis

8ième classe : virtuosité technique et expression artistique

ANNEXE 2 : TEMOIGNAGES :

interviews, expériences personnelles, vidéos, expo, répétitions

exemple	appui au projet
<p>Céline Dauvergne danseuse chorégraphe association <i>l'éclaboussée</i> D.E. de Danse contemporaine maîtrise de lettres modernes</p>	<p>Extraits d'interview :</p> <p><i>Quelle type de lumière les danseurs ont ils besoin pour danser ? Ont ils une préférence pour la lumière naturelle, artificielle...</i></p> <p>Moi, je préfère la lumière naturelle en fait, parce que je pense que ça fatigue moins. après, quand tu passes plusieurs heures dans le studio, je trouve que la lumière artificielle a quelque chose de plus fatiguant, de plus enfermante, etc. Mais bon après ça dépend des lieux, parce qu'il y a un studio dans lequel je répète qui est complètement fermé, qui est bas de plafond et là où il y a des lumières artificielles ça crée vraiment une certaine atmosphère. Mais parce qu'il y a vraiment tout qui va avec, il y a le plafond qui est bas, etc, il y a pas de fenêtres nulle part, donc c'est très différent. Mais c'est vrai qu'en général, le grand studio dans lequel je danse avec des grandes verrières, c'est vrai que moi c'est ce que je préfère mais surtout d'avoir la vue sur l'extérieure en fait.</p> <p><i>A quelle lumière naturelle penses tu : une lumière directe ou indirecte ; celle qui crée une ombre ou non ? L'ombre est elle gênante pour danser ?</i></p> <p>Oui, l'ombre est gênante quand on danse. je pense qu'il faut une lumière naturelle mais indirecte parce que effectivement sinon au niveau du regard, c'est compliqué, il y a la chaleur, et puis, tu as quand même très vite chaud quand tu danses. Mais surtout au niveau du regard, si tu as le soleil dans les yeux, je pense que c'est pas la peine. Donc je pense que c'est plutôt indirecte.</p> <p><i>Est ce que ça peut être différent selon ce que vous faites dans le studio : s'il s'agit d'un cours, une répétition, d'un étirement, d'autres exercices, ou de l'élaboration d'une création?</i></p> <p>Le problème de la création c'est que, comme d'habitude, ça va beaucoup dépendre de ce sur quoi tu travaille. Comme le lieu dans lequel tu va être va, comment dire influencer en quelques sortes ce que tu crée, je pense, de toute façon, mais a priori sauf si tu fais un travail spécial sur l'ombre, c'est vrai que ce qui est compliqué, c'est par exemple par rapport à l'idée de projecteurs ; quand tu fais une création, souvent il n'y a pas de projecteurs dans les studios, donc tu ne peux pas faire un travail sur la lumière directement pendant la création, enfin sauf pour les gens qui répètent directement dans les salles bien sûr au bout d'un moment. Mais quand tu n'as pas encore de gros moyens, tu ne peux pas répéter avec les lumières, donc en général c'est très bâclé les lumières. Une création ça peut être par rapport à un travail sur l'ombre ça peut être intéressant, mais je pense que c'est vraiment occasionnel.</p> <p><i>Peux tu m'expliquer ce qu'est la kinesphère ?</i></p> <p>Alors déjà, la kinesphère c'est Rudolf Laban qui la crée. C'est un allemand. C'est celui qui a créé la notation Laban. Le principe de la kinesphère c'est que en tant que danseurs sans déplacement dans l'espace, il y a plusieurs points que tu peux atteindre avec ton corps. Donc en fait il a créé différentes... par exemple je me met debout, là il y a le haut, au dessus de ma tête (elle étend son bras droit au dessus de sa tête, à la verticale par rapport au sol), et le bas, là il y a l'oblique ici avant, l'oblique arrière, l'oblique en haut, l'oblique au centre, l'oblique en bas. Et tu as toutes les directions comme ça en fait. Il a créé ses directions aussi pour simplifier la notation puisque si tu mets ton bras là, en couronne par exemple, en couronne en haut, tu peux indiquer la direction par ...limitations.... il y a certains signes qui veulent dire... par rapport au travail du danseur, c'est l'idée que tu peux aller atteindre différents points. avec les enfants tu peux aussi travailler avec l'idée d'un cube. ce que ça représente un cube dont tu tracerais les différentes directions, ou il y a aussi la roue de Manpower sauf que la roue de Manpower elle est à plat, alors que pour nous, ce qu'est important c'est pas à plat justement. mais par rapport aux enfants en fait, tu peux travailler à essayer d'atteindre des choses avec différentes parties du corps, ça les obligent déjà à prendre conscience des parties du corps que... ça paraît tout bête mais la plupart des gens, tu leur demande d'aller toucher avec le coude, ça va pas être simple pour eux ! le coude ça va être plus simple mais l'épaule va être très compliqué. Donc ça permet de clarifier aussi certaines directions . c'est où ta diagonale par rapport à ton corps. Mais en fait le truc c'est que la kinesphère ça parle de l'espace du corps en fait, c'est à dire que c'est pas l'espace de la pièce en fait c'est ça la grosse différence à mon avis, ...c'est pas forcément...c'est pas scientifique parce que c'est pas par rapport au sujet...la kinesphère c'est un espace subjectif. donc effectivement, il y a le corps et</p>

en fait l'idée, si tu veux, c'est par exemple comment le bras est placé par rapport au reste du corps. C'est pour cela que cela s'appelle la kinesphère. Alors qu'effectivement si je dis a quelqu'un mets toi de profil, c'est encore différent. En fait pour moi, j'ai l'impression qu'il y a 3 espaces pour moi, il n'y en a pas que deux. Il y a l'espace de la pièce effectivement qui est prends la diagonale de la pièce, faire un cercle dans la pièce, enfin il y a le trajet au sol. Puis, il y a aussi par rapport à l'idée de cercle, la face, le profil etc, qui par exemple dans le studio peut changer tous le temps... Et donc la kinesphère c'est l'espace du corps, c'est où sont placés les différentes parties du corps par rapport au corps central en fait.

Peux tu me définir ces 3 espaces ?

En fait pour moi, il y aurait l'espace du corps, l'espace au sol, enfin c'est pas vraiment précis ça mais, c'est parce que forcément ça ... si tu veux enfin, c'est très imaginaire. Et l'espace ... je sais pas comment l'appeler mais le fait que quand tu crée une face, tu crée un espace par rapport à cette face en fait qui est particulier. En même temps je sais pas si tu connais Cunningham, lui par exemple il a détourné ça, il y a encore des gens aujourd'hui qui détournent ça, qui mettent des gens tout autour... Ils jouent autour de ça, de cet espace qu'on crée en créant une face, se mettre de profil, avancer vers le public ou reculer. Pour moi ce sont les 3 espaces.

As tu d'autres exemples que la kinesphère comme méthode d'appréhension de l'espace pour le danseur. Est ce un exercice parmi d'autres ?

Laban qui la crée est un grand théoricien, il a pas fait que ça d'ailleurs, mais, il s'est appuyé sur ça pour créer une notation, c'est aussi la base de son enseignement justement. Aujourd'hui les théories de Laban se sont propagées mais avec des choses différentes parce que la danse se transmet beaucoup oralement et se transforme à chaque fois. Et aujourd'hui par exemple, par exemple tout ce qui est Nikolais, un chorégraphe américain, il travaille énormément sur l'espace, il s'est resservi de ça. En fait dans un sens c'est pas qu'un exercice si tu veux, ça existe concrètement la kinesphère. C'est comme l'équateur on peut pas le toucher mais en même temps concrètement il se calcule, il se place quelque part. la kinesphère c'est la même chose, tu peux pas la toucher, mais c'est pourtant quelque chose qui existe.

Donc après des gens se servent de ça pour leur enseignement mais ce n'est pas un exercice. C'est une théorisation de l'espace du corps.

Sur quel sol concrètement dansez vous ?

Sur des tapis de danse.

Comment sont ils, et sont ils disposés ?

La matière, c'est une sorte de lino... Ce sont des bandes. En fait, tu les déroules en longueurs de l'arrière de la scène à l'avant. Ils en mettent comme ça plusieurs qu'ils scotchent avec du ... le scotch noir qu'utilisent tous les techniciens normalement par dessus, mais ça va dépendre des scènes. Mais l'idée je pense, c'est qu'il y est le moins de rainures possible et quelles soient toujours au même endroit. je suppose que c'est ça. J'en ai jamais vu dans l'autre sens, en largeur, je crois pas.

Il y aurait il une raison à ça ?

Je sais pas bien. je vois pas pourquoi, a priori, ça ne gêne pas... C'est peut être parce que comme c'est face au public, dans son sens, ça se voit moins peut être je pense. Je suis pas sure.

Comment faites vous, danseurs en général, pour vous repérer au sol quand vous arrivez sur une nouvelle scène différente, et toi particulièrement quelle techniques peuvent être utilisées pour produire ou reproduire une chorégraphie ?

Y a t il des repérages qui sont faits par des coups de crayon, des scotchs, toutes sortes de traces au sol ?

Alors tu peux poser des bouts de scotch aux endroits stratégiques où tu dois arriver. Par exemple dans une chorégraphie où on arrive en carré, comme c'est quelque chose de très défini dans l'espace, on peut mettre des petits scotchs au sol. Mais en fait, c'est un peu compliqué parce que c'est au sol, l'as pas forcément le regard posé par terre.

	<p>cours théoriques : anatomie, musique (solfège corporelle), histoire de la musique, histoire de la danse, pédagogie (éveil, initiation, technique), kinésiologie (étude du corps dans le mouvement)</p> <p>Pour Céline Dauvergne, la danse est le produit de l'espace, du temps et de l'énergie.</p> <p>Au RIDC², les danseurs comme Céline Dauvergne, sont formés à des fins d'enseignement de la danse. Cette formation qui délivre un diplôme d'état, fraîchement existant³, accueille une soixantaine d'élèves dans l'ancien atelier de léger à Paris.</p> <p>la kinesphère, méthode d'apprentissage du contemporain : Il faut apprendre aux enfants pour l'accomplissement des mouvements à s'imaginer au centre d'une sphère contenant le corps, que l'on va chercher à modifier en allongeant plus un membre que l'autre par exemple... "Cette méthode permet d'amener l'enfant à la créativité, au plaisir tous simplement de danser", explique Céline Dauvergne. La kinesphère est une construction du corps, la possibilité de le modifier. " Le mouvement nourrit le corps".</p> <p>Quand je la questionne sur la pédagogie enseignée aux enfants quant à l'espace, elle me répond : " j'entends le terme <i>espace</i> de deux points de vue : d'abord celui du sol dont les enfants apprennent à se familiariser par des exercices (type : dessiner un tracé au sol sur lequel l'enfant va suivre sa danse), et "l'espace du corps qui est la conscience de ce qui est vu de profil, de dos, etc".</p> <p>Céline Dauvergne précise le besoin d'amortissement mais aussi du toucher. Le sol ne doit pas être trop lisse. Le tapis de danse ne glisse pas.</p> <p>qualités acoustiques et thermiques requises pour un bon studio.</p> <p>De la description que Céline me fait des 4 studios du RIDC, il ressort l'idée de grandeur et de disposition en premier, l'idée de confort thermique en second, la lumière en troisième, puis l'affection qu'elle y porte ce qu'elle nomme "l'âme du lieu" qui relève sans doute de souvenirs et de facteurs subjectifs. "il faut que le lieu sache s'oublier... qu'il ne soit pas trop stricte... mais pas trop chargé pour la concentration." La danse contemporaine va souvent chercher des lieux différents, par manque de reconnaissance donc de lieux, mais aussi volontiers par philosophie. Les danseurs pratiquent de plus en plus fréquemment leur art dans des squats, dans la rue, dans des jardins. "la danse contemporaine cherche encore son lieu"⁴</p> <p>La gestion des entrées et des sorties sur une scène par des pendrillons de part et d'autre du plateau, fondamentale pour la liberté de création des chorégraphes. Céline Dauvergne en a fait l'expérience : "Parfois le plateau ne permet qu'une entrée en fond à gauche et oblige la révision de la chorégraphie !"</p>
<p>Sylvie Clavier Petit rat de l'opéra de Paris Danseuse jusqu'à 40 ans Coordinatrice des études de l'école de danse de Marseille sous la direction de Marie Claude Pietragalla succédant en 1997 à Roland Petit, pour lequel l'école fut conçu en 1992.</p>	<p>Rencontre importante pour les remarques apportées sur les besoins en studio, et la comparaison des deux expériences vécues dans les établissements de Nanterre et de Marseille.</p> <p>Formation des danseurs Effectifs, tranches d'âge, sexes Les élèves de 8 à 17 ans reçoivent un enseignement général le matin et un enseignement spécialisé en danse l'après-midi à l'école de danse. Il existe 3 cycles correspondant aux cycles de l'éducation nationale l'élémentaire, le primaire, le secondaire. Il existe aussi depuis quelques années une classe d'insertion professionnelle qui travaille avec le ballet et qui leur offre la possibilité de passer des concours et d'entrer dans différentes compagnies. L'école accueillait en 2001/02, 120 élèves dans une proportion inégale de filles et de garçons avec seulement 23 garçons dont 10 élémentaires, 6 en CIP⁵, 5 en supérieur et 2 intégrés aux filles. Quant au ballet, il est constitué de 40 danseurs professionnels en proportion égales des 2 sexes. La formation classique est inconditionnelle pour Sylvie Clavier. Le classique comme base inéluctable au professionnalisme, est la pensée de nombreux danseurs.</p> <p>Fonctionnalités du bâtiment qu'est l'école de marseille Les studios ont une surface carrée de 8*8m "un peu juste pour la diagonale de moins de 12 m !" ou 144m² ?</p>

² Rencontres Internationales de Danse Contemporaine, fondé par le couple Dupuy

³ depuis une quinzaine d'années

⁴ Céline Dauvergne

⁵ classe d'insertion professionnelle

"Il manque un studio avec une pente 1° les scènes de théâtre et d'Opéra ont toujours une petite pente de 5%. L'équilibre des danseurs en dépend. Il est intéressant de proposer un studio avec cette pente pour l'entraînement.

La proximité dans un studio est un problème. Une scène pourrait permettre de voir de plus loin. Les studios sont également trop petit pour accueillir parents ou autres visiteurs. "il faudrait être vu sans voir". il faudrait permettre de naviguer entre les studios sans gêner comme par exemple pour les journées portes ouvertes actuellement difficile à gérer puisque chaque fois il est constaté plus de monde dans les couloirs que dans les studios. "c'est une bonne chose d'ouvrir les lieux au public aujourd'hui".

Sylvie Clavier regrette que les studios soient "au sous sol". En réalité, ils ne sont pas au sous sol mais en rez de chaussée. Mais la rampe d'entrée qui nous fait monter jusqu'au grand hall d'accueil nous le laisse croire en redescendant pour atteindre les studios. le niveau de sol 0 est subjectivement le hall et son patio.

Aujourd'hui, l'apprentissage passe beaucoup par la visualisation de cassettes. La prévision d'une médiathèque est indispensable.

Les espaces de repos sont très important et manquent à l'école de marseille. Il manque aussi un espace d'infirmerie.

La salle de gymnastique doit être spacieuse. Celle de Marseille ne satisfait pas ses usagers.

L'isolation thermique et acoustique entre les studios doit être généreuse.

Une attention doit être apporté aussi aux modes de restauration car l'hygiène de vie est un facteur important de la vie d'un danseur. A défaut de le prévoir à Marseille, les distributeurs se multiplient.

La lumière ne doit pas être trop forte et les néons sont surtout à éviter dans les studios.

Il semble nécessaire d'avoir de grandes glaces mais la possibilité de les occulter est aussi indispensable.

Il est agréable de disposer de barres à roulettes qui permettent de les régler facilement à hauteur des élèves.

Chaque studio devrait comporter un plateau de colophane dans lequel sont frotter les chaussons pour ne pas glisser sur le sol.

"Les studios sont souvent froids et manquent de vie".

Autres exemples de lieux pratiqués

A Nanterre, cours d'enseignement général, cours de danse et hébergement sont réunis pour un gain de temps et d'énergie maximale.

Depuis une dizaine d'année, il est question de réaliser un internat qui accompagne l'école de marseille. L'intérêt est un gain de temps maximale pour les danseurs dont la perte d'énergie dans les déplacements entre l'établissement scolaire conjoint, l'école de danse et le lieu d'hébergement (famille d'accueil pour certains ou internat des lycées conjoints) est un problème. Il permettrait également une ouverture à l'échelon international.

A Nanterre, il est prévu une scène avec une pente de 3% et des places de spectateurs en gradins, la possibilité de visite des studios. Mais la séparation nette des petits rats de l'opéra et du ballet, donc l'absence d'exemples, nuit à leur apprentissage. La relation entre apprentis et professionnels est nécessaire à l'éveil.

Envie d'avoir des studios plus "chaleureux" par de la couleur au mur, la présence de plantes. Besoin de pouvoir accueillir occasionnellement des personnes (parents, amateurs) dans le studio.

<p>Claire Burnet danseuse responsable de la pédagogie au sein du ballet Preljocaj Danse contemporaine</p>	<p>Le sol est une véritable "piste d'atterrissage"⁶ Du début de l'apprentissage d'une chorégraphie jusqu'à achèvement, des lignes géométriques scotchées accompagne le déplacement au sol du danseur. Leurs places sont très précisément définies. Sur la scène, elles se font très discrètes. D'après Claire Brunet, cette façon de travailler est très courante.</p> <p>Les plateaux de scène courants présentent une pente de 5%, non pour les danseurs, qui au contraire, y perdent leur équilibre et leurs habitudes mais pour les comédiens et décors qui en profondeur de scène devait également être bien perçus visuellement. Effectivement extrêmement rares sont les scènes conçus pour la danse. Il existe bien le théâtre de la ville mais les danseurs interrogés ne semblent pas friand du lieu. L'art du théâtre a toujours été plus riche de lieux et les danseurs ont bien dû s'en satisfaire. Ainsi les répétitions seront en mesure de rendre compte des conditions réelles du spectacle. Alors peut-être serait il idéal d'avoir un endroit secondaire et extérieur où les danseurs pourrait expérimenter leur équilibre sur un sol pentu à 5%.</p> <p>La surface au sol idéale pour claire Burnet est dépendante du nombre de danseurs. Elle peut être estimé en imaginant l'ensemble des danseurs, membres étirés au maximum au sol et séparés chacun d'un mètre. Cette astuce judicieuse sera évidemment exploitée dans le calcul de surfaces de studios⁷.</p> <p>L'appréciation des lieux de représentation et de création dépend de la richesse de son passé, de son histoire. "les lieux qui ont une âme"⁸</p> <p>Claire Brunet⁹ et Eric Barbier¹⁰, ont présentés dans le cadre de ses répétitions publiques, 6 danseurs dans un extrait du <i>sacre du printemps</i>¹¹, en plus d'une création et d'une improvisation au gymnase du lycée Cézanne à Aix¹². Filmer cette création et cette improvisation puis les interpréter m'a donné une certaine façon de voir et de comprendre la chorégraphie opérateur : 6 danseurs du ballet Preljocaj durée : 30 min lieu : Il ne s'agit pas d'un lieu conçu à cet effet. Le gymnase est immense, le sol inadapté. Les lumières sont superficiels... y a t il un dialogue avec les éléments qui composent le lieu pendant l'impro ? formes structure, matières, couleurs, sons... interprétation : Cette improvisation représente à mes yeux d'amateur une tentative de créer une forme collective, où les individus se soutiennent mutuellement, se donne du support, créent dans une nouvelle forme de solidarité. Chaque danseur s'est montré attentif à ce que faisait ses partenaires, traitant des informations spatiales, événementielles, temporelles. Chaque danseur semble utiliser l'autre comme prétexte à sa danse dans un effet de masse. L'autre partie au contraire est faite de gestes quotidiens répétés et exécutés simultanément ou en décalé par tous les danseurs. Il semble y avoir ces 2 repères fondamentales : le sol et l'autre (<i>ou les autres</i>). Tout mouvement est réglé parfaitement par rapport au sol sur lequel ils dansent et calculé par rapport aux autres.</p> <p>Claire Brunet précise combien Angelin Preljocaj aime la structure, les choses définies et réglées. "il est très cartésien".</p>
<p>Eric Barbier responsable de la communication au sein du ballet Preljocaj Danse contemporaine</p>	<p>"La possibilité d'accueil d'un studio doit être de 35 à 40 places, l'équivalent d'une classe" propose Eric Barbier par rapport aux besoins du ballet Preljocaj.</p> <p>différence entre exécuter et interpréter.</p>

⁶ Claire Burnet, danseuse du ballet Preljocaj

⁷ voir C-b-programme

⁸ claire Burnet

⁹ danseuse de la compagnie et qui s'occupe des activités pédagogiques

¹⁰ responsable de la communication

¹¹ chorégraphie de Nijinsky 1912

¹² filmé pendant 40min

<p>Youri Van den Bosch répétiteur du ballet Preljocaj assistant d'Angelin Preljocaj</p>	<p>Youri Van den Bosch, répétiteur du ballet Preljocaj et assistant d'Angelin Preljocaj, propose une répétition publique¹³ dans l'amphithéâtre de la verrière à la cité du livre à Aix, où il est provisoirement installé attendant le centre chorégraphique promis par la ville et conçu par Rudy Ricciotti et Raphaëlle Segond, chef de projet.</p> <p>Cette répétition¹⁴ avec 2 danseurs¹⁵ est un extrait de la pièce du Centaure. Il explique que le mouvement réalisé simultanément par plusieurs danseurs trouve son intérêt dans l'espace qui existe alors ENTRE eux. "On crée finalement un espace entre les danseurs, et c'est cela qu'on regarde. Il devient plus important que le mouvement du danseur isolé". "c'est la même chose concernant la musique, on écoute le silence et non plus la musique" Entre les corps et les limites construites de l'espace, il y a un vide mouvant parce qu'il se dilate ou rétrécit selon le mouvement du danseur. Quand l'entre deux disparaît, c'est le contact. "L'entre deux est l'intervalle entre les corps. Il est plus important que les corps eux-mêmes."¹⁶</p> <p>"Avant, la danse était systématiquement conçue pour être vue de face au milieu comme un tableau. Aujourd'hui les chorégraphes envisagent d'autres possibilités."</p> <p>Le répétiteur développe le travail de ces deux nouveaux danseurs du ballet. Il précise le travail préalable de mémoire du mouvement, de l'exercice physique défini, qui intervient avant les représentations imaginatives que sont celles de bêtes animales qui s'affrontent ras le sol. Les danseurs confirment leur démarche de mémorisation de la chorégraphie avant toute identification à l'animal. "on ne part pas de l'interprétation d'un danseur" poursuit Youri Van den Bosch. Mais cette pratique n'est pas généralisée. De nombreux chorégraphes utilisent l'interprétation intuitive de leurs danseurs.</p> <p>Certains termes ont retenus mon attention pendant la répétition "être dans le sol ; emmener l'autre ; on part, on revient ; descendre, monter, tourner ; penser toujours en volume ! ; pas un tour, juste un 45 !" La communication passe souvent par des termes liés aux formes comme s'il fallait créer des images.</p>
<p>Philippe Lacombe danseur chorégraphe Danse contemporaine</p>	<p>Critères d'un bon studio : apprécie les studios "pas trop ordonnés mais sans contraintes" Puis précise qu'un même studio peut être différemment apprécié s'il s'agit d'y créer ou d'interpréter. Parce que l'état d'esprit est différent dans ces deux moments de la danse.</p> <p>Pour des conditions de création, de recherches Philippe Lacombe préfère un lieu de caractère "vivant", "existant, pleins d'histoires", "pas uniforme" avec "des choses qui puissent inspirer". Il ne déclenche pas une création, mais peut l'enrichir ou au contraire la restreindre. "on ne peut partir de rien".</p> <p>Mais insiste t-il "l'idée de fond" d'une création, le thème développé ne change pas .C'est "la forme" de la chorégraphie qui peut évoluer en fonction du lieu. Lorsqu'il s'agit de répéter ou d'exercer, il évoque un besoin personnel de conditions plus "neutres" pour meilleure "concentration".</p> <p>Ce chorégraphe évoque effectivement le problème de l'adaptation d'une idée au lieu. Sa prochaine chorégraphie¹⁷ sera conçue particulièrement pour le musée d'art contemporain de Toulouse dans les anciens abattoirs. Il doit composer sa chorégraphie en fonction du lieu fractionné en 3 salles intérieures et une cour.</p> <p>Ouverture fermeture : idée d'enfermement et d'ouverture du studio rapport dedans-dehors :</p> <p>L'exemple du studio où nous avons échangé ces informations se présente comme un parallélépipède de 9 par 5 m ouvert par des baies en hauteur sur sa longueur. La lumière est indirecte mais suffisante. Philippe Lacombe ne le juge "pas assez fermé" et précise que le studio doit être ouvert mais permettre au danseur de "se recentrer sur soi".</p>

¹³ il est proposé aux amateurs de nombreuses répétitions publiques dans l'année

¹⁴ 19 février 2002

¹⁵ Alexandre et Thomas, nouveaux danseurs venant de l'école de Lyon, ayant intégré le ballet Preljocaj de 24 danseurs

¹⁶ Daniel Dobbels, écrivain et chorégraphe

¹⁷ 23, 24, 25 mai 2002

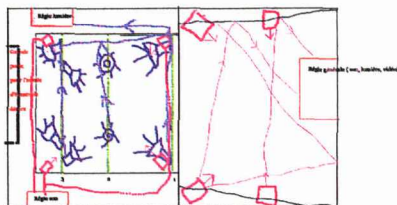
	<p>Quant à danser sans studio, faire une intervention extérieur, il fait part de son malaise pour travailler, d'un "besoin de choses lourdes, de murs"</p> <p>Couramment, les étapes du chorégraphe se partagent en trois temps. Celui de la recherche et de la création, celui de la mise au point "1 ère scène", et celui des spectacles.</p> <p>Critères d'un bon sol : sol souple bois ou tapis de danse indifféremment</p> <p>L'outil miroir : Le miroir est le "moyen de voir ce que les autres vont voir". C'est pourquoi les danseurs contemporains comme Philippe Lacombes, plus préoccupés par la sensation que par la forme et la performance l'utilisent moins qu'un danseur classique. La mémoire du mouvement n'est pas physique mais intérieure, alors que les danseurs classiques intègrent par l'image.</p>
<p>Techniciens du CCN Montpellier</p>	<p>Quant aux proportions d'un studio, l'avis est unanime pour une hauteur importante¹⁸, encore plus grande pour un studio de scène comprenant au moins 6 m¹⁹ de supports techniques²⁰ au dessus d'une grille technique.</p> <p>grille technique de minimum 15 perches contrebalancées qui peuvent actionner les décors</p> <p>La hauteur sous grille technique doit être de 6m minimum afin d'avoir assez de souplesse dans le positionnement des projecteurs.</p> <p>La lumière dimensionne le danseur dans l'espace. elle focalise l'œil et l'attention du spectateur. Elle cadre notre perception du spectacle.</p>
<p>Frédéric Marsaleix étudiant en MST²¹ image et son de Brest</p>	<p><i>Je vais essayer de t'expliquer au mieux de mes connaissances et de mes recherches comment s'organise ou pourrait s'organiser les aspects techniques de ta salle.</i></p> <p><i>En pièce jointes, j'ai mis une vue de dessus et de côté qui n'ont bien entendu pas d'échelle</i></p> <p>SUR LA SCENE</p> <p>Il faut une « régie » lumière et une régie son qui soient de part et d'autre de la scène. La raison est que les fils d'alimentation des projecteurs véhiculent une très fortes puissances électriques par rapport aux fils d'alimentation des haut-parleurs(HP). le courant qui passe dans les fils pour les projecteurs génèrent un champ magnétique (comme tout fil traversé par un courant) très important donc si ces deux types de fils sont mis l'un a côté de l'autre, ce champ magnétique génère un courant dans les fils des HP(qui ne peuvent être assez « blindés » principe de la cage de Faraday) ce qui se traduit par une émission d'un ronflement par les haut-parleurs. Donc pour éviter tout cela, on essayé de faire passer les fils du son et de la lumière par des chemins distincts. Ce qui implique que les régies scène lumière et son soient à l'opposé l'une de l'autre. Les projecteurs(projo) sont situés sur des rampes qui ne sont pas(forcement) à la même hauteur que les HP (plutôt situés à hauteur des danseurs.) Les circuits des fils des projo et des HP sont donc distincts. Ces circuits sont à prévoir de chaque cote de la scène dans le sol pour qu'ils ne gênent personne(tous les fils des projecteurs seront tirés par exemple du côté droit et inverse pour le son). Cependant pour la lumière tu as des projecteurs au plafond (dans un plan horizontale) mais tu peux en avoir verticalement de part et autre de chaque rampe donc côté gauche et droit des rampes. Pour les projos qui sont de l'autre de ta régie lumière il faut donc prévoir peut-être des tranchées pour faire passer les fils dans le sol à travers la scène. Ceci évite des longueurs de câble trop importantes pour les projecteurs qui sont de l'autre côté de ta régie lumière.</p>

¹⁸ ne serait-ce que parce que les danseurs doivent pouvoir se porter entre eux

¹⁹ d'après les techniciens du CNC de Monnier à Montpellier

²⁰ perches et éclairages artificiels

vue de dessus de la scène+ses côtés et de la salle (sans échelle)



— projecteurs
— câbles pour projecteurs
— câbles généraux

Pour un projecteur qui est sur une rampe verticale à 1 (cf. vue de dessus) soient tu prévoies une tranchée unique du côté régie, et tous tes fils remonteront le long du mur et seront distribués au niveau des rampes plafonds(longueur de câble importante) et redescendront pour les projos des rampes verticales qui seront du côté régie son. Soit tu fais une tranchée dans le sol qui traverse la scène pour les perches verticales côté régie son . Ceci économisera du câble, sera plus facile d'utilisation pour les opérateurs lumière, mais est plus délicat à mettre en œuvre pour toi car il ne faut pas que les circuits entre son et lumière se croisent ce qui est très dur avec cette solution.

Régie lumière

Après renseignement, la *régie lumière scène* ne consiste pas à faire des réglages sur l'intensité de chaque projecteur. C'est le point névralgique de la mise sous tension de l'installation électrique générale ; emplacement des disjoncteurs du circuit lumière, du circuit électricité générale, du circuit console son. Tout ces circuits sont séparés pour des raisons de tension et de masse. Les réglages se font à partir de la *régie son générale* en salle pour pouvoir voir toute la scène. Il faut donc prévoir la remontée des fils de la scène à la régie générale salle.

Régie son

La régie son scène gère le niveau du son qui sera diffusé et pour gérer le son à rediffuser aux musiciens, c'est ce que l'on appelle les « retours ». cependant au regard de l'utilisation de ta salle et des dimensions il n'est pas nécessaire d'avoir une régie son sur scène. Le son pourrait être directement géré à partir de la régie générale. La configuration en HP de la scène serait de quatre HP, ce qui aurait peu de chance d'évoluer et de demander des dispositifs + importants. Par conséquence, il n'y a pas besoin de régie son(console de mixage) Mais il est clair qu'il y a un côté pour les fils son, et un côté pour les fils lumière.

La lumière / aux dimensions :

Il faut 3 perches de lumières au plafond pour chaque rampe plafond , il y a une rampe de chaque cote verticalement qui permettent de fixer des lumières au niveau des danseurs.

Pourquoi 3 rampes ?

La rampe 1 sert à éclairer les faces des danseurs, on l'appelle « la rampe de façade » La rampe 2 sert à éclairer les danseurs par dessus, on appelle cela des « douches », on peut aussi viser les quatre coins de la scène. La rampe 3 sert à créer des « décrochages » par rapport aux décors de fonds de scène pour créer du volume. Elle peut servir à faire des réponses aux projecteurs qui sont sur la rampe 1.

Le son

/ à l'espace 4 HP dirigés vers le centre de la scène suffiraient.

Prévoir une grande porte à l'arrière de la scène pour l'entrée de décor. Emplacement idéal à mon avis.

²¹ Maîtrise Sciences et Techniques

²² répartitions spatiales d'un enregistrement sonore

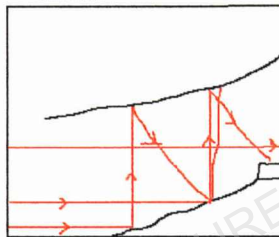
DANS LA SALLE

Propagation du son :

Pour le son qui est diffusé par les HP en salle il faut que le plafond soit incliné dans le même sens que les sièges pour que le son soit diffusé jusqu'au fond de la salle.

Par exemple avec le plafond plat, une onde venant sur 1 spectateur serait réfléchi vers le plafond (normal) mais comme il est plat l'onde arrive perpendiculairement et va faire demi tour, ce qui va créer une onde stationnaire : effet que l'on cherche toujours à éviter car cela donne une impression de battement d'écho. Pour éviter cela, le plafond suit l'inclinaison des sièges, les murs latéraux sont dirigés vers le centre pour que les ondes réfléchies par les murs soient dirigées vers les spectateurs.

Vue de côté



Les murs latéraux ne doivent pas être parallèles mais en entonnoir vers le centre pour que les ondes et être du fond doivent être dans un plan vertical, doit arrêter les ondes mais ne doivent pas réfléchir les ondes car cela créerait des effets de retours d'onde sur les spectateurs qui ne seraient pas souhaités. Donc prévoir un mur d'absorption sur le mur du fond par des matériaux : grosse moquette, carré piège qui absorbe, mais l'onde réfléchit quand même entre les carrés. Le piège à sons absorbe et transmet pour qu'au fond, on entende aussi bien. Il faut éviter l'onde stationnaire.

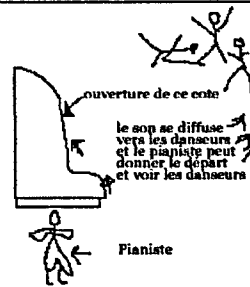
Mais au fond, il faut arrêter totalement par une "texture mate".

Les fils peuvent se nicher dans le plancher, le plafond ou les murs latéraux indifféremment, mais ne doivent pas être inaccessibles ! Ils doivent pouvoir être à tous moments tirés.

L'éclairage de cette salle est situé sur un circuit électrique indépendant des autres circuits (éclairage scène, sono,). Le disjoncteur de ce circuit se situe avec les autres disjoncteurs sur la scène mais les interrupteurs peuvent être n'importe où. Il est quand même souhaitable que des interrupteurs se situent à la régie générale car c'est là que sont situés les régisseurs et c'est eux qui auront la responsabilité de mettre en scène le début du spectacle et d'éteindre les lumières principales de la salle puis éteindre les lumières secondaires par exemple petits spots muraux et lampiotes au sol.

Pour ce qui est des instruments de musique qui pourraient intervenir durant les représentations toujours en vue des dimensions de la salle, il est tout à fait concevable qu'il n'y ait pas besoin de reprise du son par des micros. Même si cela était nécessaire toujours du fait des dimensions de la salle, une reprise du son par des micros serait possible. Les instruments seraient en acoustique pour les danseurs et amplifiés dans la salle ou amplifiés pour les danseurs et le public. Toutes les configurations sont possibles.

Pour la position du piano, il faut qu'il soit sur la droite de la scène car si c'est un piano à queue le dessus du piano s'ouvre par droite ce qui permet au son de se diffuser en priorité vers les danseurs qui en bougeant entendent moins la musique que les spectateurs qui l'entendront assez.



Si la musique est une cassette, un CD, un mini disc, un D.A.T, la diffusion se fait à partir de la régie générale, elle est envoyée sur les enceintes de la salle (réglages particuliers/ à l'acoustique de la salle, au niveau d'écoute désiré puis un autre réglage particulier pour les enceintes qui diffusent sur la scène selon le même paramètre que précédemment) C'est la même console de son qui envoie et règle le son pour les deux parties si c'est une petite salle. Pour les grandes salles et surtout pour la musique il y a une sono scène sur les bas cotés de la scène pour les musicos et une sono salle pour la salle.

La position de cette régie générale : pour vérifier la stéréophonie²² et la qualité du son, elle est toujours située dans l'axe de la scène et à hauteur d'oreille du public. On dit que la régie est dans l'«œil du prince». La distance de la régie à la rampe de la scène dépend de la grandeur de la salle et de l'audience. En salle, elle correspond à la moitié ou les deux tiers de la longueur de la salle soit grossièrement :

Audience	salle	plein air
250	10m	15m
500	15m	25m
1000	25m	35m
4000	40m	70m

« Œil du prince » : [expression popularisée par Nicola Sabbatini (1574-1654) dans son célèbre traité : "Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre" publié en 1637 et traduit en 1942] point virtuel situé coté spectateur à 0,60 mètre au-dessus du plateau, dans son axe central et à une distance égale à l'ouverture du cadre de scène (correspondant à peu près au 7e rang) qui sert à déterminer la perspective d'un décor

Pour la lumière ça se passe à la régie générale (parce que petite salle) et c'est «un jeu d'orgue» qui permet de faire les réglages pour chaque projecteur.

Pour des chorégraphies avec de la vidéo tu peux prévoir une régie vidéo dans la régie générale ce qui consiste à avoir un lecteur VHS ou/et Dvcam ou/et Betacam ou/et Hi8mm, ...bref un lecteur vidéo qui sera relié à un rétroprojecteur fixé au niveau des projecteurs pour les chorégraphies. Il pourrait être déplacé et s'accrocher si tu veux dans le toit de la salle pour projeter des vidéos de ballets sur un écran que l'on ferait descendre lorsqu'il n'y aurait pas de représentation au devant de la scène.

ANNEXE 3

REGLEMENT

Adresse du terrain : 270 rue de la Cardonille

Propriétaire : ministère de l'éducation

- Règlement :
- Hauteur max des constru limitées à 15 m (sous réserve)
 - Parcelles grévées d'une servitude de Recul des constru de 35m ou de 15m par rapport à l'axe des voies
 - Voies classées en type I et II par rapport au bruit
 - Périmètre ou s'applique le droit de préemption urbaine renforcé
 - Limiter l'imperméabilisation des sols ; assurer la maîtrise du débit et de l'écoulement
 - Aucune servitude d'alignement ou opération de voiries (pour élargissement des routes)

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE MARSEILLE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ANNEXE 4

Ecole Nationale Supérieure de danse de Marseille

Date de conception : 1985-92

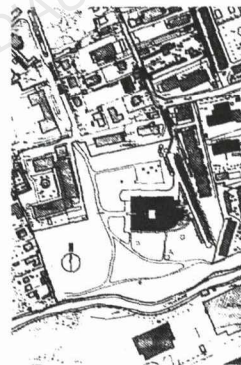
Architecte : Roland Simounet²³

Direction artistique : Marie-Claude Pietragalla

Conçue en 1992 pour le ballet de Roland Petit, Marie Claude Pietragalla en a aujourd'hui la direction. 1992 est aussi l'année où se crée "l'école de danse" en tant qu'institution. Il est le résultat d'un concours lancé au titre des grands projets présidentiels en 1985.

Cette œuvre est ma référence principale au regard de son programme, et surtout au regard de son architecture.

L'édifice, compact, est constitué de 7 studios de danse autour d'un patio central. La pureté des formes géométriques et leurs combinaisons, présentent un ensemble rythmé et construit comme une "forteresse blanche". Les volumes sont décrochés, les ouvertures rares.

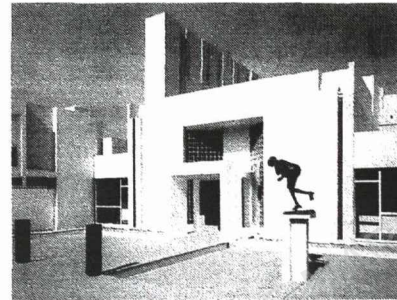
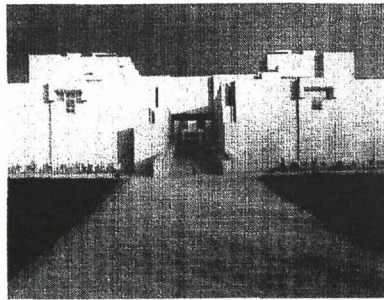


Le secret du projet, isolé dans le parc Henri Fabre, est qu'il était conçu pour s'implanter dans l'hostile environnement du quartier St Just, à la suite de quoi le projet a été peu modifié. Malgré cela, à l'école on continue de justifier les cadrages recherchés sur la cité radieuse de Le Corbusier que Simounet admirait.

²³ originaire d'Afrique du nord

La promenade architecturale au sein du bâtiment est exemplaire :

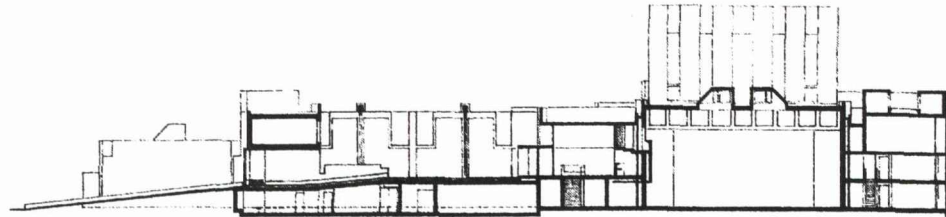
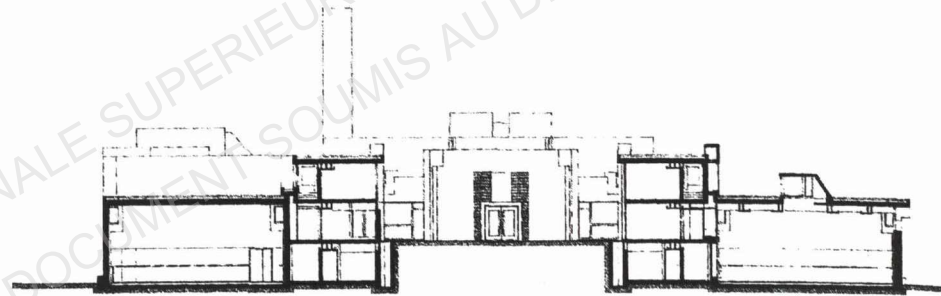
L'accueil ou l'entrée se fait par une rampe d'accès majestueuse mais austère, qui mène à un patio central, ouvert au ciel.

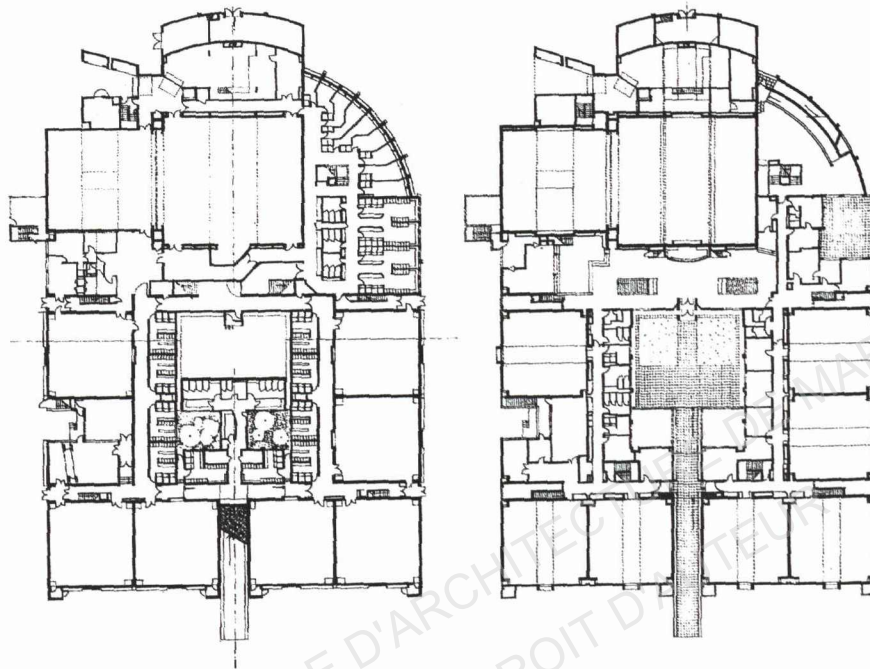


Du hall d'accueil, deux volées d'escalier mènent aux studios en forme de "u" autour du patio. Dans l'ensemble du bâtiment, les plafonds sont assez bas sauf pour les studios qui bénéficient d'une double hauteur.

Il présente 2 niveaux :

- studios de danse et vestiaires en RdC.
- bureaux et salles de réunion au premier





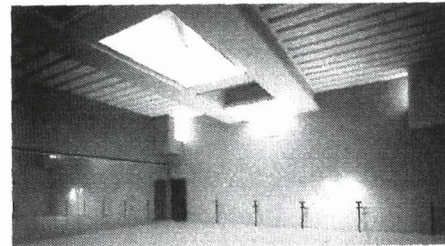
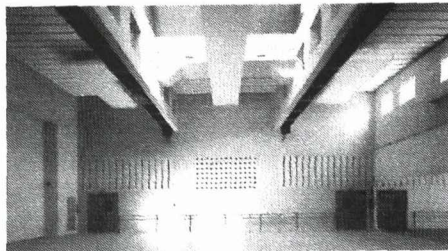
- 7 studios de 144m² qui sont destinés aux élèves

- un *petit* studio de 220m² qui peut se joindre au *grand* de 380m² par la grande cloison mobile qui les sépare, en fonction des besoins du moment, de la chorégraphie ; soit 600m² destinés à la compagnie de Pietragalla.

- l'enveloppe courbe abritent loges, vestiaire et sanitaire de la compagnie au dessus desquelles Simounet propose une terrasse.

Tous les espaces de danse sont pourvus d'un éclairage zénithal qui libère les murs recouverts de miroirs et de pièges à sons.

La lumière artificielle indirecte prend le relais la nuit



La qualité de ces espaces de danse sont de grands modèles.

ANNEXE 5

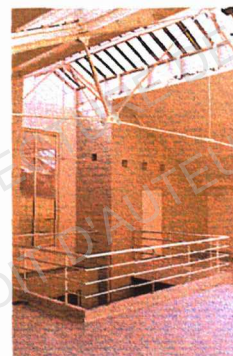
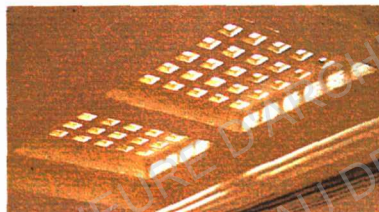
complément d'informations

La ménagerie de verre, Paris

La ménagerie de verre est un lieu atypique.

Cette ancienne imprimerie d'agendas a été reconvertie en studios de danse.

Il dispose de 4 studios de répétitions, et un studio expérimental, le studio *off*.
2000 m² sont dédiés à la danse contemporaine sous la direction de Marie Thérèse Allier : "je veux faire de ce lieu exactement tout ce qui ne se passe pas ailleurs"



studio *Balanchine* 200m²

studio *Wigman* 270m²

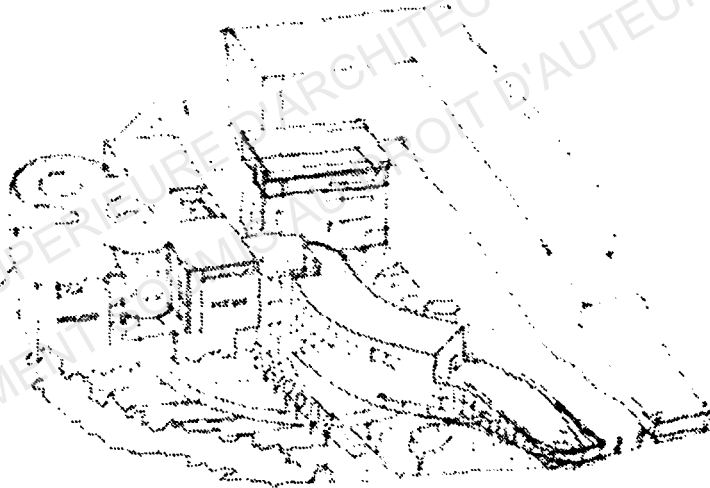
Ecole de L'Opéra de Paris, Nanterre,
Architecte : Christian de Portzamparc
Date de conception : 1983-1987
Directrice : Claude Bessy

Le bâtiment s'inscrit à Nanterre dans un quartier monotone, sans échelle.

Le site est une friche de banlieue flottant entre des immeubles de bureaux
Le bâtiment dispose d'un parc avec un fort dénivelé.

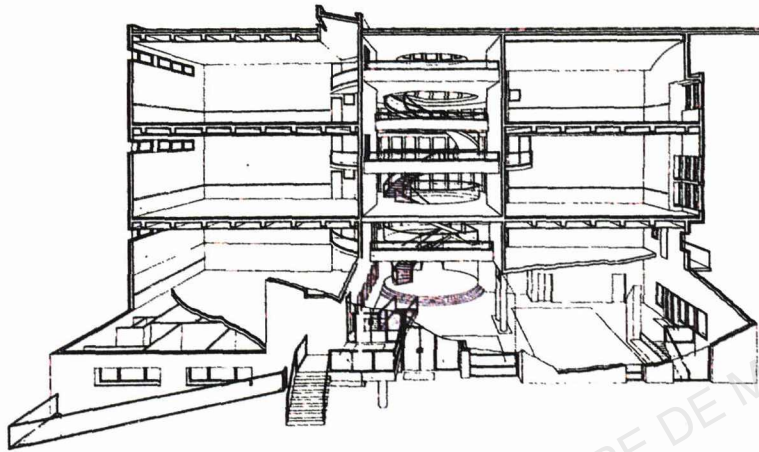
Le programme du projet (9 000m²) associe enseignement général (1772m²), enseignement de la danse (5148m²) et internat (2884m²) ! La volonté des maîtres d'ouvrage est de faire gagner aux élèves du temps et de l'énergie.

Les 3 bâtiments sont distincts et reliés par une verrière.



"théâtralité du lieu" :

Conforme aux architectures de Portzamparc, la "forme" est une image de la vocation du lieu. Alors, prétextant le mouvement, le bâtiment d'hébergement est ondulé, comme la toiture de la cité de la musique et de la danse à la Villette ; un escalier magistral et hélicoïdale distribue les 10 studios...



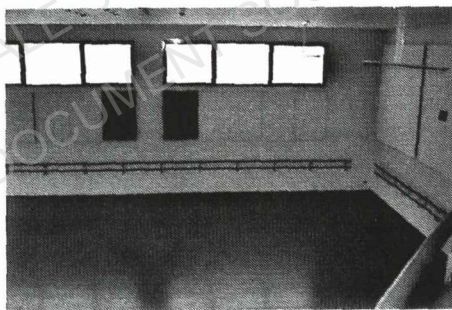
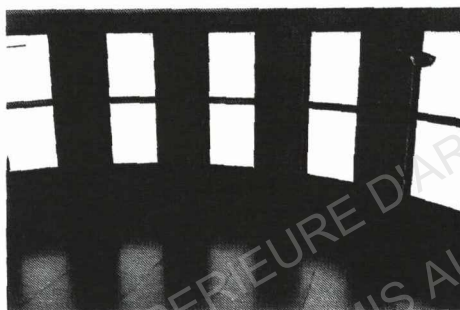
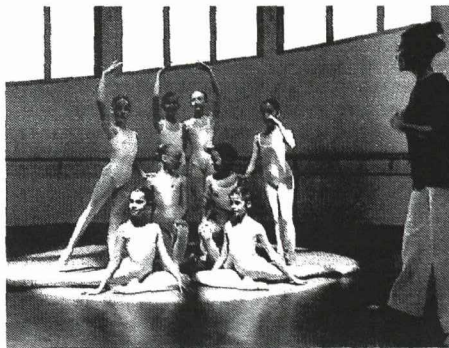
L'escalier théâtrale distribuant les 10 studios

Cependant, ce large espace de distribution permet d'importants espaces de repos comme des salons appréciables donnant sur le parc extérieur.



L'escalier pénètre les salles et devient une mezzanine dominant les activités du studio.

La lumière est différente dans des salles toutes de configurations sensiblement différentes également. Les ouvertures sont diverses, irrégulières.



salles de danse

Des projections vidéos sont possibles depuis une régie générale dans tous les studios qui disposent d'un écran de télévision.

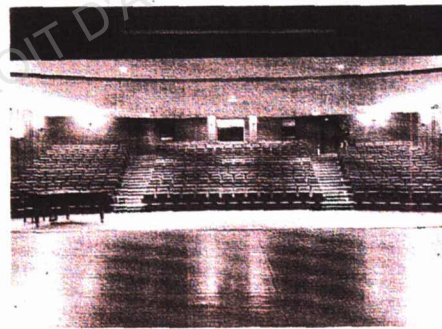
L'apprentissage par la vidéo possède aussi son espace propre, de la même façon que la bibliothèque (particulièrement petite et pauvre).



Vidéotheque

Au sous-sol, se trouve une salle de représentation démesurée (300 places) par rapport à l'usage qu'elle en fait. Elle présente un plateau de scène en pente (3%) destinée à l'entraînement sur les scènes de vieux théâtres et d'Opéras.

Un problème majeur à cette salle : elle ne permet pas le passage des décors !
En dehors de cela, le système technique image et son est extrêmement perfectionné.



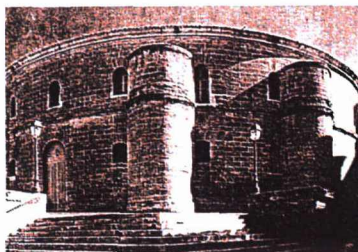
salle de représentation



Atelier costumes

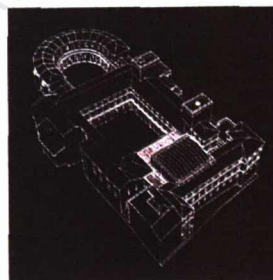
Réhabilitation du Couvent des Ursulines à Montpellier
Centre Chorégraphique National Mathilde Monnier
Architectes : Florence Lipsky et Pascal Rollet
Date de conception : 1994-96

Etablissement qui permet la création et les expérimentations et dont la politique est centrée sur la participation et l'ouverture aux publics.



Le couvent (du XIII au XIX) est inscrit aux monuments historiques et appartient au secteur sauvegardé de la ville.

Elle fut un temps la prison des dames de la ville.



La nouvelle façade qui ferme le cloître suit le rythme, les hauteurs de fenêtres et les proportions des ailes du XVIII et du XIX par des panneaux de lames de bois²⁴ horizontales qui laissent pénétrer une lumière indirecte dans le studio et la régie générale, et laissent pénétrer le regard vers le bas, comme des persiennes.

La moitié du couvent seulement concerne le CCN²⁵, l'autre, actuellement en cours d'étude, sera réhabilitée pour l'institution de danse AGORA²⁶

L'ensemble abrite 3 studios de danse :

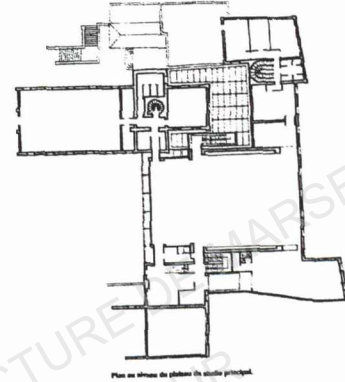
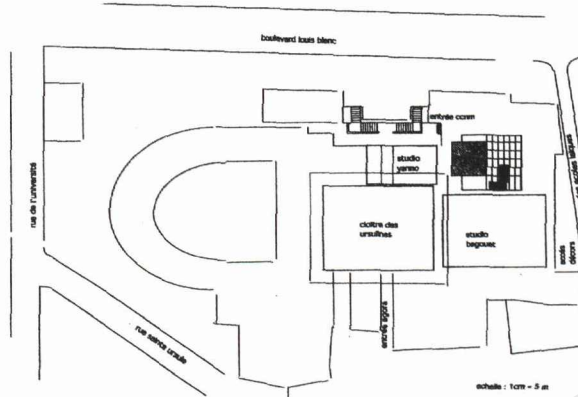
- 2 de travail dans des parties réhabilitées
- un studio "laboratoire", partie neuve, souhaitée par les danseurs.
- locaux techniques, espaces d'exposition, de repos et de bureaux. (3200m²)

²⁴ red cedar

²⁵ côté rue des écoles laïques

²⁶ institution qui concerne la diffusion

La cour intérieure devient la distribution central entre le bâtiment existant et la partie neuve du studio.
 Les salles voûtées réhabilitées en lieux d'exposition guident les visiteurs vers l'escalier qui les conduit vers les gradins du studios.
 Une cour couverte d'une verrière abrite un espace de repos et un escalier métallique menant au studio Bagouet.



Les 2 missions du CCN :

- mission de création
- mission de sensibilisation à la danse par l'ouverture et la possibilité d'accueil au sein du studio.

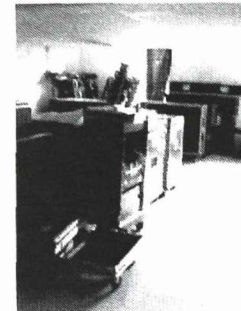
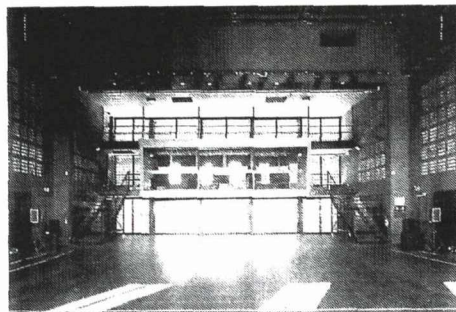
"ce nouvel espace modifie notre rapport aux publics que nous pourrions accueillir sous de nouvelles formes qui n'étaient pas possible dans notre studio de l'Opéra Comédie". Aux ursulines, nous pouvons mettre le public en contact avec le processus de création chorégraphique, à travers (...)des répétitions publiques(...)des films"

Le CCN accueille aussi d'autres chorégraphes avec leur équipe.

"par sa disposition très étudiée, ce lieu permettra d'inventer de nouvelles relation avec le public(...)atelier pour les enfants..."

Un des studio peut accueillir 120 places public en gradins amovibles et offre des conditions de plateau exceptionnelles :

Il peut être utilisé comme studio de répétition sans gradins, éclairé par des fenêtres existantes de la façade en pierre²⁷, et par la façade neuve en bois qui crée la 4ième façade du cloître. Si on le ferme à la lumière du jour et qu'on étend les gradins sous la régie, il devient un studio dans les conditions de représentation.



²⁷ côté rue des écoles laïques

**Projet du Centre Chorégraphique National d'Aix en Provence,
du ballet Preljocaj**
Architectes : Rudy Ricciotti et Raphaëlle Segond, chef de projet.

Projet lauréat d'un concours lancé il y a environ 3 ans, suspendu pendant un an et qui sera relancé prochainement.

Le projet s'inscrit dans un cadre urbain assez défavorable, en bordure de la voie de chemin de fer, et dans la ZAC travaillée par Bohigas.

La compagnie Preljocaj comporte 24 danseurs et autant d'administratifs.

Le parti est de dégager au maximum l'espace intérieur et de reporter la structure en périphérie.
L'objet architectural est un parallélépipède qui s'étend le long de la voie de chemin de fer et bénéficie d'une forte pente.

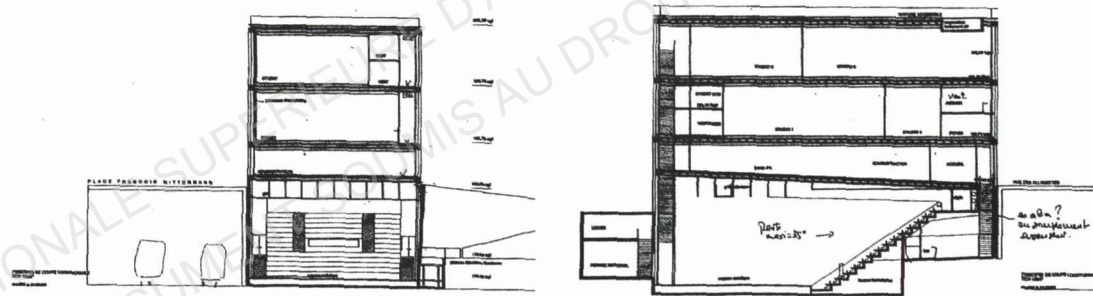
Il porte 3 plateaux (2300 m²).

Le rdc accueille la salle de représentation²⁸,

le 1er l'administration,

le 2ième et le 3ième proposent 4 studios et des ateliers²⁹.

La terrasse est accessible.

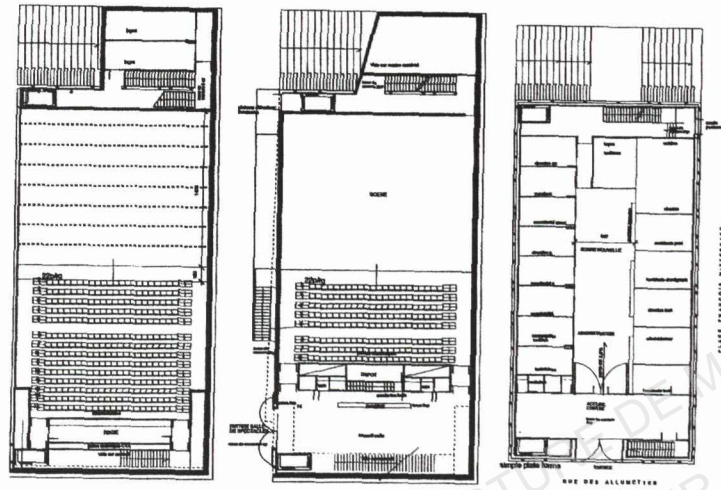


La structure est en béton 35 * 18 m, portée de 18 m de dalle précontrainte, structure périphérique qui offre une façade contreventée de croix de St André dissymétriques mais régulières et préfabriquées, qui donne à l'édifice une expression animée, rythmée, verticale.

Les circulations sont reportées dans les pignons
Le projet prévoit l'accueil d'invités et de stagiaires.

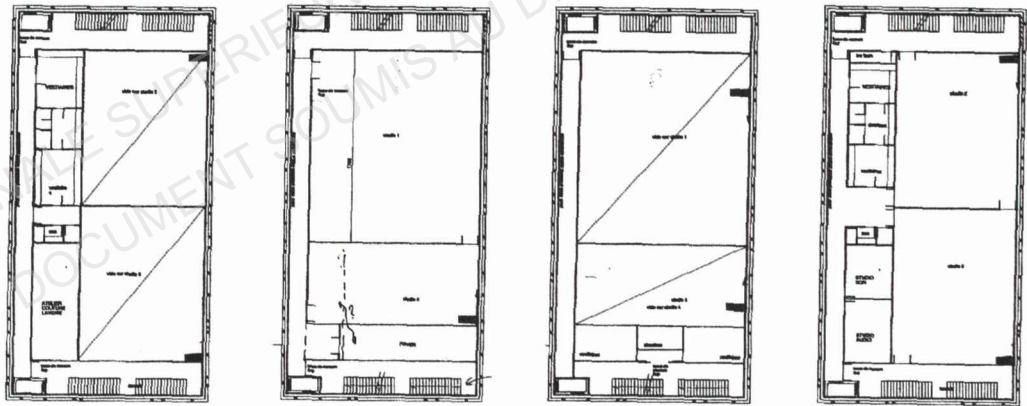
²⁸ 350 places

²⁹ atelier costumes, laverie, studio son



Salle de représentation

Bureaux administratifs



les 4 studios sur deux niveaux

BIBLIOGRAPHIE

Danse et pensée, une autre scène pour la danse, Colloque international pour la danse et la recherche chorégraphique, ed Germs, Brescia en Italie, 1993

La danse moderne, Bari

Les publics de grandes salles polyvalentes, Gourdon

Les ballets russes de Diaghilev, Jacob

Christian de Portzamparc, Jean Pierre Le Dantec, ed du regard, Pampelune 1995

De la danse, de Portzamparc, école du ballet de l'opéra de Paris Nanterre

La danse moderne, Martin Cohn, 1991

Roland Simounet, Monographie, D'une architecture juste, 1951-96, ed Le moniteur, Paris 97

Universités, écoles supérieures

Maurice Béjart par Maurice Béjart, Colette Masson et Gérard Mannoni, ed Plume, Paris 1995

La danse, naissance d'un mouvement de pensée, ou le complexe de Cunningham, la biennale nationale de danse du Val de Marne, ed Armand Colin, 1989

La danse dans le monde, III^{ème} rencontres chorégraphique internationales de Bagnolet, ed Armand Colin, 1993

Dans l'espace des saisons, Kyoto 1994-98, Susan Buirge, ed Le bois d'Orion, L'Isle-sur-la-Sorgue, 1998

Pietragalla, photographies de Claude Alexandre, Texte de Bernard Raffali, ed Actes Sud, Arles, 1996

Danse, dix ans de développement de l'art chorégraphique, Ministère de l'éducation et de la culture, 1993

Satie et la danse, Ornella Volta, ed Plume, Paris 1992

Outils chorégraphique, manuel de composition, Karin Waehner, Ed Vigot, collection sport et enseignement, Paris, 1993

L'espace et l'enfant, le rôle du corps, Liliane Lurçat, ed Puf, Paris, 1976

Le théâtre et son double, Antonin Artaud, coll folio ?

Eléments du langage chorégraphique, Jacqueline Robinson, ed Vigot, collection sport et enseignement, Paris, 1988

Régine Chopinot, Rosella Hightower, arts chorégraphiques, l'auteur dans l'œuvre, Baillon, Boasso, Gauville, ed Armand Colin, Evreux 1990

Histoire de corps, à propos de la formation du danseur, ed cité de la musique, centre de ressource de musique et de danse, Paris, 1998

Le moduler, Le Corbusier, ed Denoël Gonthier, Bibliothèque médiations, ed 1977 Paris.

Construire la danse, Doris Humphrey, ed Bernard Coutaz, collection danse, Paris 1959 et 1990

L'analyse des spectacles, Patrick Pavis, ed Nathan Université, collection fac 1996

Leçons de danse classique, Emilia Demirova, tome 1 cycle élémentaire, ed Amphora 1986

Leçons de danse classique, Emilia Demirova, tome 2 cycle moyen et supérieur, ed Amphora 1986

Ballet National de Marseille Roland Petit, ed Albin Michel 1981 Paris

Traversées N+N Corsino, ed Actes Sud 1996,

Adieu, François Raffinot, ed plume, 1994 Paris, coll mémoire vivante

La danse classique enseignée aux enfants, Jacqueline Challet-Hass, ed @mphora, 1997 Paris

Oskar Schlemmer, ed *m* réunion des musées nationaux, juin 1999

Apprentissage de la danse, Marielle Cadopi et Andrée Bonnery, psychologie cognitive, comportement et activités physiques d'expression, ed Actio, 1990 Joinville-le-pont, coll ARS actualités-recherche-sport.

Danse, le corps enjeu, Mireille Arguel, ed Puf, 1992 Paris

A la recherche d'une danse moderne, Rudolf Laban - Mary Wigman, Isabelle launay, librairie de la danse, collArt nomade, ed Chiron 1996 Paris

Histoire de Montpellier, Gérard Cholvy, ed Privat, Toulouse, 1984

Le corps en jeu, Le spectateur et son ombre, Elie Konigson, O.Aslan éd, Paris, CNRS, 1993

Mathématiques de la danse, oskar Schlemmer, 1926

Plaquette de présentation Gerflor Taraflex *sols sportifs*

www.ladanse.com

PERIODIQUES

Un temple pour la danse, Techniques et architecture, n°408 juin juillet 1993 pp.18 à 21 (Simounet)

Center for choregraphy and dance in Montpellier, France, Détail, n°4 juin 1998 pp.576 à 579 (Lipsky et Rollet)

Ecole de danse et auditorium, le moniteur architecture AMC n°98 mai1999 pp.36 à 38 (Munvez et Castel)

Danse et musique : une association acoustique réussie, Les cahiers techniques du bâtiment n°175 nov 1996 pp.28 à 33 (Brunier et Saunier)

De l'architecture au spectacle vivant, Architecture intérieure CREE n°285 oct nov 1998 pp.80 à 81 (Munvez et Castel)

Belfort, justice et danse à la caserne, D'A D'architecture n°61 dec 1995 pp.50 à 51 (Robert et Reichen)

Pour les élèves de l'école de danse de l'opéra de Paris, l'architecte n'a droit à aucun faux pas, L'Empreinte n°10 sept 1990 pp.15 à 18 (Portzamparc)

Dance school, King'Cross, London, Architectural review vol 209 n°1252 juin 2001 (Allies et Morrison)

Danse et architecture, AMC n°122 février 2002, pp 22

Architecture in France 1997 AMC annuel dec 1997 n°85 pp ?

La pierre d'angle, Architecture et arts contemporains, colloque de Montpellier, sept 2000, n°29 juil/Août 2001, Association nationale des ABF.

Indian Institute of management 1962-74, Louis Kahn, Casabella, n°571 sept 1990 par Christian Devillers.

VIDEO

L'art de la danse, vol II Le mouvement, Murray Louis, Pro arts international 1973

L'art de la danse, vol III L'espace, Murray Louis, Pro arts international 1973

L'art de la danse, vol I L'instrument corps, Murray Louis, Pro arts international 1973

Dancer in the dark, Lars von Trier, 2001

Le meilleur de Boléro, Marie-Claude Pietregala, TMC 2001

Notre Dame de Paris, ballet de Roland Petit

Cendrillon, opéra de Lyon , chorégraphe Maguy Marin

Roméo et juliette, ballet Preljocaj

La nuit partagée, carnet de bord de la création de Jean François Duroure, un film de Philippe Larue, Injam

The art of the 20th century ballet, création de Maurice Béjart, Philips 1985

Répétition du ballet Preljocaj au lycée Cézanne, Aix en Provence, mars 2002

Magazine télévisé *Danse*, Arte 2001/2002, Isabel Rocamora, François Verret, David Bintley, ? , le Tanztheater de Brême, le ballet de Heinz Spoerli

Magazine télévisé *Ombre et lumière*, France 3, mercredi 6 mars 2002, invité Patrick Dupond

Angelin Preljocaj, paroles de danse, série 1, production Injam, Plouchard, 1996

SOMMAIRE :

INTRODUCTION	P 1
PLAN	P 3
PREAMBULE "état des lieux" sur la danse	P 4
a - Les différents types d'enseignements	P 4
b - Une politique en faveur de la danse	P 4
c - Les différents lieux de formations existants pour la danse	P 7
d - Le fonctionnement du cursus professionnel	P 9
A - ANALYSE DE LA DANSE ET DU RAPPORT A SON LIEU DE PRATIQUE	P 12
A.1- définition de l'action : <i>Danser</i>	P 13
A.2- Qu'est ce que l'espace d'un danseur ?	P 16
A.2.a - L'espace objectif du danseur	P 16
A.2.b - L'espace du corps	P 18
Conclusion A.2 : <i>Espaces du danseur</i>	P 20
A.3- processus d'apprentissage	P 21
A.3.a - Qu'apprend le danseur, avec qui et comment ?	P 21
1. Quels sont les intervenants ?	P 21
2. Quel apprentissage ?	P 21
3. Comment se déroule l'apprentissage ?	P 26
a - reproduction	P 26
b - improvisation	
c - composition	
4. Quel relation existe t il entre l'apprentissage moteur et l'espace environnant dans lequel il se déroule ?	P 28
a. Peut-on parler de pédagogie de l'espace physique environnant ?	P 28
b. Conclusions des expériences de Pailhous sur le rapport de l'activité motrice et des signes visuels de l'espace environnant.	P 29
5. En quoi l'espace environnant est utile pour danser ?	P 30
Conclusion A.3.a	P 37
A.3.b - Exemples d'espaces objectifs liés à l'apprentissage moteur :	
modèles de studios	P 38
1. Les studios de l'école Nationale Supérieure de danse de Marseille	P 38
2. Les 10 studios de l'école de l'Opéra de Paris de Nanterre	P 40
3. Les 4 studios du projet de Centre Chorégraphique National d'Aix-en-Provence, ballet Preljocaj	P 42
4. Le studio <i>Yanna</i> du Centre Chorégraphique National Mathilde Monnier	P 43
5. Les studios de <i>la ménagerie de verre</i>	P 45
6. Les 4 studios du RIDC	P 47
7. Dance school, King's Cross, Londres	P 49
8. Le studio 77 <i>Théâtre de la danse</i>	P 50
Conclusion A.3 :	P 51
Contraintes architecturales liées à l'apprentissage de la danse en studio.	
<i>d'après la partie 3 et à l'appui de témoignages, films, livres, cours, expériences.</i>	
1. La géométrie du volume	P 51
1.a. La rigueur d'un parallélépipède	P 51
1.b. Les proportions	P 52
1.c. La profondeur	P 52
2. La nécessité de communication visuelle et auditive	P 53
entre les trois différents types d'intervenants	P 53
2.a. communication entre le professeur et les élèves danseurs	
2.b. La communication entre musicien(s), professeur et danseurs dans le studio	
3. La lumière	P 54
4. Le besoin d'accueil	P 55
5. Les propriétés du sol	P 56
6. L'importance des qualités acoustiques et thermiques	P 57
7. Le miroir	P 57
A.4- processus de création	P 58
A.4.a - Qui crée et comment ?	P 58
1. Qui ?	P 58
2. Comment se construit une création chorégraphique ?	P 59
a- improvisation	P 59
b- composition	P 60

3. Quelle relation existe-t-il entre le phénomène de création et l'espace environnant dans lequel il se déroule ?	P 62
3.a. Adaptation du studio au plateau	P 63
3.b. Le cas des lieux insolites	P 65
3.c. Définir la scène	P 67
4. En quoi l'espace physique de la scène contribue à la création et à la représentation de la chorégraphie ?	P 71
Conclusion A.4.a	P 75
A.4.b - Exemples d'espaces objectifs liés à la création et à la scène : modèles de studios scéniques	P 75
1. La dite <i>salle de spectacle</i> de l'école de danse de l'Opéra de Paris de Nanterre	P 75
2. Le studio <i>Bagouet</i> du Centre Chorégraphique National Mathilde Monnier	P 76
3. L'espace scénique du projet de Centre Chorégraphique National d'Aix-en-Provence	P 78
4. Rénovation de l'église Saint Pierre des cuisines, à Toulouse, en salle de représentation pour la danse qui accompagne la construction de l'école de danse du conservatoire à Toulouse	P 79
5. Le studio <i>off de La ménagerie de verre</i>	P 80
Conclusion A.4 :	P 81
Contraintes architecturales liées à la création en studio d'une compagnie professionnelle. <i>d'après la partie 4 et à l'appui de témoignages, films, livres, répétitions, expériences.</i>	
1. Le sol	P 81
1.a. La géométrie du plateau de scène	P 82
1.b. La pente	P 82
1.c. La hauteur des surfaces de sol	P 83
2. La capacité d'accueil	P 87
3. les espaces <i>hors la scène</i>	P 84
4. Les nécessités techniques qui se répercutent dans le projet	P 86
Conclusion A :	P 87
Les contraintes architecturales générales liées au rapport du danseur à son lieu de pratique, et perspectives du projet	
B - PROJET P92	
B.1 - Les conditions urbaines	P 92
a - La ville <i>Montpellier</i>	P 92
- Du point de vue de la voirie	P 92
- Du point de vue du bâti	P 97
- Du point de vue de la topographie	P 99
b - Le quartier <i>hôpitaux-facultés</i>	P100
- Du point de vue de la voirie	P101
- Du point de vue du bâti	P103
- Du point de vue de la topographie	P108
c - Le site <i>Croix de Lavit</i>	P111
- Du point de vue de la voirie	P117
- Du point de vue du bâti	P120
- Du point de vue de la topographie	P121
B.2 - La proposition architecturale	P122
Programme	P122
1. Espaces <i>fondateurs</i> du projet	P122
2. Espaces <i>servants</i> du projet	P122
a - aménagement à l'échelle du quartier	P123
- intentions (et évolution)	P123
- projet	P126
b - architecture du studio	P128
- intentions (et évolution)	P128
- projet	P133
c - école de danse	P139
- intentions (et évolution)	P140
- projet	P140
CONCLUSION	P148
ANNEXES	P149
BIBLIOGRAPHIE	P149
SOMMAIRE	P177
Remerciements	

Tous mes sincères remerciements à

Laurent Tournié, directeur d'étude

Jean Charles Lebahar¹, pour ses compétences de sociologue et d'enseignant.

Jean Pierre Vettorello², pour ses compétences d'architecte.

Pour leur participation et leur soutien :

- Frédéric Marsaleix, pour ses compétences techniques sons et lumières
- Jacques et Karin Destenay
- étudiants en architecture : Céline, Gaëlle, Manon, Nicolas, Arnaud, Audric, Christophe, Manu
- Amandine & Simon, Prisca

Pour leurs compétences :

- Raphaëlle Segond, architecte DPLG (projet CCN Aix en Provence)
- Annabelle Hein, maîtrise de géologie (zones à risques)
- M. Chaukour, service aménagement, secteur Hôpitaux-facultés, mairie de Montpellier
- M. Bilicki M. Dhombres M. Osmo, SCP géomètres experts DPLG, 14 rue Bourrely 34 000 Montpellier
- Vanessa Hurteloup, danseuse et assistante de la directrice Claude Bessy de l'école de danse de Nanterre.

Pour leur témoignages de danseurs :

- Céline Dauvergne
- Claire Burnet
- Sylvie Clavier
- Youri Van den Bosch
- Philippe Lacombe

Et merci à tous les lecteurs.

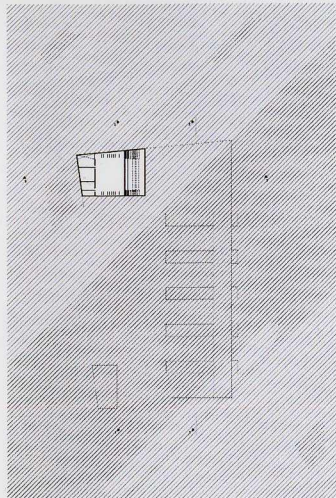
destenay.christine@libertysurf.fr

¹ deuxième enseignant de L'EAML
² troisième enseignant de L'EAML

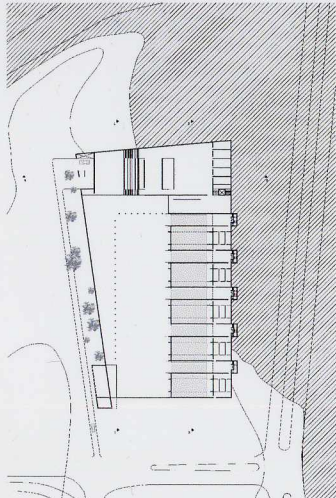
l'école de danse : une création de contextes

5

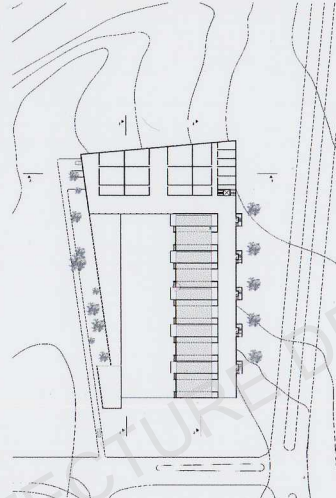
Figure du plan



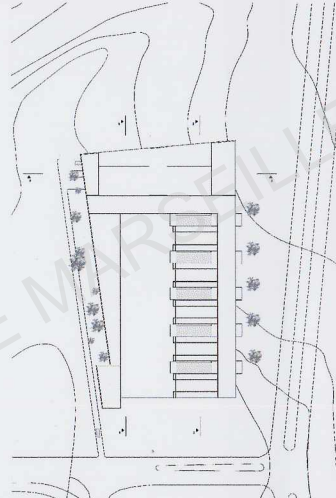
plan sous sol, éch 1/500



plan rd, éch 1/500



plan +1, éch 1/500



plan masse, éch 1/500



élévation ouest, éch 1/500



coupe 1, éch 1/500



élévation nord, éch 1/500



élévation est, éch 1/500



coupe 2, éch 1/500



coupe 3, éch 1/500



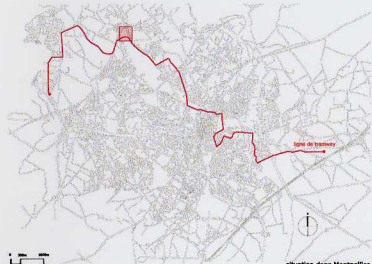
systemes d'entrées



entre deux étages

LIEU DE DANSE

enseignement & création



situation dans Montpellier

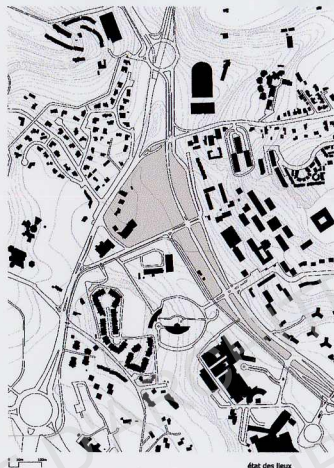
diversité des échelles de bâti



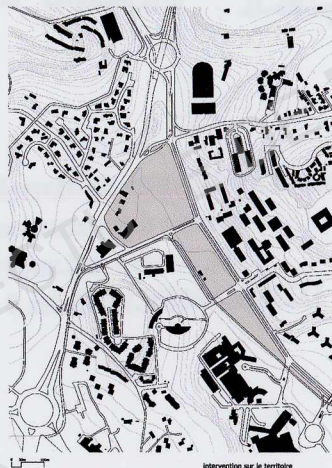
intention d'implantation



desserte bus et tramway



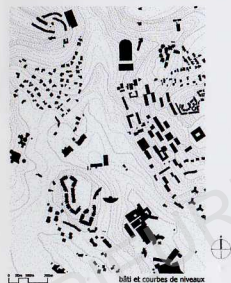
état des lieux



intervention sur le territoire



implantation



bâti et courbes de niveaux

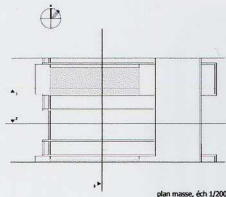
le studio, espace fondateur du projet

"le studio est un terrain d'écoute, (...) une concentration de vide, une page blanche qui va accueillir la matière vivante, (...) un lieu de vie."

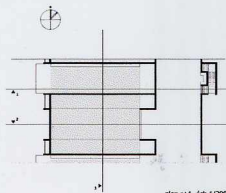
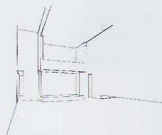


plan

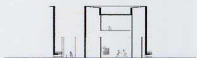
Dominique Dup



plan masse, éch 1/200



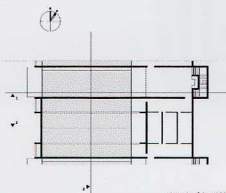
plan r+1, éch 1/200



coupe 3, éch 1/200



coupe 2, éch 1/200



plan rd, éch 1/200



coupe 3, éch 1/200



coupe



2 profonds, 3 sols



DESTENAY CHRISTINE

TPFE 20/11/2002 E.A.M.L.

DE: Laurent TOURNIÉ

2^e enseignant: Jean Charles LEBANAR

3^e enseignant: Jean Pierre VETTORELLI

enseignant ext: Henri DUBOIS

personnalité compétente: Raphaëlle SEGOND

T 2202

Ecole d'Architecture de Marseille Luminy

Service documentation

184, Avenue de Luminy

13288 MARSEILLE Cedex 9 - C.924

T2202

Ce projet d'école propose de questionner un autre *mode d'habité* :

Comment et quel espace construit particulier peut recevoir le corps dansant sans qu'il ne le subisse ?

Comment peut-on *abriter* cette activité humaine particulière ?

Ce travail personnel de fin d'étude propose d'interroger la source de l'architecture : la rencontre du corps et de l'espace. Ma réponse personnelle aura été d'exprimer la gravité par le travail du sol, de la lumière, des dimensions qu'on donne au vide ; ce vide, comme outil de travail du danseur.

Dans un premier temps, l'étude a sollicité la définition de cette activité humaine particulière, des mécanismes du danseur (que des témoignages viennent éclairés), en vue de comprendre le rapport spécifique entre le danseur et son lieu de pratique : le studio, espace fondateur du projet.

Dans un second temps, l'étude identifie l'état des lieux, extrait les éléments du paysage et de la ville qui ont amorcé l'acte de projeter et qui conduisent à la proposition d'une école de danse à Montpellier.

~~DANSE-ECOLE-MONTPPELLIER-GRAVITE~~

- DANSE
 - ECOLE
 - ERGONOMIE
 - PERI-URBAIN
 - PEDAGOGIE
 - ESPACE SENSORIEL
- 4 - MONTPELLIER QUARTIER "HÔPITALAUX.FACULTÉS"