

# CEFEDM Bretagne-Pays de la Loire

## Réalisation artistique personnelle

*« 30 mn. pour une mécanique des fluides »*

Projet réalisé avec Pauline Cavanna



Nom : Laurent

Formation initiale

Prénom : Camille

Promotion : 2010-2011

Diplôme d'état

Session : Juin 2011

Professeur de Musique

Spécialité : Flûte traversière

## Sommaire

Introduction .....	3
<b>I. Le projet artistique .....</b>	<b>4</b>
<b>A. Motivations personnelles.....</b>	<b>4</b>
<b>B. La transversalité entre musicien et danseur .....</b>	<b>4</b>
<b>C. Réflexion et conception artistique .....</b>	<b>5</b>
<b>D. Les personnes ressources.....</b>	<b>6</b>
1. Appréhension de la musique indienne.....	6
2. Découverte et apprentissage de la flûte Bansuri .....	7
<b>E. Références artistiques pour enrichir nos improvisations .....</b>	<b>8</b>
1. Pour la danse.....	8
2. Pour la musique .....	8
<b>II. Organisation de la pièce .....</b>	<b>9</b>
<b>A. Structure de la pièce .....</b>	<b>9</b>
<b>B. Les matériaux musicaux.....</b>	<b>9</b>
1. La bande son.....	9
<b>C. L'improvisation corporelle .....</b>	<b>11</b>
<b>III. Réalisation de « 30 mn. pour une mécanique des fluides »...</b>	<b>12</b>
<b>A. Description du lieu .....</b>	<b>12</b>
<b>B. Organisation scénique .....</b>	<b>13</b>
<b>C. Analyse de la représentation .....</b>	<b>13</b>
Conclusion .....	14
Bibliographie.....	15
Annexes .....	16

# **Introduction**

La réalisation artistique personnelle permet à l'étudiant en formation d'affirmer sa position d'artiste en élaborant un projet cohérent grâce à une réflexion et une recherche. En tant qu'artiste du 21<sup>ème</sup> siècle, je souhaite adopter une démarche originale me permettant de découvrir et d'élargir ma vision du monde et d'aller à l'encontre de ma pratique musicale habituelle.

J'ai choisi de construire ma réalisation artistique personnelle autour de deux formes artistiques : la musique et la danse, et de travailler en duo avec Pauline Cavanna, danseuse contemporaine. Ensemble, nous avons élaboré un projet autour de la notion du rituel, en partageant nos différentes perceptions, connaissances et réfléchit pour créer une cohérence artistique. La réalisation de ce projet m'a amenée à découvrir et m'aventurer vers l'inconnu. Cette prise de risque permet à l'artiste de se renouveler.

Nous allons vous présenter le projet artistique en vous expliquant les axes de réflexion et de travail que nous avons mené. Puis, après avoir exposé l'organisation de la pièce, nous allons analyser la réalisation de « *30 mn. pour une mécanique des fluides* ».

# **I. Le projet artistique**

## **A. Motivations personnelles**

Les semaines de création entre les musiciens et les danseurs du CEFEDM m'ont donné envie d'élaborer un projet transversal. J'ai décidé de profiter de la réalisation artistique personnelle pour renouveler l'expérience en proposant à l'une des danseuses du CEFEDM, Pauline Cavanna, de participer à ce projet. Je lui ai exposé mes idées de départ et elle a accepté. Nous avons commencé à nous rencontrer ponctuellement à partir du mois d'octobre durant des séances d'improvisation.

## **B. La transversalité entre musicien et danseur**

La première étape de notre travail a été de créer une connexion mentale et physique entre Pauline et moi. Toutes nos séances commençaient par une improvisation libre et elles étaient suivies d'un échange pour analyser et extraire des éléments intéressants afin de pouvoir construire ensemble un projet artistique et apprendre à mieux se connaître. Jusqu'à la réalisation du projet, nous avons continué à nous accorder des temps d'improvisation libre.

L'élaboration d'un projet transversal m'a permis d'appréhender différentes problématiques que rencontre un musicien, lorsqu'il décide de travailler avec une danseuse. Tout d'abord, le danseur travaille avec d'autres paramètres, comme la relation (proximité/distance), le poids (intention des gestes), l'espace (Intensité et amplitude), le temps (la vitesse) et le flux (saccadé ou continu). Ensuite, le musicien ne sollicitant pas la même écoute, il m'a fallu ressentir les mouvements et gestes de Pauline, et arriver à comprendre ses intentions, j'ai donc appris progressivement à être à l'écoute du danseur. De plus, je souhaitais m'investir corporellement durant les improvisations, j'ai donc également appris à être à l'écoute de mon corps pour pouvoir maîtriser mes mouvements et mes gestes. Nous avons beaucoup travaillé sur l'investissement de l'espace durant les déplacements, ce qui m'a permis progressivement, de me repérer dans l'espace.

Le danseur est sur scène et son corps est son outil d'expression. Chaque mouvement, déplacement ou geste, est accompagné d'une intention expressive.

Nous avons beaucoup travaillé sur la répétition et la micro variation, en effet, un geste répété peut se transformer, selon l'intention expressive que l'on y met.

Ce travail m'a permis d'avoir conscience de mon corps et de réfléchir à la place de l'artiste sur scène. En effet, le musicien ne prête pas assez attention à ses gestes et ses mouvements lorsqu'il est face au public, pourtant, les auditeurs observent et leurs regards influencent leurs écoutes.

Lorsque nous avons commencé à fixer des éléments pour la réalisation finale, les contraintes nous bloquaient et nous n'étions plus créatives. Durant une période, nous avons recherché comment organiser la pièce, en trouvant un équilibre entre fixité et liberté. Avec le temps, nous avons trouvé des inducteurs différents selon le déroulé de la pièce avec lesquels nous étions à l'aise. Parallèlement, nous nous sommes mis d'accord sur les différentes sources sonores que nous voulions exploiter et nous les avons enregistrées ensemble. J'ai ensuite commencé la réalisation de la bande sonore et à partir du mois de novembre et nous avons commencé le travail d'improvisation corporelle avec le support audio.

La transversalité artistique permet d'enrichir le projet et nous avons trouvé une complicité qui nous a permis de le construire ensemble.

### **C. Réflexion et conception artistique**

Notre projet artistique repose sur différents questionnements qui ont influencé l'élaboration finale de « *30 mn. pour une mécanique des fluides* ».

Tout d'abord, nous nous sommes questionnés sur ce que signifiait pour nous le rituel contemporain. En regardant la définition de ce mot, nous avons retenu l'idée de répétition d'un comportement codifié, un « Ensemble des règles et des habitudes fixées par la tradition. (*Le rituel de la rentrée*) »<sup>1</sup>. Les actes répétitifs de s'habiller, de se laver et de marcher ne sont-ils pas considérés comme des rituels profanes contemporains ?

Un autre aspect nous a intéressé et a fortement influencé nos idées. Dans certaines cultures, l'aspect hypnotique et répétitif du rituel amène à un état de transe.

Pour atteindre cet état, la répétition du mouvement corporel et sonore participe à ce changement.

---

<sup>1</sup>Dictionnaire Larousse en couleur, p. 869.

Nous voulions donc montrer au public que la répétition d'un geste, d'un mouvement ou d'un son peut devenir une action rituelle. Nous avons donc choisi différentes actions du quotidien en les modifiant et les stylisant pour que le spectateur soit amené à renouveler son regard envers les différents gestes qu'il effectue chaque jour sans attention.

Ensuite, le rituel permet de créer un lien entre un monde terrestre et divin. Nous souhaitons utiliser, de différentes manières, le cercle souvent considéré comme l'infini recommencement et qui crée le lien entre la vie terrestre et cosmique.

Dans notre interprétation du rituel, le cérémonial contemporain se retrouve dans un acte quotidien permanent, celui de s'habiller. La robe, présente durant tout le spectacle, était considérée comme l'objet du rituel, autour duquel s'installe une cérémonie. Les différentes manières dont la robe a été exposée durant la représentation, permettaient de se questionner sur l'objet.

Nous avons conçu l'intégralité du projet autour de notre propre perception du rituel.

#### **D. Les personnes ressources**

Pour enrichir mon projet artistique, je m'intéresse depuis le début de l'année, à la musique indienne et particulièrement au *Râga*. Les différentes personnes que j'ai rencontrées ont influencé l'ensemble du projet.

##### **1. Appréhension de la musique indienne**

Mon idée première pour la réalisation de mon projet personnel était de réfléchir à l'émotion ressentie par un auditeur en écoutant une musique. Dans la culture musicale indienne, chaque *Râga* est associé à un mode et peut être interprété différemment en fonction des neufs rasas<sup>2</sup>. En jouant le *Râga*, le musicien est censé transmettre l'émotion à l'auditeur. Pour mieux comprendre le fonctionnement des *Râgas*, j'ai contacté André Martin, musicien de formation classique et spécialiste de la musique carnatique.

Nous avons commencé par l'apprentissage du *Râga Malahari*, issu de la musique d'Inde du sud, sur la flûte traversière. Malheureusement, je n'ai rencontré que trois fois ce musicien.

---

<sup>2</sup> *Rasa* signifie le fluide vital qui véhicule les émotions.

Dans la danse indienne, nous avons été intéressées par les intentions données dans chaque geste et expression du visage mais également par la codification de la gestuelle des mains, qui correspond à l'expression d'un sentiment. Cependant, nous n'avons pas effectué de recherche approfondie.

## 2. Découverte et apprentissage de la flûte Bansuri

Muriel Foulon, enseignant de flûte traversière au C.R.R. de Nantes, a commencé l'apprentissage de la flûte bansuri (cf. Annexe 2) il y a quelques années en France et en Inde, auprès de Harsh Wardhan, grand maître de musique hindouiste. Je lui ai demandé si elle pouvait me donner des informations sur les Râgas et la culture indienne. Quelques semaines plus tard, j'ai moi-même rencontré Harsh Wardhan et c'est avec lui que j'ai eu mon premier cours de bansuri, flûte indienne en bambou à six trous. A cette même période, mes parents effectuaient un voyage en Inde, j'ai donc profité de cette occasion pour leur demander de me rapporter une flûte bansuri, ce qui m'a permis de continuer l'apprentissage de cet instrument avec Muriel Foulon. Nous avons continué à travailler le *Râga Malahari* et abordé la technique de l'instrument et l'improvisation lente.

Le *Râga*, issu de la musique classique indienne, est une manière de construire une mélodie à partir d'un mode préétabli dans lequel certaines notes sont plus importantes que d'autres. Le musicien peut orner son Râga par des *gamakas*. La flûte bansuri est accompagnée par une tamera (cf. Annexe 3), instrument à cordes créant un bourdon harmonique.

La structure du *Râga Malahari* est constituée d'une gamme ascendante de cinq notes : SA RI MA PA DA SA, (Do, ré b, fa, sol, la b, do) tandis que le mouvement descendant en contient six : SA DA PA MA GA RI SA (do, la b, sol, fa mi, ré b, do). La position des mains est différente de celle de la flûte traversière. Les trous sont beaucoup plus espacés et nous les bouchons avec la deuxième phalange du doigt. En tant que flûtiste, je ne suis pas habituée à cette technique et c'est l'une des grandes difficultés que j'ai pu rencontrer.

Le trait en-dessous de la note signifie qu'elle est *komal* (bémol). Pour interpréter les notes *komal*, le doigt bouche la moitié du trou et c'est ce que l'on appelle le « demi trou ».

Pour le débutant, il est difficile de trouver une intonation juste en raison de la difficulté de placer les doigts et aussi parce que nous sommes dans un tempérament non égal.

Lorsque j'ai été suffisamment à l'aise avec les notes de la gamme, nous avons appris une phrase musicale caractéristique de ce Râga (cf. Annexe1), puis nous y avons ajouté des *Gamakas*.

Dans les *Râga*, nous étions intéressées par la répétition et la micro variation, notion associée à cette idée de rituel.

## **E. Références artistiques pour enrichir nos improvisations**

La transversalité entre musicien et danseur nous a permis de découvrir et d'enrichir notre culture artistique. En effet, nos divers échanges nous ont amené à partager nos connaissances et à faire référence à d'autres artistes.

### **1. Pour la danse**

Nous nous sommes intéressés à "*Piano phase dance*" d'Anne Teresa Keersmaeker et de Steve Reich, dans lequel les deux artistes ont travaillé autour de la répétition et la micro-variation, ce qui crée un caractère hypnotique.

Lors de nos improvisations, nous avons trouvé intéressant d'expérimenter la variation d'espace entre deux corps et de créer une vibration par l'alternance entre proximité et distance. Dans "*Mythe*", Sidi Larbi Cherkaoui travaille sur la notion d'ombre physique et psychologique. Il utilise des points de contacts corporels inhabituels comme les cheveux. Dans l'une des parties de la pièce, nous avons comme inducteurs les points de contact et cette référence nous a aidée. De plus, c'est en regardant cette pièce que nous avons eu l'idée d'imaginer une vibration entre deux corps.

### **2. Pour la musique**

Nous avons effectué quelques improvisations corporelles sur des enregistrements effectués par Pandit Hariprasad Chaurasia.

Nous nous sommes aussi intéressées au musicien Ravi Shankar et à ses enregistrements effectués en collaboration avec des musiciens occidentaux (*Passages* avec Philip Glass, le coffret *in celebration* avec des musiciens comme Jean-Pierre Rampal et Yehudi Menuhin).

## **II. Organisation de la pièce**

### **A. Structure de la pièce**

Nous commençons par éclairer la robe qui était posée sur un support.

Ensuite, la pièce était structurée en 6 temps :

- 1 - La fluidité.
- 2 - Un temps pulsé : la répétition.
- 3 - Le conflit.
- 4 - Le silence.
- 5 - Le rituel de l'habillement et la mise en valeur des expressions et émotions d'une personne sans l'aide de la parole.
- 6 - Le départ et abandon de la robe.

Nous avons fini par un éclairage sur la robe ayant « changé d'état » puisque qu'elle se trouvait par terre en boule.

### **B. Les matériaux musicaux**

#### **1. La bande son**

L'ensemble de la bande sonore est constitué de sons et de bruits créés par Pauline et moi-même et ils ont été choisis d'après le thème du rituel.

##### **▪ La respiration**

Nous avons choisi d'exploiter la richesse sonore et conceptuelle des respirations humaines. Cette idée est apparue lors d'un échange autour d'une des improvisations. En effet, nous avons auparavant identifié plusieurs inducteurs (fluidité du corps) et déterminé un espace (le cercle) dans lequel nos mouvements étaient circulaires.

La respiration représente la vie humaine et la continuité du mouvement immuable. Elle est ce qu'il y a de commun entre chaque individu et varie en fonction de l'activité émotionnelle, physique et sensorielle de l'individu. Elle est considérée comme le fil conducteur de l'ensemble de la réalisation. Sa présence permet de représenter la fluidité.

La bande sonore est constituée de plusieurs types de respirations :

- Des inspirations et expirations longues ou rapides et successives.
- L'utilisation des sons éoliens dans la flûte traversière représente l'expiration du musicien.
- La respiration utilisée pour créer une rythmique.

#### ▪ **Le pas**

L'utilisation des pas vient renforcer l'idée d'encerclement et crée un contraste avec la respiration. Nous avons enregistré une marche accélérée qui représente un mouvement quotidien. Le matériau sonore est tout d'abord exposé seul pour ensuite être superposé de façon à créer un effet de saturation et une tension.

#### ▪ **Le rire**

Le rire représente une émotion commune à tous les individus. Cependant, cette expression sonore est très individuelle et c'est pour cette raison que nous avons choisi d'enregistrer nos propres rires et de les intégrer dans la bande.

#### ▪ **Les bourdons**

Deux éléments ont pour fonction de créer un accompagnement en bourdon : Le do grave tenu qui est joué à la flûte traversière et un son chanté.

## **2. La place du silence**

Nous souhaitons intégrer un temps de silence et nous avons volontairement placé cette partie au milieu de la pièce pour créer un contraste avec la partie précédente.

Le premier silence est incarné par des mouvements et gestes alors que la fonction du suivant est de créer une tension puisque les corps restent immobiles.

Ce dernier permet de focaliser l'écoute du public sur le silence. Nous voulions inclure des temps de silence pour donner plus de poids à nos mouvements et nos gestes. Cependant, il nous a fallu assumer ce silence. Nous avons quelques appréhensions quant à la réaction du public : Peut-il être à l'écoute de ce silence et l'accepter ?

### **3. La flûte bansuri et l'accompagnement avec la tamera électronique**

Ayant débuté la flûte bansuri récemment, je ne peux prétendre interpréter un entièrement un *Râga*. Durant la représentation, j'expose l'*Alap*, partie du *Râga* sans tabla, où le soliste introduit une à une les notes de la gamme, en improvisation lente. De plus, je suis accompagnée par une tamera électronique, qui participe à la création d'une atmosphère de part la répétition infinie d'un enchaînement harmonique.

### **C. L'improvisation corporelle**

L'ensemble de la réalisation est régie par différentes contraintes que nous avons définies au cours des différentes séances d'improvisation.

#### **1. Les différents repères et éléments fixés**

##### **▪ La fluidité du mouvement et des déplacements**

Durant la partie où nous entendons les respirations, le jeu d'ombre avec les mains, les déplacements en huit ou en cercle ainsi que les points de rencontre entre la danseuses et moi-même sont des éléments fixés et utilisés pour créer une fluidité.

Durant les points de rencontre, nous avons un contact corporel l'une avec l'autre et nous gardions cette fluidité des mouvements en imaginant un flux d'énergie que nous nous transmettions.

Les différentes séances d'improvisation nous ont permis d'être à l'écoute l'une de l'autre et d'arriver à se rencontrer naturellement.

### ▪ **Les gestes du quotidien**

Nous avons choisi ensemble des gestes quotidiens communs et individuels. Nous avons cherché à déformer ces gestes en variant leurs vitesses.

## **2. Autres inducteurs non fixés**

Les différentes improvisations éprouvées nous ont permis de créer un répertoire de mouvements et gestes que nous pouvions réinvestir lors de la réalisation de la pièce. Par exemple : l'aimant, les balancements et le contrepoids des corps, la matérialisation de la vibration, etc.

Nous souhaitons matérialiser la vibration par un mouvement corporel oscillant entre proximité et distance.

## **3. Variation de différents paramètres : le contraste**

Durant les improvisations, nous avons travaillé autour de la variation de différents paramètres qui permettaient d'intensifier notre propos. La variation de vitesse des mouvements et des gestes permettait d'effectuer des moments de contraste ou de rencontre entre nous deux. L'intérêt résidait dans l'alternance entre différentes vitesses du mouvement répété. Pour matérialiser la vibration, nous avons travaillé autour de l'alternance entre une distance proche et éloignée.

## **III. Réalisation de « 30 mn. pour une mécanique des fluides »**

### **A. Description du lieu**

Lorsque j'ai cherché un lieu pour effectuer ma réalisation artistique, je me suis rendue compte qu'il était difficile de trouver un espace adapté à la danse. J'ai visité le grand atelier, annexe de la Maison de Quartier Madeleine-Champs de Mars, et j'y ai vu un lieu idéal pour réaliser mon projet. De plus, la salle est munie d'un système d'éclairage.

J'ai donc effectué une demande de location auprès de Madame Boussange, employée par la ville de Nantes, en lui expliquant mon projet. La représentation artistique a eu lieu le 2 avril 2011 à 19h30 à la Maison de quartier Madeleine-Champs de Mars (cf. Annexe 5 et 6).

## **B. Organisation scénique**

Pour cette représentation, nous avons construit un support à l'aide de barres métalliques fixées sur des pieds d'enceinte qui permettaient de suspendre un drap blanc, pour pouvoir effectuer les jeux d'ombre.

Sur le côté, nous y avons ajouté des draps occultant la lumière pour que le public ne perçoive pas nos corps lors des jeux d'ombre avec les mains. Derrière ce support, se trouvait un spot ainsi que le matériel de sonorisation. Nous voulions que le public fasse partie de la représentation et soit placé dans des cercles, autour desquels nous pouvions circuler (Cf. Annexe 3). Ce choix est lié à notre réflexion artistique autour du rituel. Les déplacements que nous faisons autour de ces cercles permettaient de faire circuler une certaine énergie. Au milieu de la scène, un support servait à suspendre la robe, objet du quotidien. Son placement a été déterminé par l'orientation des spots d'éclairages que nous ne pouvions pas modifier comme nous le souhaitions.

## **C. Analyse de la représentation**

D'après les discussions que nous avons eues avec le public, la cohérence du propos artistique a été perçue. Notre objectif était d'amener le public dans une atmosphère et que le caractère hypnotique de la musique et de la danse puisse les amener à un état de disponibilité. Durant la représentation, nous avons été agréablement surprises de l'attention et du silence du public. Puisque les spectateurs n'ont pas applaudi lors du silence au milieu de la pièce

Durant nos séances, nous avons travaillé autour d'un rythme de Tabla :

*dhin dhin dage terekete tun na ka ta dage terete din na.*

Nous l'avons donc utilisé à la fin de la représentation. Cependant, il me semble que nous aurions pu l'utiliser de manière plus pertinente et sa place à la fin de la prestation ne m'a pas convaincue.

# **Conclusion**

La réalisation de ce projet artistique m'a permis d'avoir une nouvelle approche de la création.

De plus, cette transversalité entre musicien et danseur m'a permis de remettre en question ma perception du corps, de l'espace et, d'avoir un regard nouveau sur moi-même et sur ma place sur scène.

C'était pour moi l'une des premières fois que je me produisais sur scène en tant que musicienne « en mouvement. »

# Bibliographie

*Dictionnaire Larousse en couleur*

SHANKAR Ravi, *Musique ma vie*, Ed. Stock, Paris, 1980.

# Annexes

## ➤ Annexe 1 : Rāga Malahari<sup>3</sup>

LESSON - 8  
GEETHĀS

1. Malahari Rāgam { 15th Mēla } Chathurasra Jāthi  
Janyam } Rūpaka Thālam

Ārō — S R<sub>1</sub> M<sub>1</sub> P D<sub>1</sub> Ś      Ava — Ś D<sub>1</sub> P M<sub>1</sub> G<sub>2</sub> R<sub>1</sub> S

1. M    P | D   Ś   Ś   Ṛ || Ṛ    Ś | D   P   M   P ||  
Sree   - | Ga na nā tha || sin   dhū | - ra var na ||

R    M | P   D   M   P || D    P | M   G   R   S ||  
ka   ru | Nā sā ga ra || ka   ri | va dha - na ||

S    , | R   M   G   R || S    R | G   R   S   , ||  
lam   - | bō - dha ra || la   ku | mi ka rā - ||

<sup>3</sup> A.S. Panchapakesa Iyer, *Ganamrutha Bodhini*, 2002

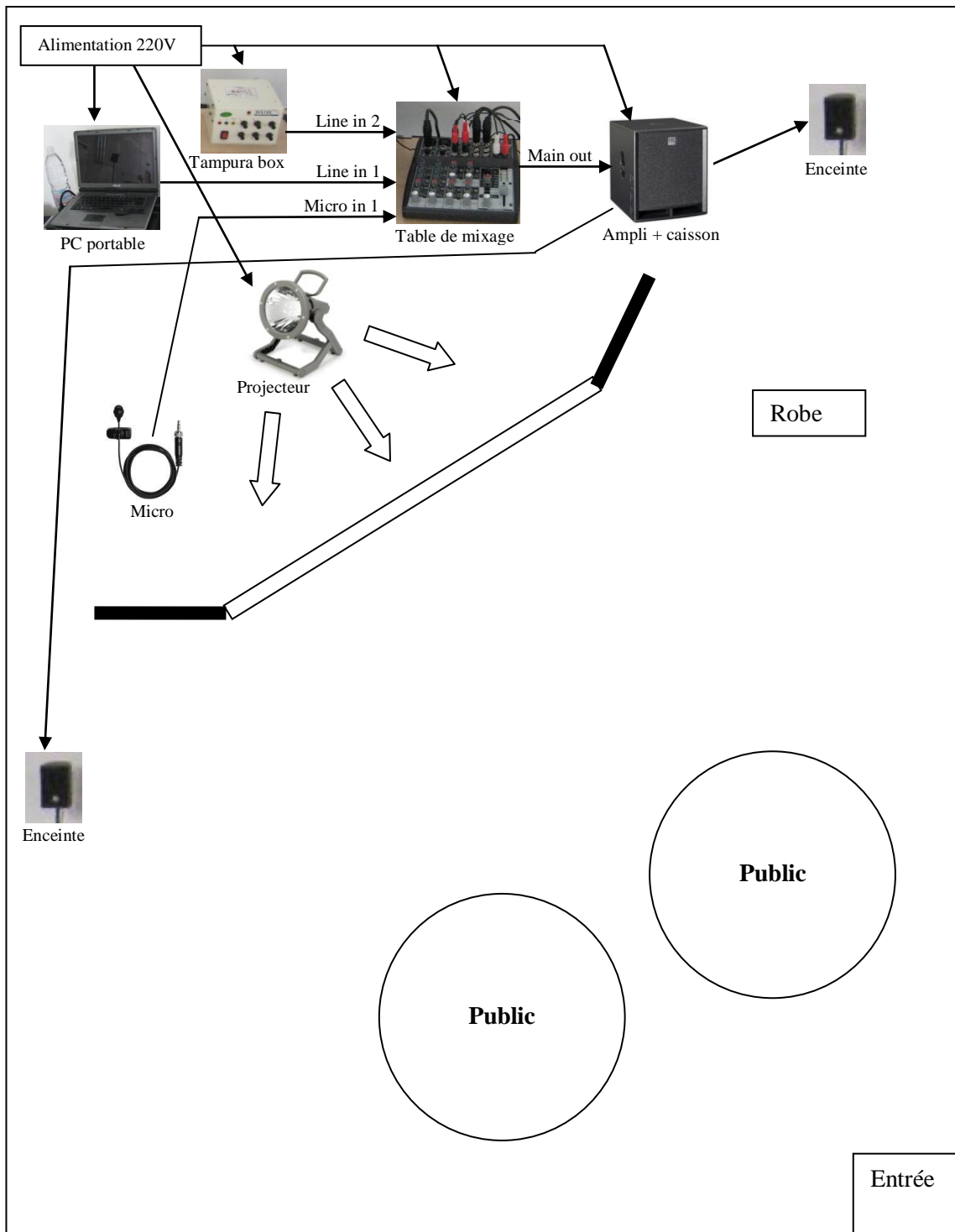
➤ **Annexe 2 : Flûte bansuri**



➤ **Annexe 3 : Tampura**



➤ **Annexe 4 : Organisation scénique**



➤ **Annexe 5 : Photos de la salle le jour de la représentation**



➤ Annexe 6 : Affiche de la représentation

