

Dossier pédagogique et documentaire

SERVICE  
EDUCATIF  
DE LA  
MAISON  
DE LA  
CULTURE



la Compagnie KAFK Présente

# BOXE BOXE

DIRECTION ARTISTIQUE MOURAD MERZOUKI  
PIECE CHOREGRAPHIQUE AVEC LE QUATUOR DEBUSSY / CREATION 2010

© 2010 KAFK



direction artistique et chorégraphie

**MOURAD MERZOUKI**

avec le **QUATUOR DEBUSSY**



## Danse Hip Hop Musique

Grand Théâtre, 65 mn

Lundi 14 mai, 20h30

La boxe, c'est déjà de la danse. C'est ce qui a frappé **Mourad Merzouki**, lorsqu'il a découvert le hip-hop après de nombreuses années de pratique des arts martiaux. Si l'une est assimilée à la violence, l'autre est synonyme de grâce et de légèreté. «J'ai paradoxalement retrouvé ces deux états dans chacune de ces deux pratiques. Pour cette création, **Boxe Boxe**, je joue sur ces contrastes, car à chaque élément de la boxe correspond une dimension de l'art chorégraphique. Du ring à la scène, du gong au lever de rideau, de l'arbitre au regard des critiques, les similitudes me paraissent évidentes et nombreuses. La danse tout comme la pratique d'un art martial nécessite labeur, sueur et efforts non comptés. Dans ces deux univers, l'interprète se met en jeu, il subit la même mise en abîme, face à son adversaire ou face au regard d'un public. La mise en danger, ce regard de l'autre, le saut dans l'inconnu et finalement la bataille que chacun mène avec soi-même, sont moteurs.»

Mourad Merzouki, le prince du hip-hop, retrouve avec l'élégance et l'excellence qui le caractérisent les sensations de sa jeunesse. C'est accompagné du **Quatuor Debussy** qu'il invite sur le ring, outre ses nombreux danseurs, Ravel, Schubert, Verdi, Mendelssohn, pour un combat à défi lancé comme peu de rings ont dû en connaître !

« Mourad Merzouki puise dans ses souvenirs la matière de ce **Boxe Boxe**, nouvel opus qui fit exploser l'applaudimètre de la Maison de la Danse. Jouant sur la mythologie de ce sport, art de l'esquive et du mouvement pas si éloigné du pas de la danse, Merzouki s'amuse d'un combat de gants de boxe sur un ring miniature, parodie les manies de l'arbitre, ici une sorte de culbuto humain... **Boxe Boxe** s'impose comme un pur divertissement où le hip-hop de base de Mourad Merzouki fait merveille ! »

Philippe Noisette - *Les Échos*



## Sommaire

- ❖ [Préparez votre venue au spectacle](#) **BOXE BOXE**
- ❖ En [fil rouge](#) : la partition musicale
  - Franz SCHUBERT, [Quatuor D32 : andante](#)
  - Maurice RAVEL, [Quatuor à cordes](#) : assez vif et très rythmé
  - Glenn MILLER, [Moonlight serenade](#)
  - Philip GLASS, [Dracula](#) : interview with Renfield
  - Henryk GORECKI, [Quatuor n°2 op.64, Quasi una Fantasia : molto furioso](#)
  - MENDELSSOHN, [Quatuor op.13 : intermezzo](#)
  - Franz SCHUBERT, [Quatuor D810, La jeune fille et la mort : andante con moto](#)
- ❖ **Du côté du Quatuor à cordes**
  - [Le Quatuor Debussy](#) : une soif insatiable de rencontres
  - Le [Quatuor n°14 en ré mineur La Jeune fille et la Mort](#) de Schubert : de la jouissance de l'instant au pur moment musical...
  - **Andante Con Moto** en Sol mineur, [éléments d'analyse](#)
  - [Lied](#) : *Der Tod und das Mädchen*
  - [Le Quatuor à cordes](#)
    - [Caractéristiques](#)
    - [La période classique](#)
    - [Beethoven](#)
    - [La période romantique](#)
    - [Le XXe siècle](#)
- ❖ **Du côté de la Chanson**
  - [Mourad MERZOUKI rend hommage à Claude NOUGARO](#) :
    - **Quatre boules de cuir ...** *Boxe Boxe*
- ❖ **Boxe Boxe** et les [accessoires scénographiques](#)
- ❖ **Du côté du Cinéma et des Arts plastiques**
  - [Mourad MERZOUKI rend hommage à Tim BURTON et Charles CHAPLIN](#)
  - [Analyse de la séquence du Combat](#) dans les [Lumières de la Ville](#) de Chaplin
- ❖ **Du côté de la Danse**
  - [Mourad MERZOUKI , chorégraphe, relève le défi...](#)
- ❖ **Du côté de la Culture Hip-hop**
  - [Trois documentaires très représentatifs du Hip-hop](#)
  - [Histoire de la Danse hip-hop](#)
  - [Les Boys du Bronx](#)
  - [L'arrivée du hip-hop en France](#)
  - [Les trois composantes du mouvement hip-hop](#)
  - [Les caractéristiques du hip-hop européen](#)
  - [Style...](#)
  - [Le hip-hop et les autres danses](#)
  - [Bibliographie hip-hop](#)
- ❖ [Conception, distribution, réalisation, production](#) de **BOXE BOXE**
- ❖ [sources documentaires](#)



## PRÉPAREZ VOTRE VENUE

Ce dossier documentaire et pédagogique consacré au spectacle **BOXE, BOXE**, doit vous permettre de préparer vos élèves à leur venue prochaine à la MCA.

Il se déroulera au grand théâtre de la Maison de la Culture le 14 mai prochain. :

Le [Service éducatif](#) de la Maison de la Culture est à votre disposition pour organiser une visite de la maison, une intervention dans votre classe ou, si possible, une rencontre avec l'un des membres de l'équipe artistique.

Ce dossier peut aussi vous être très utile, à l'issue des représentations, pour illustrer ou compléter les thématiques abordées par les artistes pendant le spectacle.

Si vous ne disposez pas de beaucoup de temps :

- ✓ Utiliser le document PDF **Dossier pédagogique Boxe Boxe**  
(version **screen** / écran ou **print** / pour impression éventuelle)
- ✓ Parcourir le dossier comme bon vous semble grâce aux liens figurant dans le **sommaire**
- ✓ Nous avons tenu compte de l'originalité du spectacle qui associe à l'univers Hip-hop, un quatuor à cordes ; ainsi, vous est proposé un **fil rouge à partir de la partition musicale**.
- ✓ visionner et commenter en classe des extraits vidéo du spectacle, des extraits musicaux, des extraits d'interview qui renseignent sur le travail des artistes (voir nombreux liens dans le dossier)
- ✓ mesurer l'importance de la culture Hip-hop dans la création contemporaine
- ✓ donner à chaque élève, ou par groupe de deux ou trois élèves, un petit travail de recherche documentaire (quatuor à cordes, culture hip-hop, métissage culturel..) en relation avec l'Histoire des Arts, afin de l'impliquer personnellement dans son éducation artistique et culturelle, l'approche du spectacle vivant en étant l'une des composantes majeures.
- ✓ présenter la Maison de la Culture grâce à cette [visite virtuelle](#)



## TÉMOIGNAGES

Le service éducatif souhaite vivement que les élèves puissent rendre compte de leur venue, de leurs impressions... à travers toute forme de témoignages (écrits, photographies, productions musicales ou plastiques..).

N'hésitez pas à nous les faire parvenir. Merci d'avance.

[Jean.Courtin@ac-amiens.fr](mailto:Jean.Courtin@ac-amiens.fr)

[Delphine.Petit@ac-amiens.fr](mailto:Delphine.Petit@ac-amiens.fr)

[Sommaire](#)

# En fil rouge du spectacle : la partition musicale

La musique de BOXE BOXE, est à la fois le compagnon et le contre-point de l'histoire qui se tisse sur le plateau. Tout comme l'univers visuel et esthétique, elle aspire les interprètes dans un monde onirique et mystérieux. Les créations originales d'AS'N côtoient des chefs d'œuvre de la musique classique et contemporaine, choisis par Mourad Merzouki et le Quatuor Debussy.

**Pour mieux goûter le spectacle, laissez-vous guider et empruntez ce parcours musical, en vous aidant des liens hypertextes du dossier et/ou du CD d'accompagnement.**

## Franz SCHUBERT (1797-1828)

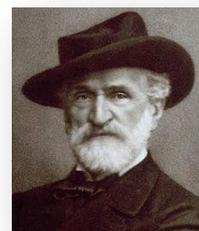
- ✓ **Schubert: Quatuor à cordes n°2 en ut majeur D32** (1812)  
Œuvre de toute prime jeunesse (quinze ans !), et pourtant d'une qualité mélodique déjà supérieurement inspirée et presque inquiète, avec une répartition des pupitres tout à fait maîtrisée. L'*Andante* en la mineur du deuxième mouvement donne déjà pleinement la mesure du talent poétique du Schubert contemplatif. [Voir et entendre](#) l'interprétation du Quatuor Takeuchi / début du 2<sup>e</sup> mouvement à 4'32.



## Giuseppe VERDI (1813-1901) – Emanuele MUZIO

*Luisa Miller: acte 2, coro ed aria* (1849)

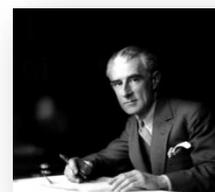
- ✓ [Plus d'informations](#) sur cette œuvre  
[Voir et entendre](#) l'interprétation *Sinfonia "Luisa Miller"* (FENICE/ABBADO) (6'36)  
Orchestra Gran Teatro "La Fenice" - Venezia / R.Abbado  
(Principal Solo Clarinet: Alessandro Fantini)



## Maurice RAVEL (1875-1937)

*Quatuor à cordes : assez vif et très rythmé* (1903)

On procède souvent au jeu des comparaisons entre Ravel et Debussy. Il pourrait paraître ici particulièrement évident: tous deux ont écrit un unique quatuor, œuvre de jeunesse ouvrant leur production de musique de chambre. Ils ont été écrits à des périodes comparables, celui de Ravel a été composé en 1902-03 alors qu'il était âgé de 28 ans. Il est lui aussi dédié à un autre compositeur prestigieux : Gabriel Fauré, professeur de composition de Ravel au Conservatoire. Surprenante, également cette remarque de Ravel écrite dans son esquisse biographique: "Mon quatuor répond à une volonté de construction musicale imparfaitement



réalisée, sans doute, mais qui apparaît beaucoup plus nette que dans mes précédentes compositions". Les deux compositeurs ont-ils été marqués de façon similaire par la structure des quatuors de Mozart ou de Beethoven? Enfin, c'est également pour la Société Nationale de Musique qu'eut lieu la première exécution de cette œuvre, le 5 mars 1904. Les critiques furent par contre plus bienveillants et certains même enthousiastes, comme Jean Marnold qui concluait son compte-rendu ainsi : "**Il faut retenir le nom de Maurice Ravel, c'est celui d'un des maîtres de demain**".

Si c'est dans un souci de structure que Ravel a écrit cette œuvre, son plaisir à composer n'est pas absent pour autant. Cette œuvre n'a en effet rien de didactique ou d'artificiel. [...]

Le **deuxième mouvement** est peut-être celui qui reste le plus proche du quatuor de Debussy. Ravel lui aussi écrit un **scherzo** frémissant jouant sur les effets sonores et rythmiques. **Dès les premières notes, l'utilisation du pizzicato provoque un sentiment de dynamisme. Ce n'est ensuite que trilles, syncopes, finesses rythmiques** qui donnent à ce mouvement le même entrain que celui<sup>1</sup> de Debussy.

- ✓ **Veronika String Quartet - Ravel, 2nd mvt**  
[Entendre et voir](#) l'interprétation du Quatuor Veronika<sup>2</sup>
- ✓ **M. Ravel - Quatuor à cordes en fa majeur - II. Assez vif, Très rythmé / 6'30**  
[Entendre](#) l'interprétation du Quatuor Ebène
- ✓ **Quatuor Debussy joue Ravel : Quatuor en Fa majeur, Allegro moderato (1<sup>er</sup> mvt)**  
[Entendre et voir](#) l'interprétation du **Quatuor Debussy** au Théâtre de Roanne<sup>3</sup>
- ✓ pour en savoir [plus](#) sur Maurice Ravel
- ✓ un [article passionnant](#) en résonance avec les œuvres de Ravel, Debussy et Monet, richement illustré d'œuvres du peintre impressionniste.

## AS'N

*Création originale*



## Glenn MILLER

*Moonlight serenade*

- ✓ La musique de l'orchestre de Glenn Miller, à la frontière entre le jazz et la musique de danse, appartient à la mémoire collective en évoquant immédiatement la Seconde Guerre mondiale, la libération, et plus largement les années 1940. Les titres les plus connus de ce big band : In the Mood, **Moonlight Serenade**, Tuxedo Junction, Pennsylvania 6-5000, Anvil Chorus, Chattanooga Choo Choo, American Patrol (1942), Is You or Is You Ain't My Baby ? (1944) ... Ils ont souvent été repris au cinéma, notamment par Woody Allen.



[\*Sommaire\*](#)

---

<sup>1</sup> Voir CD d'accompagnement pédagogique

<sup>2</sup> idem

<sup>3</sup> idem

Le "son" Glenn Miller est immédiatement reconnaissable: la ligne mélodique principale est la plupart du temps jouée par un saxophone ténor doublé par une clarinette sur un ostinato de trompettes à l'unisson.

- ✓ [Paroles](#) de la chanson
- ✓ [Entendre](#) l'Orchestre de Glenn Miller joue *Moonlight Serenade*<sup>4</sup>

### Philip GLASS

*Dracula : interview with Renfield*

© Universal/MCA Music Publ. SAS obo USI A Music Publ.

- ✓ Philip Glass, né le 31 janvier 1937 à Baltimore dans le Maryland, est considéré comme l'un des compositeurs américains les plus influents de la fin du XXe siècle. Il est, avec ses contemporains Terry Riley et Steve Reich, l'un des pionniers et l'un des représentants les plus éminents de la musique minimaliste, notamment de l'école répétitive. En 2000, il compose la musique du film *Dracula*, version de Tod Browning de 1931.



- ✓ **Philip Glass & Kronos Quartet - Dracula (Citadel Music Festival) 1'33**  
[Entendre et voir](#) Philip Glass et le Kronos Quartet jouer la musique originale de *Dracula*<sup>5</sup> pendant le *Citadel Music Festival* de Berlin, 15/7/2010

### Henryk GORECKI (1933-2010)

*Quatuor n°2 op.64, Quasi una Fantasia : molto furioso*

- ✓ Henryk Mikołaj Górecki, né le 6 décembre 1933 à Czernica dans le sud de la Pologne et mort le 12 novembre 2010 à Katowice, est un compositeur polonais de musique contemporaine. La musique de Górecki couvre une large variété de styles, mais elle tend à être harmoniquement très simple. Ses premières œuvres se rapprochent du sérialisme de Pierre Boulez et d'autres, mais par la suite, il sera plus souvent rapproché de la musique minimaliste. À l'instar d'Arvo Pärt, à qui il est parfois comparé, sa musique reflète souvent sa foi catholique (par exemple, le *Miserere* opus 44, pièce pour chœur de 1981).

Son œuvre la plus connue est sa ***Symphonie no 3 pour orchestre et soprano***, opus 36 (1976), dite des chants plaintifs. Elle est composée de trois mouvements. Le chant du premier mouvement est une lamentation du XVIe siècle, le deuxième mouvement chante des inscriptions (invocations à la vierge Marie) retrouvées sur le mur d'une prison de la Gestapo à Zakopane, et le troisième mouvement, reprend une chanson traditionnelle. Tout du long, la musique est lente et contemplative avec le premier mouvement prenant la forme d'un canon pour cordes de plus de la moitié de la durée totale de l'œuvre.



[Sommaire](#)

<sup>4</sup> Voir CD d'accompagnement pédagogique

<sup>5</sup> idem

- ✓ **Henryk Górecki - Quasi una Fantasia, String Quartet No.2, op.64 - 1991 (4/4) (9'42)**  
Le *deuxième quatuor* est proche de la forme du poème symphonique à plusieurs mouvements.  
En 2009, le Français Benjamin Millepied, chorégraphe et premier danseur du New York City Ballet, écrit une œuvre de danse contemporaine pour son institution basée sur le premier, troisième et quatrième mouvement du quatuor et également intitulée *Quasi una fantasia*. La présence de nombreuses phrases musicales fait dominer la forme mélodique d'inspiration romantique beethovénienne.  
4<sup>e</sup> mouvement. *Allegro - Sempre Con Grande Passione E Molto Marcato ; Lento – Tranquillissimo*  
[Voir et entendre](#) Kronos Quartet (from John Huston's war documentaries)<sup>6</sup>
- ✓ **Henryk Górecki (1933-2010) - Quasi una Fantasia, String Quartet No.2, op.64 - 1991 (2/4)**  
[Voir et entendre](#) 2<sup>e</sup> mouvement mov *Deciso - Energico; Furioso, Tranquillo – Mesto*  
Kronos Quartet (from John Huston's war documentaries)<sup>7</sup>

### Félix MENDELSSOHN (1809-1847)

#### *Quatuor op.13 : intermezzo*

- ✓ Le Quatuor à cordes en la mineur op.13 est écrit entre juillet et octobre 1827.  
Ce quatuor est le premier publié. Il s'agit d'une œuvre de jeunesse, le musicien ayant à peine 17 ans lors de son écriture. Il s'était déjà intéressé à cette formation musicale avec un Quatuor en mi bémol majeur de 1823 (il avait alors 14 ans). La date de composition de son opus 13 suit aussi de peu le décès de Ludwig van Beethoven et son inspiration s'en ressent.
- ✓ **Takács Quartet - Mendelssohn, Intermezzo**  
Félix Mendelssohn-Bartholdy – Quatuor à cordes en la mineur, Op. 13 III. **Intermezzo** (extrait 1'35 seulement).  
Extrait d'un [concert à l'auditorium du Louvre](#) le 18 mai 2011<sup>8</sup>



[\*Sommaire\*](#)

### Franz SCHUBERT

#### *Quatuor D810, La jeune fille et la mort : andante con moto (Voir analyse détaillée ici)*

- ✓ **Quartetto italiano La jeune fille et la mort**  
<http://www.youtube.com/watch?v=odU-GFBBdJQ>  
2<sup>e</sup> mouvement Andante à 13'36
- ✓ **Christa Ludwig sings "Der Tod und das Mädchen" by Schubert**  
<http://www.youtube.com/watch?v=vKh4JsWvsPw>  
The great mezzo soprano Christa Ludwig sings Schubert's Lied "Der Tod und das Mädchen."  
From a 1961 BBC broadcast with Gerald Moore at the piano.

<sup>6</sup> Voir CD d'accompagnement pédagogique

<sup>7</sup> idem

<sup>8</sup> idem

- ✓ **Regine Crespin - Schubert's Der Tod und das Madchen**  
<http://www.youtube.com/watch?NR=1&v=-9wEsKZgsGQ&feature=endscreen>  
French Soprano Regine Crespin sings Schubert's Death and the Maiden.

*[Sommaire](#)*

## *Du côté du **Quatuor***

### **Le Quatuor Debussy : une soif insatiable de rencontres**

---

Premier Grand Prix du concours international de quatuor à cordes d'Évian 1993, Victoire de la musique 1996 ("meilleure formation de musique de chambre"), le Quatuor Debussy jouit d'une reconnaissance professionnelle incontestable.

Voilà déjà vingt ans que le Quatuor partage avec les publics du monde entier ses interprétations musicales sur les scènes les plus prestigieuses.

Japon, Chine, États-Unis, Russie... ses tournées régulières lui ont permis de se faire un nom sur tous les continents.

Ayant depuis longtemps choisi de mettre l'accent sur la transmission, le Quatuor Debussy anime chaque année des ateliers pédagogiques en direction des enfants.

Il est également à l'initiative de concerts-rencontres pour tous afin de faire partager sa passion pour les musiques d'hier et d'aujourd'hui. à l'occasion de ses 20 ans d'existence, le Quatuor Debussy s'investit sur trois saisons dans des actions artistiques envers les publics qui n'ont pas accès à la culture, de la communauté gitane aux maisons de retraite, du monde de l'entreprise aux écoles.



*[Sommaire](#)*

## Le quatuor n°14 en ré mineur *La Jeune fille et la Mort* : de la jouissance de l'instant au pur *moment musical*...

---

Le 14<sup>e</sup> quatuor en ré mineur est entièrement placé sous signe du *lied* : la tradition lui a donné le titre « *La Jeune Fille et la Mort* », qui rappelle que son 2<sup>e</sup> mouvement emprunte au lied *Der Tod und das Mädchen D 531* (La Mort et la Jeune Fille) le thème qui servira de base à ses cinq variations. Mais là ne s'arrête pas la référence explicite au domaine du lied puisque le mouvement final utilise à son tour un des motifs du lied *Erkönig*.

Ces dispositions caractéristiques du lied, Schubert les utilise pleinement dans ses grands quatuors et même dans le plus délibérément dramatique, et partant le plus discursif, « *La jeune Fille et la Mort* » à travers par exemple le mode de traitement du 2<sup>e</sup> thème du premier mouvement présenté dans des lumières changeantes, avec de nombreux changements de mode (majeur/mineur), de tonalité, dans des nuances d'intensité opposées (*f* vs *p*) mais aussi avec de micro-changements de forme mélodique, de phrasé, d'accentuation qui donnent tout à la fois une impression de mouvance – celle de la lumière au sens large – et d'immobilité, notamment due au traitement minimaliste du motif dont la valeur s'affirme plus « en soi » qu'en fonction des transformations qu'il subit et induit ou des événements qu'il annonce, miroitement, donc, plus que flux.

Nous ne sommes pas ici dans un univers conflictuel, un univers dialectique, le discours musical n'obéit pas à une logique de question-réponse, il ne cherche pas à tout prix un chemin pour nous conduire, comme le discours beethovénien, loin du point de départ, ni d'ailleurs dans aucune direction bien affirmée. Il trouve en fait sa signification essentielle en nous conviant à l'écoute attentive de cet « instant » qui passe, de cet instant qui semble s'écouter lui-même à l'intérieur de la musique, s'écouter attentivement mais sans prétention, sans autre visée que de rendre plus sensible la petite différence qui va distinguer du suivant, cet instant qui dure, parfois en se répétant tel qu'en lui-même.

Sans avoir de visées métaphysiques explicites et délibérées, cette musique les recèle en elle-même et les exprime à sa façon. C'est peut-être parce qu'elle est tellement contingente de son propre présent que cette musique exprime comme aucune autre peut-être sinon l'angoisse, du moins la perspective de la mort, une mort qui se joue ainsi à chaque instant à travers les changements d'état; il n'y a guère alors d'évolution du discours musical dans cette attitude d'attente fascinée.

C'est ainsi que s'exprime l'esprit du lied, en apprenant à la musique, à s'épanouir dans la jouissance de l'instant, un instant accepté dans sa totalité comme pur « moment musical ».

La perspective se révèle en fait ambivalente : elle associe à la terreur, à l'effroi, au sentiment fatidique, une vision apaisée et consolatrice, vision de l'éternité telle qu'elle fascine les romantiques ou vision de la mort comme délivrance des souffrances et des peines.

Si la musique de Schubert nous apparaît placée dans la perspective de la mort, c'est qu'elle est dans son expression la plus personnelle abandon à l'instant, un instant qu'il s'agit de retenir; d'où ces moments où la musique « frémit », où elle hésite entre l'immobilité où elle rêve de séjourner et la nécessité de se diriger vers un autre instant, un autre moment musical, une autre vie, un « ailleurs ».

La tentation de l'immobilité implique une conception du temps musical qui s'exprime elle-même dans une obsession de l'aller et retour touchant aussi bien à l'harmonie (majeur-mineur) qu'au matériau (trémolos) mais aussi à travers une poétique de la répétition a une tout autre valeur que chez Beethoven; la comparaison éclairera la spécificité schubertienne.

Beethoven utilise abondamment la répétition sous toutes ses formes, à grande ou à petite échelle, mais, aussi infime soit-elle, la « répétition » beethovénienne tend en général ou bien à s'intégrer dans la perspective de l'architecture globale du mouvement, voire de l'œuvre, ou bien à exprimer une idée qui transcende la simple réalité de l'instant.

Chez Schubert, au contraire, du moins dans ce qu'il y a de plus original chez lui, elle est expression de la quintessence même d'un instant, dans ce qu'il a de spécifique et d'irremplaçable. Quitte: cet instant, c'est le perdre pour toujours, c'est mourir à lui. C'est pourquoi l'écriture de Schubert traduit le désir, voire le fantasme de cet instant, de le dilater, de l'éterniser. Elle est jouissance de cet instant et en même temps douleur de savoir que cet instant, aussi longuement retenu soit-il, finira par échapper.

### *La conception du temps*

Devant cette image omniprésente de la mort dans le discours musical, parce qu'elle est consubstantielle à la conception même du temps qu'elle véhicule, l'« achèvement » de l'œuvre paraît hors d'atteinte. L'œuvre trouve son sens profond non pas parce qu'elle organise sa temporalité à travers une forme qui la tend vers un but ultime, mais parce qu'elle cherche à atteindre un certain nombre de moments privilégiés comme autant de révélations.

Le fait que Schubert soit de tous les grands compositeurs celui qui a laissé, d'une manière ou d'une autre, le plus grand nombre d'œuvres inachevées illustre cette problématique de l'inachèvement de l'œuvre comme « totalité », problématique qui va de pair avec la recherche d'éternisation de l'instant : l'inachèvement est dans une certaine mesure un élément de l'œuvre, il permet la surdétermination de l'instant.

Si les trois derniers quatuors sont bien complets – Schubert a même notablement retouché de *Quatuor en ré mineur* après avoir assisté à sa première audition – et même répétitifs (tendance qui culmine dans le finale du *Quatuor en sol*, ils n'évitent pas totalement l'inachèvement notamment par le biais de tous ces mouvements qui laissent le discours en suspens sans véritablement restaurer ensuite un équilibre qui ne se trouve que dans la répétition : rien ne s'achève vraiment, le discours répète le geste de son propre inachèvement, c'est notamment le sens du thème du 2<sup>e</sup> mouvement du *Quatuor en ré mineur* et de chacune de ses cinq variations. Chez Schubert, il n'y a pas de dialectique, mais un éternel retour. Ainsi voit-on évoluer au cours de l'histoire le temps musical : temps linéaire chez Haydn, symétrique chez Mozart, temps dialectique chez Beethoven et temps cyclique chez Schubert.

Le temps chez Schubert n'est pas toujours un élément dynamique, parfois il s'arrête, il se fige dans une sorte de non-agir; le temps, comme la mort, attend en quelque sorte son heure, il est propulsé par bonds, par gestes discontinus; c'est comme si au lieu de laisser l'aiguille d'une montre avancer régulièrement on la déplaçait de temps en temps après qu'elle avait longuement séjourné dans une position immobile, trop longuement pour la logique temporelle, pas assez pour le désir d'éternité.

Aussi le discours ne procède-t-il pas par modulations préparées au sens classique mais par juxtaposition discontinue, le plus souvent fluide toutefois de tonalités, tels ces nombreux et soudains changements d'éclairage majeur-mineur qui sont en quelque sorte la marque emblématique du style schubertien. Il procède moins par glissement progressif d'une tonalité à l'autre que par changements de décor sinon abrupts, du moins contrastés. Contrairement à Beethoven qui cultive à l'extrême l'art de la transition, Schubert passe sans préparation particulière, mais néanmoins le plus souvent sans violence, d'un état à un autre. Et le plus étonnant c'est que celui qui est le plus obsédé par la nécessité de

transitions élaborées est celui qui, en même temps, procède aux ruptures les plus abruptes, tandis que celui qui dédaigne les transitions au profit des changements non préparés offre le discours le plus naturellement fluide. C'est que l'un est avant tout un architecte et l'autre un harmoniste, l'un plutôt un intellectuel, l'autre plutôt un sensuel.

Chez Schubert, les changements d'état s'apparentent soit à des juxtapositions sans causalité rhétorique, soit souvent à des inflexions comme celles de la couleur de la lumière comme lorsque change son angle d'incidence par rapport à un prisme. Cet art de ce que l'on peut appeler le miroitement harmonique est intimement lié la conception du temps, un temps qui se replie sur la contemplation passive mais voluptueuse de ses états successifs et qui, dans ses plus grands moments – notamment dans le premier mouvement du Quatuor en sol majeur –, va jusqu'à perdre pied, abandonner, s'abandonner, chavirer.

La démarche de Schubert est une fois encore inverse de celle de Beethoven, même si le résultat final peut sembler proche, aussi bien dans la force de certains contrastes, la puissance expressive de certaines culminations, ou même une certaine attitude d'abandon

Mais ce que Schubert atteint par un abandon immédiat et radical de toute volonté, Beethoven l'obtient au contraire par une concentration extrême de la volonté qui le conduit au dépassement voire la négation d'elle-même. Quelle que soit la nature du résultat obtenu ou désiré, pour y parvenir, Beethoven prend, s'approprie: Schubert lâche prise, cède pour mieux s'abandonner à la possibilité de l'instant.

[\*Sommaire\*](#)

## ANDANTE CON MOTO EN SOL MINEUR

### Éléments d'analyse

---

**Thème** avec reprises **A1** (mesures 1-8 [23"1/46"]), **A2 A3** (mesures 9 – 24 [46"1'30/2'15]).

Variation 1 (mesures 25-48 [2'15-4'22]), Variation 2 (mesures 49-71 [4'22-5'42]). Variation 3 (mesures 72-96 [5'42-8'46]). Variation 4 en sol majeur (mesures 97-120 [8'47-10'58]). Variation 5 et coda (mesures 121-172 [10'58-14'10]).

*Utiliser le CD d'accompagnement pour écouter les extraits sonores découpés.*

Ce mouvement consiste en un **thème** (celui du lied *La Mort et la Jeune Fille*) suivi de cinq variations qui en sont des paraphrases ornées. Presque immobile avec son rythme dactylique de marche lente et presque horizontal avec ses notes répétées ou conjointes, il est inscrit dans un ambitus très étroit de quarte diminuée [fa# sib] pour ses parties **A1** et **A3**, sa partie centrale **A2** traduisant une tendance bientôt contrebattue à l'expansion.

Alors que chez Beethoven, l'essentiel de l'intérêt réside souvent dans les arguments et les processus de variation qu'il invente à chaque stade du travail de variation, chez Schubert au contraire et ici en particulier, c'est le thème qui porte l'essentiel du poids esthétique du mouvement. Ce thème une fois inventé, il suffit de le déplier, de le superposer à lui-même, d'en tirer les fils ; c'est ce qu'accomplissent les variations que Schubert, à son habitude, choisit d'écrire dans la tradition la plus classiquement ornementale. Tout au long des cinq variations, nettement isolées les unes des autres et adoptant chacune le même profil ternaire, le thème ne cesse de se répéter en s'ornant, sans véritablement transformer son profil mélodico-harmonique ; il exprime chaque fois un autre « moment » du même objet, sans que d'ailleurs ces moments successifs contrastent nécessairement, la courbe expressive du mouvement dans son ensemble dessinant, comme le thème, une ogive, puisqu'elle retrouve *in fine* comme lui l'état initial après un épisode de dramatisation.

## Thème

The image displays a musical score for a theme, consisting of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score is divided into three sections labeled A1, A2, and A3. Section A1 (measures 1-11) features a piano (*pp*) dynamic. Section A2 (measures 12-21) features a forte (*f*) dynamic. Section A3 (measures 22-40) features a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Dans la **première variation**, le thème, confié au second violon, est simplement déguisé sous un habillage de triolets de croches (chaque note du thème est répétée trois ou six fois selon sa valeur rythmique initiale, blanche ou noire), tandis que le premier violon dessine, dans l'aigu, autour des notes pivot de la ligne mélodique, des figures de croches lourées entremêlées de doublets de doubles croches legato; dans les parties extrêmes (A1 et A3), ces figures sont entrecoupées de silences sur les temps forts, ce qui donne au discours un caractère un haletant auquel s'oppose le déploiement tout de panache de A2 en ses gerbes ascendantes (mesures 33-40 [2'1-93'18]).

C'est le violoncelle qui porte l'image du thème dans la **deuxième variation**. Sans presque en altérer le profil rythmique, elle communique, par son phrasé legato et son ornementation mélodique, un ample souffle lyrique que valorise, par contraste, l'accompagnement des trois autres voix bien personnalisées par leur accompagnement spécifique avec des figures incisives et/ou saccadées (staccatos de doubles croches, dessins iambiques, quasi-batteries).

La **troisième variation** est un peu le négatif des précédentes avec une inversion des grandes structures expressives, le *ff* se substituant *p* pour une page de caractère symphonique avec son écriture massive, souvent homophone. Le thème présente cette fois un autre visage aussi bien rythmique que mélodique, tout en s'appuyant sur les mêmes attributs. Il reprend ainsi, mais en réduction, le noyau rythmique dactylique selon une transformation « homothétique » (croche-deux doubles croches/blanche-deux noires) dont il amplifie la structure mélodique développée par itération à partir des figures qui réinterprètent les quatre premières mesures du thème. Il s'appuie aussi sur la structure dialogique du thème avec sa distribution alternée entre les deux violons (mesures 72-75 [5'43-5'53]). Dans la partie A2, de vigoureux motifs d'accords jaillissent alternativement au violon 1 et violoncelle comme des coups de fouet de part et d'autre de la ligne mélodique concentrée aux instruments médians. Brahms se souviendra de ce passage dans la 2e variation de son Sextuor opus 18.

**Seule variation en majeur, la quatrième** est toute d'apaisement après un tel déferlement : le violoncelle énonce une nouvelle image plus fluide du thème avec un contre-chant des instruments intermédiaires et un dessin en volutes du violon 1 qui, comme dans la variation 1, séjourne dans l'aigu, dessinant ici une ligne continue de triolets legato, expression de plénitude, expression planante d'où est exclu tout caractère fiévreux, angoissant ou hâtif.

**Variation-coda, la cinquième** reste tripartite elle aussi avec des dimensions amplifiées, elle juxtapose trois états :

– d'abord un sourd grondement qui s'amplifie peu à peu jusqu'à l'explosion (mesures 121-128 [10'58-11'41]) ; Schubert différencie ici la reprise de la partie A1 de son exposition elle-même *sempre pianissimo* en l'affectant d'un crescendo de *pp* à *ff*.

- puis une culmination expressive (mesures 129-136 [11'41-12']) avec aux trois voix supérieures une texture de doubles croches (deux legato, six staccatos), qui réinterprète de manière percussive la ligne équivalente du thème (A2), et au violoncelle une variation mélodique conduisant le même thème des profondeurs abyssales (chute dans les registres graves) — enfin, après ce déploiement d'une grande puissance dramatique, la partie A3 de la variation ramène peu à peu le thème à son image initiale, concentrée et immobile, la nuance chutant par paliers de *ff* à *pp* (mesure 145 [12'25]) qui sera la nuance des 28 mesures d'une *coda* évanescence conduisant en dessous même du *..ppp* (diminuendo à partir de *pp* mesure 157 [13'02]). La ligne de triolets de notes répétées du violon 1, rompue sporadiquement par le glissement mélodique de deux notes de l'alto, comme des sanglots qu'on étouffe se déploie dans une sorte d'énonciation *parlando*, comme une ultime confession avant que la voix ne se fonde à nouveau dans le choral (mesure 153 [12'48]) qui nous transporte, au bord du silence, dans un univers d'une transparence surréelle (mesure 161 [13'17]).

d'après l'article de Bernard Fournier  
dans *Histoire du Quatuor à cordes (Fayard)*

Partition : réduction pour violon et piano, [ici](#).



Manuscrit original du Quatuor « La jeune fille et la mort »



Le Quatuor Debussy

[Sommaire](#)

## Franz **SCHUBERT** (1797-1828)

### Lied : *Der Tod und das Mädchen* / *La Jeune Fille et la Mort*

---



*Der Tod und das Mädchen*, opus 7 n°3, D.531 (en français La Jeune Fille et la Mort) est un lied pour voix et piano composé par Franz Schubert en février 1817. Les paroles, en allemand, sont tirées d'un poème de Matthias Claudius.

L'accompagnement au piano est repris comme **thème dans le second mouvement du Quatuor à cordes n° 14 en ré mineur « La Jeune Fille et la Mort »**, D. 810 écrit en 1824.

#### Structure

Ce lied commence par une introduction en ré mineur ; les huit premières mesures sont en 2/2. Au piano, les deux mains jouent des accords ; la main gauche joue deux notes à la fois, la main droite trois.

Cette introduction est calme (pianissimo), lente (moderato, mäßig) et a pour thème musical la mort.

La « jeune fille » rentre à la huitième mesure sur une anacrouse. Cette partie est plus agitée que l'introduction, Schubert y indique comme tempo un peu plus vite (etwas geschwinder) et comme nuance piano. La partie de piano, qui joue des croches en alternant la main droite et la main gauche, est syncopée. Un accord diminué sur « ich bin noch jung » donne une ambiance fantastique. À la huitième mesure de la chanson de la jeune fille, sur le mot « rühre » (« toucher », les croches s'arrêtent et le rythme de l'introduction réapparaît. Puis une demi-cadence amène un silence avec un point d'orgue. Cette seconde partie dure 13 mesures.

La troisième et dernière partie est la chanson de la « mort ». On revient au tempo initial. La tonalité est fa majeur, la tonalité majeur relative de ré mineur. La mélodie devient quasiment monocorde et ne change que très peu de note. Le rythme devient lent et monotone. La mort chante sans laisser apparaître la moindre émotion, créant un contraste saisissant avec la mélodie essoufflée et désespérée de la jeune fille. La tonalité passe en ré majeur sur les dernières syllabes de la chanson de la mort. La coda est une répétition de l'introduction si ce n'est qu'elle est plus courte d'une mesure et est en majeur.

Texte original allemand

*Das Mädchen*

Vorüber! Ach, vorüber!

Geh, wilder Knochenmann!

Ich bin noch jung, geh Lieber!

Und rühre mich nicht an.

*Der Tod*

Gib deine Hand, du schön und zart Gebild!

Bin Freund, und komme nicht, zu strafen.

Sei gutes Muts! ich bin nicht wild,

Sollst sanft in meinen Armen schlafen!

Traduction française

*La jeune fille*

Va-t'en! Ah! va-t'en!

Disparais, odieux squelette!

Je suis encore jeune, va-t-en!

Et ne me touche pas.

*La Mort*

Donne-moi la main, douce et belle créature!

Je suis ton amie, tu n'as rien à craindre.

Laisse-toi faire! N'aie pas peur

Viens doucement dormir dans mes bras

Christa Ludwig chante [ce lied](#) accompagné par Gerald Moore

[Sommaire](#)

# Le Quatuor à cordes

---

Le quatuor à cordes est, en musique classique, un ensemble instrumental composé de **deux violons**, d'un **alto** et d'un **violoncelle**. C'est également la forme musicale dédiée à ce type de formation — plus exactement, une sonate « en quatuor ».

Le quatuor à cordes est sans conteste la **formation reine de la musique de chambre** : parmi les innombrables combinaisons possible — depuis le duo au dixtuor — seul peut-être le trio avec piano (piano, violon, violoncelle) peut prétendre avoir un répertoire aussi étendu et riche en chefs-d'œuvre.

Le quatuor à cordes, en tant que genre musical, se développe dans le cadre du style galant et sous l'influence du divertimento vers le milieu du XVIIIe siècle. Il a pour origine le regroupement des instruments à cordes au sein de l'orchestre, les contrebasses se contentant de doubler les violoncelles. Si les premiers quatuors de Luigi Boccherini sont en fait des symphonies pour cordes, Stamitz et Gossec distinguent parmi leurs quatuors ceux qui doivent être joués à quatre de ceux qui doivent être joués par un orchestre (par exemple l'opus 14 de Stamitz est titré Quatuors pour orchestre).

## Caractéristiques

À partir de Joseph Haydn et Mozart, le quatuor devient le genre le plus en vogue du répertoire de musique de chambre. La structure épouse dorénavant un modèle quasi-immuable, qui restera une référence, bien qu'il ait été remis en question à plusieurs reprises (op. 131 de Beethoven) :

- 1er mouvement : forme sonate.
- 2e mouvement : adagio, pouvant épouser la structure d'un lied, de la forme sonate mouvement lent, du thème et variations ou une simple structure A B A.
- 3e mouvement : menuet et trio, puis scherzo à partir de Beethoven.
- 4e mouvement : rondo, rondo-sonate ou rondo varié.

Le succès du quatuor à cordes repose sur des aspects à la fois sonores et sociologiques. Le contrepoint à quatre parties permet de faire entendre toutes les harmonies sans doublure superflue. Le quatuor permet en outre une grande homogénéité de timbre et l'équipollence des voix dans le travail contrapuntique.

## La période classique

**Joseph Haydn** est généralement considéré comme le père du quatuor à cordes. On trouve avant lui des œuvres écrites pour deux violons, alto et violoncelle — Sammartini et Boccherini, notamment — mais c'est lui qui a su créer ce genre, basé sur l'équilibre de quatre voix indépendantes, égales en importance mais fortement imbriquées, et lui donner ses lettres de noblesse ainsi qu'un répertoire important — 54 quatuors.



Contemporain de Haydn, Mozart admirait beaucoup ses quatuors et en a composé lui aussi. La production de **Mozart** consiste essentiellement en 4 cycles de quatuors où il a égalé son aîné dans les deux derniers. Les quatuors du troisième cycle sont dédiés à Haydn. Certains portent des petits noms, comme le quatuor des « dissonances » en ut majeur, célèbre pour les frottements harmoniques

des premières mesures, ou encore « La Chasse » en si bémol majeur, et "Le Printemps" en sol majeur. Les trois derniers sont dédiés au roi de Prusse, d'où leur surnom de prussiens : le violoncelle y joue un rôle prépondérant. Mozart, par son sens inné de la polyphonie, a su faire chanter chaque instrument du quatuor. Cependant, le divertimento pour trio à cordes et les six quintettes à cordes — à deux altos — constituent sans doute des sommets encore plus remarquables dans sa production.

## Beethoven



Ludwig van Beethoven n'a pas abordé le quatuor avant l'âge de 30 ans où il a publié un premier recueil de six quatuors, l'opus 18. Ils témoignent d'une parfaite maîtrise de l'écriture mais demeurent, stylistiquement, dans l'ombre de Haydn. La révolution interviendra avec les trois quatuors « Razumovski », opus 59 : Beethoven y fait exploser le moule classique : comme il l'avait fait dans un autre domaine, les sonates pour piano, il étire les formes, pousse les développements, les nuances, les graves et les aigus, les répétitions jusqu'à l'exaspération. Son chemin se poursuivra avec l'opus 74 « les Harpes », où il atteint la plénitude de sa deuxième période créatrice. Une seconde rupture intervient avec l'opus 95 « *serioso* », âpre et même abrupt. Plus court, plus concentré que les précédents, sa modernité est surprenante et surprend nos oreilles encore aujourd'hui. Il faudra sans doute attendre Bartók pour entendre quelque chose de plus moderne dans le domaine du quatuor. Les derniers quatuors sont autant de chefs-d'œuvre : c'est sur eux qu'il a consacré l'essentiel de ses dernières années, ayant achevé la 9e symphonie, muré dans la solitude et la surdité. Wagner disait de ces quatuors qu'il ne faudrait pas les jouer en public, car ils étaient l'expression d'une grande souffrance. Le fait est, pour les interprètes comme pour le public, qu'il ne faut pas aborder ces chefs-d'œuvre insurpassables sans préparation.

## La période romantique

L'ombre du grand Beethoven a beaucoup pesé sur les musiciens qui l'ont suivi, dans le domaine du quatuor plus encore que dans la symphonie. Schumann, Mendelssohn, Brahms ou Smetana ont approché ou égalé, mais pas dépassé le modèle beethovenien. Notons l'exception de Schubert, qui a trouvé dans ses trois derniers quatuors — ainsi que dans le quintette à deux violoncelles — l'expression personnelle d'un génie achevé : contemporain de Beethoven, il est mort 18 mois seulement après lui.

Le quatuor est fort prisé des compositeurs romantiques. Il reste synonyme d'effort, de concentration et de rigueur. Pendant tout le XIXe siècle, il reste une spécificité allemande, et française dans une moindre mesure — notamment à la fin du siècle —, à quelques exceptions près, comme en témoigne la présence d'un quatuor dans le catalogue de Giuseppe Verdi. Les compositeurs marqués par l'esthétique wagnérienne du *Gesamtkunstwerk* (œuvre d'art total), la musique à programme (Hector Berlioz, Franz Liszt) ou bien par le chromatisme et la puissance orchestrale de Wagner (Anton Bruckner, dont le quintette à cordes est néanmoins splendide, Gustav Mahler, Richard Strauss), se désintéressent du quatuor.

Il va sans dire que dans le débat qui oppose, dans la deuxième moitié du XIXe siècle, les tenants de la musique pure — Eduard Hanslick, Johannes Brahms — aux défenseurs de la musique à programme — Franz Liszt et son cercle de Weimar —, le quatuor à cordes représente pour les premiers le genre noble par excellence : l'écoute d'un quatuor est synonyme de contemplation des formes musicales pour elle-même, par opposition à une écoute qui serait guidée par un programme poétique.

## Le XXe siècle

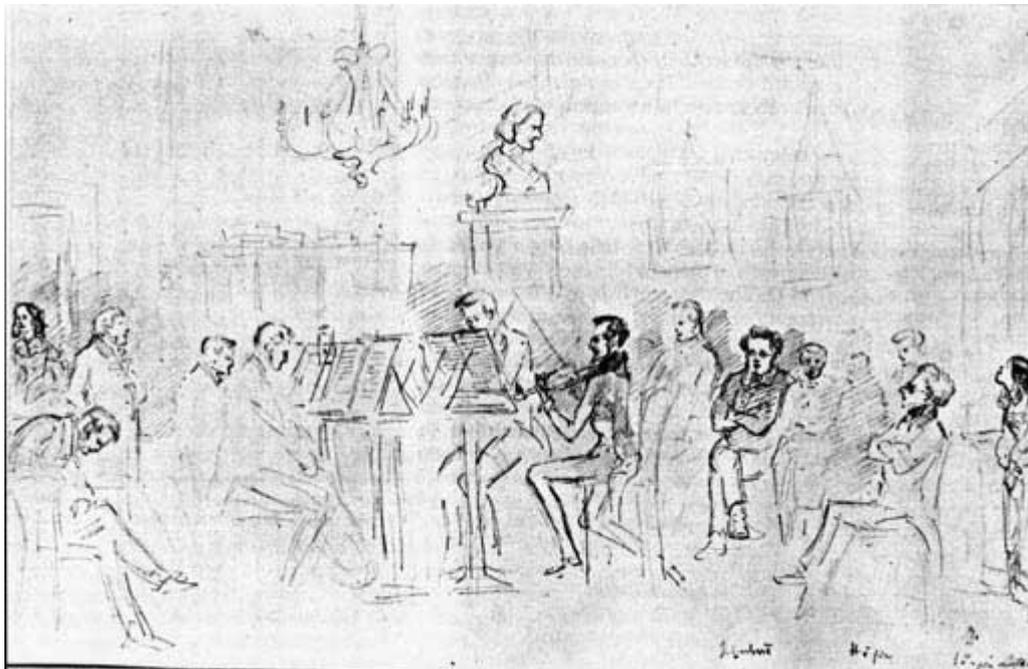
Au début du XXe siècle, le quatuor à cordes est pour certains compositeurs, tels Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern, Maurice Ravel, Béla Bartók, Claude Debussy, synonyme d'expérimentation, d'étape dans la recherche d'un idéal en matière de composition musicale, à tel point que le critique musical contemporain Dominique Jameux a parlé de laboratoire de formes. Le quatuor de Gabriel Fauré (1924) est l'œuvre d'un musicien désireux de parachever sa longue carrière de compositeur par un chef-d'œuvre de pureté et d'ascétisme. Il s'agit dans ces derniers cas d'œuvres essentiellement isolées même si elles sont souvent d'une importance capitale dans l'histoire de la musique.

Au contraire, Darius Milhaud (18 quatuors), Heitor **Villa-Lobos** (17 quatuors), et surtout Dmitri **Chostakovitch** (15 quatuors), ont par l'importance et la qualité de leur cycle, contribué à renouveler la tradition de cette forme musicale.



On doit également citer les quatuors de Vincent d'Indy, Albéric Magnard, Leoš Janáček, Benjamin Britten, Paul Hindemith, Georges Enesco, Bohuslav Martinů, Alexandre Tansman, Marcel Mihalovici, etc.

La jeune génération de l'après-guerre tente un renouvellement du quatuor — Olivier Messiaen, **Quatuor pour la fin du temps**, pour violon, violoncelle, clarinette et piano, écrit en captivité dans un camp de prisonniers en Silésie durant la Seconde Guerre mondiale.



Concert donné par un quatuor à cordes en présence de Schubert. Dessin de Friedrich Gauermann (1807-1862).  
Linz, Oberoesterreichisches Landesmuseum. © AKG-images

## Du côté de la *Chanson*

### Mourad MERZOUKI rend hommage à Claude NOUGARO : *QUATRE BOULES DE CUIR.....BOXE BOXE.....*

---

Quatre boules de cuir  
Tournent dans la lumière  
De ton œil électrique

**Boxe, boxe**

O dé-es-se de pierre  
Quatre boules de cuir  
Mes poings contre les siens  
Moi le jeune puncheur

**Boxe, boxe**

Lui, le vieux Kid Marin  
Kid Marin c'est un grand  
Et Dieu sait que je l'aime  
Mais ses gants et mes gants  
Ne pensent pas de même  
O dé-es-se de pierre,  
pour atteindre ton cœur  
Ils n'est qu'une manière

**Boxe, boxe**

Il faut être vainqueur

**Boxe, boxe**

J'y vois encore luire  
Quatre boules de cuir  
Quatre boules cuir.

Quatre boules de cuir  
Sur quatre pieds de guerre  
Bombardent le plexus

**Boxe, boxe**

L'angle du maxillaire  
Quatre boules de cuir  
Dans la cage du ring  
Son crochet je l'encaisse

Il esquivé mon swing  
Kid Marin j'en ai marre  
De notre réunion  
Je vais te faire  
Voir qui des deux est champion  
Quatre boules de cuir  
Et soudain deux qui roulent  
Répandant leurs châtaignes  
Dans le cri de la foule  
La joue sur le tapis

Quatre boules de cuir  
J'aperçois les chaussettes  
De l'arbitre là-haut  
Enfant je m'endormais  
Sur des K.O. de rêve  
Et c'est moi qu'on soutient  
Et c'est moi qu'on soulève  
Et voici les vestiaires  
On dé-ban-de mes mains  
Kid Marin vient me voir  
Ça ira mieux demain  
O déesse de pierre,  
je prendrai ma revanche  
Et j'aurai ton sourire

**Boxe**

Comme une maison blanche  
Oui j'aurai ton sourire,  
point final de mes poings  
Même si dans les coins  
Quatre boules de cuir



# Boxe Boxe et les accessoires

---

**Mourad Merzouki** détourne les règles du combat et l'utilisation des accessoires, il baisse sa garde pour déclarer son amour à la boxe.

Loin des clichés saignants de l'arène, tour de vestiaire :

## *Les gants*



« Ils ne servent surtout pas à taper. Ils sont des marionnettes, des créatures qui surgissent dans l'obscurité et que l'on manipule, comme dans le film *la Ruée vers l'or*, lorsque Charlie Chaplin fait danser ses petits pains. »

## *Le punching-ball*



« Monté sur ressorts et un socle en fer forgé, il prend l'allure d'un étrange et gros métronome qui se balance pour donner le tempo du mouvement. »

## *Le sac de frappe*

« Il devient le partenaire d'un duo, une sorte de miroir dans lequel le boxeur se regarde se défouler. »

## *Les bandes de protection des mains*

« Ces immenses spaghettis en tissu, dont je me sers aussi pour leur beauté plastique, tissent des liens entre un homme et une femme. Les bandes tantôt les rapprochent, tantôt les éloignent, mais elles ne réussissent jamais à les ligaturer. »

## *Le ring*

« Je n'ai pas eu envie de planter le spectacle sur un ring. En revanche, deux cordes élastiques rouges sont tirées par une chaise sur laquelle est assis un violoniste. Il se déplace lentement sur le plateau, dessinant le squelette d'un ring sans cesse mouvant. »

## *Le peignoir*

« Je l'ai choisi dans une matière transparente, légère et fluide, qui permet de jouer sur le rêve et les images dans une ambiance onirique. »

[\*Sommaire\*](#)

Du côté du *Cinéma et des Arts plastiques*

## Mourad MERZOUKI rend hommage à Tim BURTON et Charles CHAPLIN

Ecouter, [voir](#) l'interview<sup>9</sup> de Mourad Merzouki

[Ecouter et voir](#) le reportage sur *Boxe boxe*<sup>10</sup>



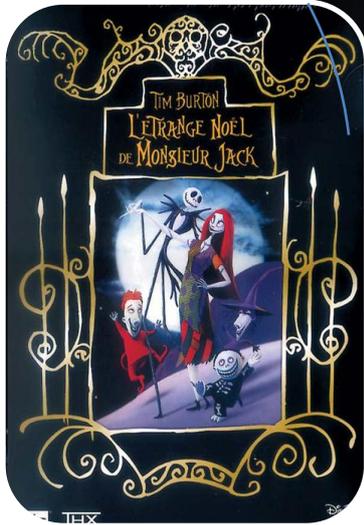
"ALICE IN WONDERLAND" Concept Art Tweedles sketch by Tim Burton ©Disney Enterprises, Inc. All Rights Reserved.



Le costume de l'arbitre évoque l'univers burtonien d'*Alice aux pays des merveilles*

<sup>9</sup> Voir CD d'accompagnement pédagogique

<sup>10</sup> idem



Tim Burton

Le décor (fer forgé, damiers) renvoie à l'univers onirique de *L'étrange Noël de Mr Jack*

### ➤ Proposition de travail en **Arts plastiques**

- traduire sous la forme qui vous inspire le mieux, l'univers poétique et onirique du spectacle *Boxe Boxe* (variations sur le décor, les costumes, les situations, ...)
- le *combat de boxe* : autour du pantin désarticulé ou, au contraire, de Mr.Muscle.
- jouer avec les *cordes* : les *cordes* du Ring , les 16 *cordes* du Quatuor....

[Sommaire](#)

## Les Lumières de la Ville (1931)

Charles CHAPLIN

Séquence du [Combat de Boxe](#)

Jean COURTIN, Stage DAAC « Le son fait son Cinéma », 2005.

	Ce que l'on voit	Ce que l'on entend	Commentaires
Ouverture	Carton : <i>This night</i> (unité de temps) Plan d'ensemble : la salle de boxe, un Ring qui s'apparente à une arène, puis tout de suite, les vestiaires. On comprend qu'il s'agit d'un combat « arrangé ».	Une musique d' « Ouverture », brillante, qui évoque les spectacles de Foire : « <i>Entrez, entrez, Mesdames et Messieurs, le spectacle va commencer</i> ».	Orchestre symphonique. Cordes et cuivres très présents. Timbre éclatant de la trompette. Vers la fin, la flûte traversière, que l'on retrouvera dans le combat, est déjà présente.
Thématique de l' « Appel », du cri qui « prévient »	La « mauvaise « nouvelle ». Télégramme à l'écran (et non carton). Élément déclencheur.	Cuivres, Trompettes très présentes.	On entre dans le monde des personnages.
Thème « agitato », à la manière de Vivaldi.	Une fuite précipitée	Première apparition, du thème <i>vivaldien</i> , effet d'amorce.	Accélération du tempo. Souligne le désarroi du boxeur. Cordes frottées. Pulsation très marquée par <i>celli</i> et <i>bassi</i> . La flûte (soliste) est absente.
Silence	Porte battante entrebâillée. Le « patron » de la salle, seul.	Silence	Transition entre deux mondes : l'extérieur, espace de liberté salvatrice, l'intérieur, espace fermé, qui mène au combat.
« D'un pas décidé » : la force tranquille.	Arrivée du « nouvel » adversaire.	Clarinettes et saxophones. Ponctuation en pizzicati des cordes.	Tentative (infructueuse) de séduction de Charlot, pour essayer d' « amadouer » l'adversaire et lui proposer un arrangement.
Fanfare « Signal du Combat (début) »	Le « Gladiateur » fait appel à la superstition pour essayer de conjurer le mauvais sort.	Trompettes qui évoquent les trompettes romaines des jeux du cirque. « <i>Morituri te salutant</i> »	Complicité avec le boxeur noir.
Ouverture	On s'affaire dans le vestiaire. Un combat vient de se terminer. Le boxeur noir « monte » au combat. Dans le vestiaire, Charlot entreprend une deuxième tentative d' « arrangement »	Retour de l'Ouverture, qui s'impose comme un Refrain. Présence d'une « variation » plus douce, sensée susciter l'empathie.	Tempo soutenu, souligne la précipitation des personnages. « The Show must go on ».
Fanfare « Signal du Combat (fin) »	Le boxeur noir « défait » ; Charlot de plus en plus inquiet.	Trompettes	Effet comique dans la volonté de Charlot d'effacer l'effet des gris-gris.
« Marche » ; retour de la Force tranquille	Du côté des Vainqueurs. L'adversaire de Charlot met K.O le dernier gagnant.	Clarinettes et saxophones. Ponctuation en pizzicati des cordes.	Tempo légèrement plus soutenu.

Ouverture, qui s'impose comme un Refrain.	Charlot quitte le vestiaire puis monte sur le Ring ; on le perçoit comme une victime (il tient un seau et n'a pas quitté sa veste), un personnage « décalé » dans cet univers agressif.	Les cuivres soulignent encore l'inexorabilité de la situation.	L'Ouverture fait presque fonction de Refrain (3 exposition).
La Cloche	Début du Combat	Cloche très sonore, seul « bruit » utilisé dans la bande son, mais traité souvent comme un instrument de percussion (rythme).	RUPTURE
Début du « Ballet »	Un combat qui s'apparente à une danse, un jeu de cache-cache, un « pas de deux » joué parfois à trois (avec l'arbitre).	A la manière de Vivaldi ; motif « agitato » qui est joué par les cordes à de nombreuses reprises. La flûte vient de temps en temps renforcer la mélodie ou la ponctuer.	Le combat se révèle chorégraphié comme un ballet où la musique de Chaplin, écrite à la manière de Vivaldi, épouse gestes et déplacements.
Silence			
Thème d'Amour	Le soigneur se métamorphose et devient la jeune fille aimée.	Belle mélodie confiée au violon ; la désinence finale du motif reprend le style vivaldien,	Episode poétique voire fantastique ; un monde rêvé s'invite dans ce plan. « Respiration » dans la séquence.
Suite du Combat-Ballet	La confusion s'amplifie ; l'arbitre se trouve obligé de participer au combat. Charlot croit trouver une issue en actionnant la cloche, mais tout s'emballe.	Retour du motif vivaldien + cloche.	Le Réel reprend ses droits
Silence	Coup « fatal ». Charlot perd le combat.		
Fanfare « signal » de la fin du combat.		Trompettes	
Thème d'amour	Charlot quitte le Ring, inconscient	Cordes, violons.	Une défaite qui inspire la compassion.
Trompettes du combat (fin)	Charlot, inconscient, dans le vestiaire.	Trompette, plus « jazzy », avec <i>glissandi</i> .	Image du gant, qui tombe, dernier « coup » symbolique d'un singulier combat.

« Cette séquence livre une des clés du style de Chaplin. Elle est faite de plans très longs (eu égard au nombre élevé de déplacement de personnages). Elle ne contient aucun plan de coupe. Son rythme quasi chorégraphique est essentiel à l'efficacité des gags. Ce rythme existe en tant que tel et n'a besoin d'être soutenu par aucun effet de montage. La caméra se contente d'enregistrer l'action et de la refléter comme un miroir. »

*Piste pédagogique* : Pour souligner la dimension chorégraphique de ce combat (dont la direction d'acteurs s'apparente d'ailleurs à celle de danseurs), on peut regarder cette séquence en coupant le son original et en le remplaçant par une musique de tango ([Liber tango de Piazzolla](#), par exemple)... la magie continue d'opérer. Dès lors, on ne s'étonnera pas que Chaplin ait choisi pendant le tournage une musique de tango. [Sommaire](#)

## *Du côté de la Danse*

### **Mourad MERZOUKI, chorégraphe, relève le défi...**

---

Il y a entre la danse et la boxe une attraction céleste : le goût des poids légers, l'éclat des gants, le saut et le rebond. En bref : la grâce.

C'est au fil d'une histoire intime que la boxe et la danse ont d'abord noué un dialogue chez Mourad

Fermement tenu sous la houlette paternelle, le petit lyonnais Merzouki s'échappait à la «School fighting » pour pratiquer les arts martiaux, en particulier la boxe américaine (dont il fut champion de France junior) et les arts du cirque.

Ayant beaucoup pratiqué le "poings-pieds", c'est dire si Mourad Merzouki sait de quoi il parle : " la boxe, et la danse ont bien des points communs, le rythme, le mouvement, la préparation, le souffle, l'engagement total, les corps à corps, la légèreté, la souplesse, l'énergie, les défis, les assauts, la trouille, la sueur..."

« J'ai commencé à boxer à l'âge de 7 ans et poursuivi jusqu'à mes 18 ans. La boxe est une école, comme celle des arts martiaux ou l'on se construit petit à petit, ou l'on apprend à travailler sur soi-même. Quand j'ai commencé à danser, je me suis rendu compte que tout ce que j'avais appris, grâce à la boxe, pouvait me servir pour la danse. Aujourd'hui, j'ai eu envie de revenir sur mon passé, sur cette pratique, qui m'a aidé à me construire, et à l'apporter à la danse ».

La boxe et la danse. L'une est assimilée à la violence, l'autre à la légèreté. Paradoxalement, Mourad Merzouki dit avoir retrouvé ces deux états dans chacune de ces deux pratiques

"A chaque élément de la boxe correspond une dimension de l'art chorégraphique, explique-t-il. Du ring à la scène, du gong au lever de rideau, de l'arbitre au regard des critiques, les similitudes me paraissent nombreuses et évidentes. La rigueur qu'exige la boxe s'apparente aux enjeux et aux sensations de la danse, toutes deux soumettant le corps pour mieux le transcender. Dans la boxe comme dans la danse, "l'interprète", boxeur ou danseur, se met en jeu devant son "adversaire", challenger ou spectateur. Mais dans l'excitation du combat, la peur au ventre semble disparaître devant le sentiment de plénitude absolue que procure l'instant magique de la confrontation

Sur scène, dans un espace scénographique décalé, il s'agissait pour le chorégraphe "d'éviter l'ambiance salle de sports pour que le public puisse rêver.

Aujourd'hui, le chorégraphe retrouve des traits d'union entre brutalité boxée et légèreté dansée.

« J'ai paradoxalement retrouvé ces deux états dans chacune de ces deux pratiques. Pour cette création, je joue sur ces contrastes, car à chaque élément de la boxe correspond une dimension de l'art chorégraphique ».

En invitant le Quatuor Debussy en scène, qui jouera Ravel, Verdi, Mendelssohn Schubert ou encore Gorecki, Mourad Merzouki continue d'ouvrir le langage hip hop et déplace l'enjeu du combat comme espace de rencontre. Du ring à la scène les sept danseurs croiseront performance et défi, affront et confrontation. Autant de façons de mettre en jeu la vérité du corps

L'extension du domaine du hip-hop est au cœur du travail de Mourad Merzouki.

Boxe, Boxe puise dans ses souvenirs de jeunesse, jouant sur la mythologie de ce sport, art de l'esquive et du mouvement pas si éloigné du pas de danse.

Les créations originales du rappeur AS'N côtoient les chefs d'œuvre de la musique classique et contemporaine. Le Quatuor Debussy qui joue live les musiques de Schubert, Ravel, Mendelssohn, Glass, s'est lancé dans cette aventure et participe pleinement à la chorégraphie et à l'impact visuel et émotionnel étonnant du spectacle.

« Venant du Hip-Hop, je suis plutôt habitué à des musiques aux rythmes un peu binaires. Créer de la danse, du mouvement, une chorégraphie sur de la musique classique, c'était complètement nouveau, complexe et compliqué ! C'était un véritable défi pour moi ! » explique Mourad Merzouki.

Le titre du spectacle « Boxe Boxe » est un hommage à la chanson de Claude Nougaro Quatre boules de cuir.

« J'avais envie d'imaginer une gestuelle qui réunisse le Hip-Hop qui est mon histoire et la boxe.

En rencontrant le Quatuor à cordes, je me suis dit qu'effectivement le lien avec le classique pourrait être intéressant, apporter un certain décalage, une certaine poésie au spectacle. »

Les deux violons, l'alto et le violoncelle du Quatuor Debussy donnent une coloration magique à la pièce. Avec Schubert, Verdi ou Mendelssohn, les chorégraphies s'enchaînent avec précision dans un univers où la violence originelle du ring est adoucie par la poésie et la beauté dégagées dans chacun des tableaux. Le ring et les cloches de boxe sont bien loin de ces tableaux planants comme des bulles.

Comme une déclaration d'amour, le mixage entre la culture urbaine issue du Hip-hop et la musique classique révèle un vrai moment de bonheur.

La musique adoucit définitivement les mœurs...

- ✓ [Ecouter](#) l'interview Interview de Mourad Merzouki par Hervé Laurent
- ✓ [Voir](#) **trailer teddy Verardo**, l'un des danseurs du spectacle,. 2009,

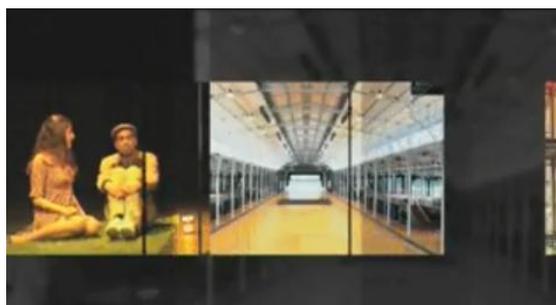
# La Culture *hip-hop*

---

## Trois documentaires très représentatifs du Hip-hop <sup>11</sup>

- ✓ Rencontres de la Villette (15 au 26 avril 2009) :  
**les jeunes et le hip-hop**

- 1) [Hip-Hop, des origines à nos jours](#)
- 2) [Du théâtre au Hip-Hop, expressions de femmes](#)
- 3) [Module Hip hop](#)



## Histoire de la danse hip-hop

En avril 1997, la Grande Halle de La Villette et le Théâtre contemporain de la danse organisaient les premières Rencontres nationales de danses urbaines. Une cinquantaine de groupes, amateurs, semi-amateurs ou professionnels, se produisaient devant un public bigarré, jeune et motivé, venu de Paris intra-muros comme des cités périphériques. Ce fut un détonateur. Les professionnels de la danse et, plus largement, ceux du spectacle durent admettre qu'il n'était pas seulement question d'une culture exotique de banlieue ou d'une simple expression sociale.

Ils constatèrent la richesse du vocabulaire, la force du contact direct avec le public. Depuis ces premières Rencontres nationales, les groupes s'affirment, trouvant de plus en plus les moyens de travailler. Ce qui n'est pas sans susciter les débats : certains ne voient dans ce mouvement qu'un paravent, une manière de dissimuler les problèmes des jeunes des cités ; d'autres se refusent à considérer la danse urbaine comme une expression artistique et la renvoient à la rue, où elle est née, la réduisant à une expression sociale ; d'autres encore parlent de récupération.

Les débats sont loin d'être clos. Cependant, le hip-hop est aujourd'hui reconnu au même niveau que les danses françaises institutionnalisées (danse classique, contemporaine et jazz) et de nombreux acteurs culturels se battent pour le faire vivre et accepter par le plus grand nombre.

---

<sup>11</sup> Voir CD d'accompagnement pédagogique

Beaucoup de directeurs de structures culturelles accompagnent fidèlement les groupes, qu'il s'agisse de la Maison de la Danse de Lyon, du Centre national de création et de diffusion culturelles de Châteaullon, du théâtre contemporain de la danse ou du théâtre Jean-Vilar de Suresnes. Le ministère de la Culture commence également à les subventionner. Si cette danse, que l'on appellera "hip-hop" en référence à ses origines (plutôt que "danse urbaine", une notion des plus floues), est encore jeune, elle a désormais droit de cité sur la scène contemporaine, s'enrichissant au contact d'autres pratiques, d'autres styles. Sa force de conviction, elle la puise dans son histoire qui s'étend sur plus d'une vingtaine d'années, dans sa capacité d'invention et dans le fait qu'elle n'est pas une discipline isolée mais qu'elle appartient à un ensemble, le mouvement hip-hop, qui réunit également graffeurs et rappeurs.

## Les Boys du Bronx

La break dance, ou le break, première appellation de la danse hip-hop, est née à New York, dans le Bronx, au milieu des années 1970. Cette dénomination renvoie à la technique du D.J. (disc-jockey), musicien improvisateur aux commandes de deux platines. Le terme break désigne la partie musicale où l'on n'entend plus que la batterie. Et le verbe to break ("casser", "éclater") fait référence à la nature de certains mouvements qui composent cette danse.

Noirs américains ou portoricains pour la plupart, les jeunes des ghettos transforment le *mal être* en énergie positive et se rassemblent en *posse*, ("bande d'amis", "réseau", "troupe"). Le *posse* s'oppose donc aux gangs destructeurs. Un D.J., Afrika Bambaataa, qui appartenait au gang des Black Spades, en sait quelque chose : un de ses amis est abattu dans une rixe meurtrière entre gangs. Il décide alors de quitter les Black Spades et de se battre avec la musique. Il crée la Zulu Nation où, à l'inverse des gangs, tout le monde est accepté. Mais chaque membre de cette "nation" internationale doit respecter certaines règles : pas de violence, pas de drogue, pas d'alcool, pas d'arme. Afrika Bambaataa transforme la violence en défis artistiques et fédère les membres de la Zulu Nation autour du slogan "Peace, love and unity". Le mouvement hip-hop et ses messages pacifistes prennent alors de l'ampleur. Dans l'argot noir-américain, to hop signifie "danser", et "Hip" dérive du mot hep, que l'on peut traduire par affranchi, libre, à l'aise. C'est l'esprit qui préside au mouvement : "Affranchis-toi, sois responsable de ta propre vie et respecte l'autre". Poussé par ses études sur l'histoire de l'Afrique et son amour pour la musique, il veut catalyser l'énergie des jeunes gens de son quartier dans des activités artistiques pour éviter qu'ils ne finissent dans des gangs. Transformer l'énergie négative de la rue en énergie positive par le biais de l'art est le vecteur de la Zulu Nation. Elle prône ainsi des valeurs d'images positives de fraternité et de partage.

Un nouveau mouvement était en train de naître, le hip-hop, et la Zulu Nation allait illustrer sa philosophie de vie. Ce mouvement, dont les 4 piliers sont le Rap, le Graffiti, le DJing et la Break Dance, est né au milieu des années 70 aux Etats Unis en réaction aux luttes violentes pour la survie dans le ghetto new yorkais. Il est donc marqué par la culture de rue.

## L'arrivée du hip-hop en France

Le mouvement hip-hop traverse l'Atlantique dans les années 1980.

Les radios libres diffusent alors largement le rap américain. Par ses origines sociales et revendicatives, le hip-hop va concerner d'abord les milieux issus de l'immigration et les quartiers défavorisés. Le développement de ces derniers en France a créé en quelque sorte une identité sociale. Il connaît un fulgurant développement médiatique qui fera penser à un mouvement de mode.

Sidney, animateur sur Radio 7, crée, en 1984, une émission télévisée, éphémère mais fédératrice, intitulée " Hip-Hop ", qui sera diffusée pendant un an, tous les dimanches. Les jeunes viennent danser en direct à l'antenne : concert live, entretiens, " défis ". Les jeunes des cités sont collés à l'écran et tentent ensuite de reproduire ce qu'ils ont vu. Une véritable effervescence, tout le monde danse, tout le monde s'entraîne. Un bout de carton, une allée, une cave, une cour, les centres commerciaux, le forum des Halles à Paris... : tout se transforme en piste de danse. Un radiocassette suffit à l'entraînement.

Les danseurs forment un cercle et se défient. Le principe du défi, essentiel dans le hip-hop, s'oppose à la performance. Il n'y a pas de hiérarchie ni d'ascension sociale au sens classique du terme. Le cercle, au centre duquel évolue le danseur, le remet dans la structure circulaire au même niveau que les autres.

Le hip-hop français sera marqué par l'arrêt de l'émission de Sidney en 1985, qui engendrera la fin de sa médiatisation et donc la fin de l'inspiration pour de nombreux danseurs. Seuls les inconditionnels poursuivent le chemin du hip-hop en France.

En 1991 a lieu Le Battle Of The Year, créé en Allemagne et organisé par le danseur allemand Tomas Hergenröther. Il s'inspire d'une compétition similaire qui avait eu lieu en 1990 à Bruxelles et qui avait opposé les meilleurs danseurs européens du moment (le français Gabin Nuissier, le belge Najim Power ou bien l'allemand Storm).

En 1995, Le groupe Franco-italien Family (Nabil, Alassane, etc.) remporte la victoire face aux Hongrois, les Enemy Squad. Le Break Dance est alors de retour en Europe et pour longtemps cette fois.

En 1998, le groupe français Family arrive en finale face aux groupes américains Rock Force Crew. En 2001, la France remporte le championnat du monde grâce au Wanted Posse, l'année suivante, les Vagabonds arrive en finale face à la Corée, puis l'année suivante ce sont les Pokémons qui vont marquer la différence encore une fois face à une Corée qui monte en puissance, en 2004, Les Fantastik Armada perdent en finale face à une autre équipe coréenne, les Gamblers, et en 2006, les Vagabonds l'emporte sur une Corée du sud devenue véritablement un vivier de Bboys.

Youval, de son côté remet la France en ébullition en organisant de plus en plus de battle underground, il relance les défis de break en France grâce à un concept de battle engagé et très controversé, le 1000% dont on retrouve en ligne la vidéo le soir même.

Aujourd'hui le hip-hop est planétaire, les danseurs poussent de partout et en France, il n'existe pas un jour sans un Battle. Du Mans, en passant par Nice ou Cherbourg, de Rennes à Quimper et à Saint Brieux, de Paris, Lyon, Marseille, jusqu'à Bordeaux, toutes les villes de France organisent des battles tout au long de l'année et il y a un référant dans chaque ville. 30 ans après sa naissance, le hip-hop est toujours en évolution et le succès de cette culture est planétaire.

[Sommaire](#)

## Les trois composantes du mouvement hip-hop

La spécificité du hip-hop est de regrouper plusieurs disciplines artistiques.

La musique réunit D.J. et rappeurs. À l'origine, le rappeur (le chanteur, le tchatteur) commente les figures et les mouvements du danseur. Le D.J. manipule les platines pour créer différents styles : des percussions break qui évoquent des racines africaines, à la musique électronique qui accompagne la danse electric boogie ou la danse robotique, des musiques d'ambiance pour les ralentis à des musiques plus funky. Le dialogue est constant entre la musique et la danse, qui combine break dance et smurf. Le break est composé de multiples figures au sol. Le danseur, par des pas de base (le top rock ou le up rock), semble chauffer le sol avant de l'attaquer, puis il exécute différentes figures, dont certaines très acrobatiques : tour sur la tête, tour sur la main... Le smurf exige pourtant d'autres qualités.

Le terme smurf vient du mot "schtroumpf", et il a été adopté par les danseurs qui portaient des gants blancs et des bonnets blancs comme les personnages de la célèbre bande dessinée qu'ils imitaient.

La danse debout fait appel à la technique du mime : le pointing, par exemple, s'inspire d'une affiche de propagande américaine montrant l'Oncle Sam pointer du doigt les passants pour recruter les soldats pour la guerre du Vietnam. La troisième composante du hip-hop regroupe les arts graphiques avec le graffiti et le tag. Le graffiti est une peinture sur les murs, une fresque, un tableau ; le tag est une signature. Si aujourd'hui tagueurs et graffiteurs peuvent s'exprimer, sur des murs "officiels" mis çà et là à leur disposition, leur activité reste majoritairement illégale dans la mesure où ils s'approprient les murs des cités vendus à la publicité.

[\*Sommaire\*](#)

## Les caractéristiques du hip-hop Européen

Le hip-hop européen n'est pas une copie conforme du mouvement américain ; il a son propre langage, moins démonstratif et avec un souci plus fort de la scénographie. En France, il a été conçu par des danseurs-chorégraphes issus de l'immigration africaine. Ces derniers ont inventé une danse plus souple, plus ludique, même si cela n'a pas toujours été facile comme en témoignent les propos recueillis par le réalisateur Jean-Pierre Thorn dans son film Faire kiffer les anges (1997), un document qui complète l'étude de longue haleine menée par Hugues Bazin, chercheur en sciences sociales (La Culture hip-hop, éditions Desclée de Brouwer, 1995).

Malgré ses bases et ses codes, le hip-hop a su évoluer. Les danseurs ont progressé jusqu'à se professionnaliser, autant sur un plan administratif qu'artistique. Sans se couper de ses racines, les quartiers des cités, le hip-hop, en France, a su franchir le pas de la rue à la scène ; ce qui n'est pas sans créer des débats au sein même du cercle hip-hop où la tendance "puriste" s'oppose à la tendance "progressiste". Tous ces danseurs cherchent cependant, et trouvent progressivement, un langage qui leur appartienne et qui soit capable d'exprimer leur vision du monde. En pleine mutation, le hip-hop cherche le bon placement sur la scène contemporaine française. Il devrait arriver à ses fins, puisque dans son vocabulaire même (le passe-passe notamment), dans son esprit ("bouge de là" autant que "prends ta place" ou "trouve ton axe"), il possède déjà cette technique du placement et du déplacement.

Le hip-hop n'est pas aujourd'hui institutionnalisé et on peut penser que c'est une chance dans le milieu de conserver l'émergence de nombreuses dérives. Chaque année, on voit naître de nouveaux styles et les jeunes danseurs s'en inspirent pour remettre en question leur pas et ainsi à leur tour créer leur propre style.

À l'origine, la danse hip-hop englobe de nombreux styles : breakdance / locking / popping / new school... Quelques exemples de nouveaux phénomènes :

## ***Style....***

### **Street Dance**

La Street dance est un terme plutôt générique et ne constitue en rien la désignation d'une danse en particulier mais de plusieurs, originaires des États-Unis.

### **Le New Style (France) ou New School (USA)**

est une des danses les plus connues et se pratique sur des musiques hip-hop (rap) très rythmiques et comportant beaucoup de basses. Les mouvements sont rapides mélangés à d'autres mouvements tels que ceux du popin, du bougaloo ou encore de la wave dance. C'est ce type de danse qui est le plus représentée par le biais de clip de Rap et d'Arenby, aux États-Unis. Un des films long métrage qui a vraiment montré cette danse, au grand public est Street Dancers.

### **Le Krumping (ou anciennement Clown Dancing, Clowning),**

Danse très énergique, esthétiquement agressive venant des États-Unis et plus précisément de la région de Los Angeles (Côte Ouest). Cette danse est principalement inspirée par des danses traditionnelles et tribales africaines. À ce jour le film référence qui a permis de mieux faire connaître cette danse est Rize du réalisateur David LaChapelle.

### **Le Stepping**

Le stepping est une danse spectaculaire qui trouve ses racines dans la Boot Dance africaine.

Cette discipline s'est imposée comme une tradition sur les campus afro-américains.

Elle combine des pas et des figures méticuleusement réglés avec des chants et des mouvements de percussion des mains et des pieds. Le chorégraphe Dave Scott explique : " Le stepping a commencé avec des éléments traditionnels africains comme la percussion corporelle et les mouvements de groupe coordonnés.

Les fraternités ont ajouté des pas et figures d'une précision extrême... "

### **Le C-Walk**

Le Crip-Walk (abrégé en C-Walk) est le nom donné à la " danse " qui a pour origine danse qu'exercent, ou ont exercé, les membres des Crips, une organisation criminelle présente du côté de Los Angeles ainsi que dans de nombreuses grandes villes américaines.

Le C-Walk est né dans les années 70 dans le South Central Los Angeles.

Quelques rappeurs européens ont adopté le C-Walk, notamment le rappeur français de Trappes : La Fouine.

A Paris, une soirée nommée la " Sunshine Ride Party " a lieu régulièrement, il s'agit d'une soirée axée sur la Gangsta Funk et où le C-Walk est de rigueur.

Une communauté francophone de C-Walk s'est créée. Ils organisent différents tournois et mixtapes, ainsi que la possibilité d'apprendre à pratiquer le C-Walk. Cette " danse " évolue de plus en plus en Europe et chaque pays développe son propre site.

## **Le hip-hop et les autres danses**

Au contact de la scène professionnelle, le hip-hop, qui jusque-là se cantonnait à la démonstration, apprend la syntaxe et développe son vocabulaire.

Si tous les groupes n'ont pas encore une grande expérience de la composition et de la chorégraphie, ils ont pourtant conscience que c'est là une de leurs faiblesses. D'année en année, on peut constater les progrès, du moins pour les groupes les plus anciens qui ont su résister au creux de la vague de la fin des années 1980. Sans renoncer aux pas et aux figures de base, comme le fait le groupe de référence Aktuel Force, les chorégraphes évoluent au contact d'autres styles de danse. Le groupe New FriendS, constitué de jeunes Tamouls, marie le bharata-natyam indien avec le hip-hop pour des spectacles qui ne sont pas sans évoquer les scènes de danse des grandes comédies musicales indiennes. Dans le nord de la France, Farid Berki ne craint pas de rapprocher flamenco et hip-hop dans un solo ; il s'empare aussi du répertoire classique pour revisiter par exemple Petrouchka, ce qui est astucieux, la gestuelle du pantin étant une des figures de base du hip-hop.

C'est dans la région Rhône-Alpes que les groupes pratiquent depuis le plus longtemps le mélange des danses. La compagnie Traction Avant avec Zoro Henchiri a rapproché le break et le buto japonais. La compagnie Accrorap est issue de l'alliance du hip-hop et de l'acrobatie. Fred Bendongué est allé étudier la capoeira au Brésil, une danse créée par les esclaves et qui simule des combats.

**Le groupe Käfig mène un véritable travail de recherche à partir d'une base hip-hop et acrobatique,** en intégrant notamment la danse contemporaine, une danseuse classique, de jeunes rappeurs et la création musicale de Franck Il Louise avec ses touches orientales.

Samir Hachichi, lui, est parti aux États-Unis et pour retrouver les racines américaines de ce mouvement et pour découvrir la danse contemporaine de Merce Cunningham. De nombreux chorégraphes de la danse contemporaine travaillent aujourd'hui avec des danseurs de hip-hop.

C'est le cas de Karine Saporta, Jean-Claude Gallotta, Maryse Delente, Karole Armitage, Josette Baiz ou José Montalvo.

Le hip-hop est en pleine ébullition. A-t-il une chance de résister aux nombreuses pressions, commerciales ou sociales qu'il subit ? Les groupes se plaignent régulièrement, entre autres, de devoir assurer de trop nombreuses animations dans les quartiers. Les enjeux sont tout autant politiques qu'artistiques et concernent la société française d'aujourd'hui. Le hip-hop peut-il réussir à renverser le processus d'intégration, en devenant la marge qui intègre la société ? Aux acteurs du hip-hop de répondre, car, pour les observateurs, il est encore trop tôt pour juger de l'avenir du mouvement.

[\*Sommaire\*](#)

## Bibliographie / Hip-hop

---

- BAZIN Hugues, *La culture hip-hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995
- BAZIN Hugues, *Hip-Hop : éléments de référence*, Recherche-action, 2003
- BOISSEAU Rosita, *Le Hip-Hop entre dans la danse*, in *Télérama*, 23/02/2000, n° 2615
- COOPER Martha, *Hip-Hop Files : photographs 1979-1984*, Paris : ZEB. ROC. SKI, 2004
- LEPOUTRE David, *Coeur de banlieue*, Odile Jacob, Paris, 1997
- MILLIOT Virginie, ss dir Jean Métral, *Cultures en villes ou de l'art et du citoyen*, éd L'Aube.
- MOISE Claudine, *Danseurs du défi, rencontre avec le hip-hop*, Indigène éditions, Montpellier, 1999
- NINI Soraya, BOUDJELLAL Farid, *Hip-hop, lexique illustré de danse hip-hop*, éd. Z'éditions, Nice, 1996
- PAILLEY Jacky, *Hip-Hop : la rage de danser*, in Paris : Spectacle Infos, 1996, n°45
- SIDNEY, *Hip-hop*, Hachette jeunesse, Paris, 1984
- VERNAY Marie-Christine, *La danse hip-hop*, Gallimard jeunesse musique, carnets de danse, Cité de la musique, Paris, 1998 (avec CD audio)
- Petit lexique de danse hip-hop à l'usage des non initiés*, In *Nouvelles chorégraphiques du Limousin*, n° 67



# Le spectacle

---

## conception musicale

Quatuor Debussy et AS'N

## lumières

Yoann Tivoli

## scénographie

Benjamin Lebreton

avec la collaboration de Mourad Merzouki

## costumes

Emilie Carpentier

## interprétation musicale

### Quatuor Debussy

Christophe Collette violon

Dorian Lamotte violon

Vincent Deprecq alto

Fabrice Bihan violoncelle

## danseurs

Rémi Autechaud

Guillaume Chan Ton

Aurélien Desobry

Magali Duclos

Frédéric Lataste

Mourad Merzouki

et/ou Steven Valade

David Rodrigues

Teddy Verardo



**production** : Centre Chorégraphique National de Créteil et du Val-de-Marne / Compagnie Käfig

**coproduction** : Biennale de la Danse de Lyon, Théâtre National de Chaillot, Maison des Arts de Créteil, Espace Albert Camus de Bron

**avec le soutien du Quatuor Debussy**

[\*Sommaire\*](#)

## Sources documentaires/ Bibliographie

- *Le Dico des Musiques* de Jean-Marie LEDUC / édition SEUIL
- <http://www.biennale-de-lyon.org>
- Encyclopédia universalis,
- Encyclopédie en ligne Wikipedia
- Site internet [www.1000pour100.com](http://www.1000pour100.com)
- [http://www.culture.gouv.fr/mpe/recherche/pdf/R\\_424.pdf](http://www.culture.gouv.fr/mpe/recherche/pdf/R_424.pdf)
- [Bibliographie thématique](#) sur le hip-hop
- [La culture Hip-Hop](#)
- [émission sidney TF1](#)
- [www.africamaat.com/imprimersans.php3?id\\_article=129&nom\\_site=AfricaMAAT&url\\_site=http://www.africamaat.com](http://www.africamaat.com/imprimersans.php3?id_article=129&nom_site=AfricaMAAT&url_site=http://www.africamaat.com)
- [http://www.irma.asso.fr/IMG/pdf/Biblio\\_hip\\_hop\\_the\\_matique.pdf](http://www.irma.asso.fr/IMG/pdf/Biblio_hip_hop_the_matique.pdf)

[Sommaire](#)



*Dossier réalisé par le*

**Service éducatif** de la Maison de la Culture d'Amiens

**Jean Courtin** (musique et danse)

[jean.courtin@ac-amiens.fr](mailto:jean.courtin@ac-amiens.fr)

**Delphine Petit** (théâtre et cinéma)

[Delphine.petit@ac-amiens.fr](mailto:Delphine.petit@ac-amiens.fr)

Permanence le mercredi et/ou le vendredi après-midi / Tél.03 22 97 79 79

En dehors de ces horaires, vous pouvez contacter :

**Claire-Emmanuelle Bouvier**

Attachée aux relations publiques / enseignement & éducation artistique

Tél.: 03 22 97 79 55

[ce.bouvier@mca-amiens.com](mailto:ce.bouvier@mca-amiens.com)