

REPÈRES

I fondements théoriques

I 4 Questions de composition chorégraphique, questions d'enseignement de l'art de la danse en milieu scolaire

« C'est mon parcours qui m'a fait comprendre la différence entre le compositionnel et le chorégraphique. Un cours de composition met en jeu de petites études, une élaboration de la matière. En composition, il n'y a que le mouvement, que le corps d'un danseur qui porte tout le propos ». (Susan Buirge)

Les programmes qui définissent les contenus à enseigner dans le cadre des Enseignements Artistiques danse¹⁰⁴, font référence de manière récurrente à la notion de composition chorégraphique.

La capacité de l'élève à composer un moment chorégraphique, celle aussi à identifier le mode de composition caractéristique d'une œuvre ou d'un ensemble d'œuvres, font en effet partie des compétences que cet élève est censé acquérir dans le cadre de cet enseignement.

Or, pour aider l'élève à construire les savoirs, savoir-faire et savoir-être qui correspondent à ces capacités, l'enseignant doit pouvoir cerner avec suffisamment de précisions ce que recouvre le terme "composition" lorsqu'il s'applique notamment à l'œuvre chorégraphique.

Aussi, les propos qui suivent n'ont-ils pour seule ambition que de donner un certain nombre de repères qui permettent de mieux situer la notion de composition dans le domaine de l'art chorégraphique. En particulier lorsque ce terme apparaît dans un certain nombre de textes à travers les expressions : *démarche* de composition, *processus* de composition ou encore *principes* de composition.

Ces repères peuvent aider l'enseignant à mettre en œuvre des contenus d'enseignement qui correspondent à la demande des programmes Art/danse : permettre à l'élève d'apprendre à composer et à "lire" (analyser) une composition chorégraphique. Ils se proposent d'apporter quelques éléments de réponse aux questions suivantes : qu'est ce qu'un *processus*, une *démarche* ou un *principe* de composition chorégraphique ? A partir de quoi, et comment se compose une œuvre chorégraphique pour que l'acte compositionnel puisse être enseigné ?

Pour aborder ces questions, il s'avère dans un premier temps nécessaire de définir le cadre général à partir duquel pourront s'étayer certains éléments de réponse.

Définition d'un cadre général de réflexion

En premier lieu, il faut rappeler que d'un point de vue étymologique le mot chorégraphie est issue de l'association de deux termes grecs : *khoreia*, danse et *graphein*, écrire. La racine indo-européenne de *graphein* : gratter, renvoyant pour sa part à l'acte d'inciser avec un stylet afin d'inscrire une trace.

En ce sens, on peut dire que ce que sous tend le terme "chorégraphie" a à voir avec quelque chose qui participe d'un procès d'écriture et plus radicalement d'inscription. Ce qui

¹⁰⁴ Le terme Art/danse renvoie à l'Enseignement Artistique danse que peuvent suivre les élèves de Seconde, de Première et de Terminale de la série L dans les lycées français.

ne fait que renvoyer à ces autres questions : écriture ou inscription de quoi ? Sur quoi ? Comment ?

Au moins deux aspects des problèmes que soulèvent ces questions peuvent être envisagés.

Le premier concerne ce qui renvoie aux procédures de transcription prévisionnelle ou notation de l'œuvre chorégraphique. Dans le domaine de l'art musical on parle en ce sens de partition musicale ou encore de script dans celui du cinéma : systèmes d'écriture (liée à des codes universels de déchiffrages) utilisée en amont ou en aval de l'œuvre pour en maintenir et en assurer l'identité (mais non l'existence). Ces systèmes d'écriture sont devenus quasiment indissociables des pratiques musicales et cinématographiques. Ils correspondent notamment à ce que Jean Molino appelle la dimension *neutre* de l'œuvre musicale conçue en tant que forme symbolique spécifique¹⁰⁵. L'œuvre chorégraphique relevant elle-même d'une forme symbolique.

Plusieurs systèmes d'écriture de ce type existent dans le domaine de l'art chorégraphique, l'un des plus connus étant celui que R. Laban élabore dans les années 40 sous l'appellation *Laban-notation*.

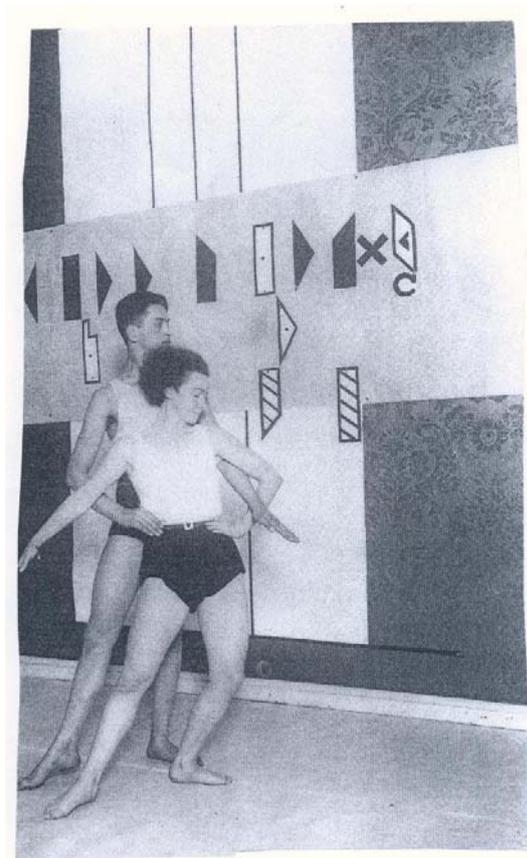
¹⁰⁵ J. Molino, *Fait musical et sémiologie de la musique*, in *Musique en Jeu*, 17, 1975, p. 37-62. Cherchant à démontrer en quoi la musique est une forme symbolique J. Molino s'attache à décrire les systèmes dans lesquels s'incarne le symbolique pour le comprendre. Il identifie alors trois dimensions propres à l'objet musical en tant que forme symbolique :

- le *poïétique* qui doit être mis en rapport avec un acte de production (lui-même liée à un acte de création) dont résulte la forme musicale.

- l'*esthétique* qui renvoie au fait qu'une forme musicale n'existe qu'en relation avec un acte de réception.

- le *neutre* qui correspond pour sa part, à la manière dont la matière sonore est soumise à une forme. Cette manière dont rend justement compte la partition musicale.

C'est cette dimension *neutre* de l'acte compositionnel que nous mettrons ultérieurement en relation avec celle de *score* telle que la définit la danseuse-chorégraphe Ann Halprin.



Notations de Rudolf Laban à l'École de danse de Berlin. Les élèves suivent, dans leurs évolutions, les signes correspondant aux notes affichées sur le mur, comme une notation ou notation musicale.

La *Laban-notation* transcrit des unités de mouvements réalisés par certaines parties du corps dans un espace et un temps donnés en fonction d'une logique sémiotique qui articule (plan syntaxique) des symboles (plan lexical). Elle ne correspond en ce sens qu'à un processus "secondaire" de mise en signes des traces que souhaite rendre visibles le chorégraphe à partir de l'acte même de danser du danseur (le chorégraphe pouvant être lui-même l'interprète de son œuvre). La question des traces rendues visibles par le danseur nous amène à envisager le second aspect des problèmes que pose la notion d'écriture en art chorégraphique.

Il faut tout d'abord préciser que contrairement à une idée largement répandue, le corps du danseur ne peut être confondu avec la "substance" d'expression du message orchestrique qu'il délivre¹⁰⁶. Il s'avère en effet erroné de penser le corps dansant comme le lieu d'inscription des traces signifiantes immatérielles et éphémères que rend visible l'acte artistique de danser. Certes, envisagées sous cet angle les choses paraissent quelque peu opaques. La comparaison de l'acte artistique de peindre avec celui de danser peut permettre de mieux comprendre la spécificité du procès sémiotique (élaboration d'une trace signifiante) à l'œuvre dans l'acte artistique de danser.

¹⁰⁶ Le message orchestrique est celui que délivre le danseur sous un mode d'expression spécifique. La notion de "substance" d'expression étant pour sa part à mettre en relation avec la différence qu'opère L. Hjelmslev entre matière et forme de l'expression et substance et forme du contenu de cette expression. L. Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Editions de Minuit, Paris, 1968.

Les formes ou les figures (figuratives ou non) que manifeste un tableau sont perçues comme des traces de couleurs, de lignes, de découpages, etc., laissées par le geste "fonctionnel" de l'artiste peintre sur son support d'expression¹⁰⁷. En ces traces apparentes (visibles) se révèle la qualité inapparente et subtile de l'activité corporelle que cet artiste met en œuvre. Aussi, même si ces traces témoignent d'une relation de proximité profonde entre son geste de peindre et le(s) matériau(x) qu'il "travaille", il existe toujours un écart - un certain rapport d'extériorité - entre elles et le corps en mouvement de cet artiste : la trace peinte étant toujours la résultante matérielle ou tangible d'un geste intentionnel lié à un haut niveau de maîtrise.

Or, justement les choses ne peuvent plus se concevoir de la même façon lorsqu'il s'agit de comprendre le procès sémiotique (ce qui donne lieu à l'émergence d'un sens) qui sous tend l'émergence des traces signifiantes rendues visibles et "lisibles" par le danseur interprète et/ou chorégraphe : cet écart devient quasiment inexistant dans le mode de manifestation signifiante propre au geste artistique de danser.

Force est en effet de constater que les traces élaborées par le danseur et/ou chorégraphe relèvent sémiotiquement - et là se situe tout le problème - d'un plan d'expression aussi indistinct que paradoxal. Et ce, dans la mesure où il existe une connexion radicale entre l'être imaginant, sentant et se mouvant qu'est le danseur/chorégraphe et le mode d'inscription de la trace orchestrale que manifeste son geste.

La dimension paradoxale d'un acte artistique de danser tient en ce que le geste de l'activité intentionnelle du danseur s'avère quasiment indissociable de la trace qu'il rend visible, sans pour autant qu'il se confonde avec elle. Le geste artistique de danser se caractérise en définitive par une imbrication intime entre le geste intentionnel du danseur (son activité fonctionnelle) et la trace qu'il manifeste.

Cependant, bien que la trace rendue visible par ce geste ne soit plus portée par une substance matérielle, elle doit néanmoins être conçue comme ce qui rend possible l'expression d'un message orchestrale : un message propre à l'acte artistique de danser qui diffère du mode d'élaboration expressive d'un message verbal, pictural, musical, etc.¹⁰⁸

Ce qu'il faut retenir pour le moment est que toute chorégraphie (*choréa-graphein*) doit se comprendre comme ce qui relève - si l'on exclut la procédure de transcription à laquelle elle peut donner lieu - d'un processus sémiotique aussi spécifique que paradoxal d'écriture/inscription de traces.

Si l'on se penche en second lieu sur le sens du terme *composer*, il provient pour sa part du vocable latin *componere* : disposer ensemble, former un tout en assemblant différentes parties. Une comparaison entre ce qu'il faut entendre par acte de composer en peinture et en danse s'avère en ce sens une nouvelle fois éclairante.

Le peintre Cézanne lorsqu'il peignit à de multiples reprises *La Sainte Victoire* sans jamais en dessiner les contours, mais seulement à partir d'un certain mode d'agencement de couleurs sur sa toile, ne cherchait qu'à retrouver l'unité d'un espace représenté à partir de l'hétérogénéité des traces de couleur inscrites sur le tableau peint. En ce sens, il parlait de sa

¹⁰⁷ Support d'expression que Jacques Garelli qualifie de « lieu pensant » de l'artiste. J. Garelli, conçoit en effet cette toile comme le « lieu pensant » du champ de la création. Lieu, dit-il, « car l'œuvre est enracinée en un site spatial concret : la toile. Pensant, parce que c'est de ce champ spatialisant en son site, que se prononce l'opération d'individuation "donnant lieu" à l'ordonnance des formes se structurant selon le jeu des lignes, des masses et des couleurs ». J. Garelli, *Rythmes et mondes. Au revers de l'identité et de l'altérité*, Jérôme Millon, Grenoble, 1991.

¹⁰⁸ Cette problématique fait l'objet d'un développement plus approfondi dans l'ouvrage *Enseigner l'art de la danse ? Essai sur l'acte artistique de danser et les fondements didactiques de son enseignement*, (Jean-Jacques Félix, à paraître).

quête esthétique-artistique de l'unité de l'œuvre donnée à voir, comme d'une religion du paysage (*religare* : lier en latin)¹⁰⁹.

Cette idée de "religion" (*religare*), vers laquelle tend toute l'œuvre de Cézanne, Henri Maldiney l'exprime remarquablement lorsqu'il écrit : « un tableau de Cézanne lie l'hétérogène, conformément à son sens de la peinture et du monde qui est comme il dit "une religion du paysage" liaison de l'hétérogène, du dissemblable. La religion du paysage relie d'un même élan ce qui non seulement s'éparpille [...], mais se sépare en événements autonomes, tous décisifs, dans le regard et la présence du peintre »¹¹⁰.

Dans cette perspective, composer en art de la danse est-ce peut-être aussi et essentiellement relier en un tout signifiant des gestes ou des mouvements susceptibles de donner lieu à l'émergence de traces visibles et "lisibles" par un spectateur ? Ces traces, aussi hétérogènes soient-elles, étant inextricablement liées à l'acte de danser de l'interprète.

De cette première approche du fait chorégraphique ressort l'idée principale que ce dernier ne peut se comprendre qu'à partir des deux données essentielles qui le fondent : il résulte d'un acte d'écriture/inscription et de celui de relier en un tout signifiant les traces (inconsistantes et éphémères) auquel donne lieu cet acte.

Toutefois, si telles qu'elles viennent d'être présentées les choses semblent relativement aisées à comprendre malgré leur complexité, il ne faut pas se fier aux apparences.

Laurence Louppe dans l'un de ses textes consacrés à la composition chorégraphique met justement en question ces apparences. Elle écrit notamment : « en France, (dans le domaine de l'art chorégraphique), une distinction terminologique d'un extrême intérêt double le concept de *composition* par celui d'*écriture* »¹¹¹. Ces propos rejoignent d'une certaine façon la distinction faite précédemment entre *écrire* et *composer* en danse. Cependant ayant opéré ce constat L. Louppe en fait aussitôt un autre propre à créer le trouble pour ne pas dire faire naître le doute : « il est néanmoins très difficile, en l'absence d'un véritable débat, et de réflexions plus largement partagées, de saisir à ce jour où se situe la distinction entre les deux termes »¹¹². Autrement dit, distinguer *écriture* et *composition* lorsqu'il s'agit de comprendre comment s'élabore le sens d'une œuvre chorégraphique est loin d'aller de soi (même si ces deux termes sont constitutifs de l'expression *composition chorégraphique* utilisée couramment : *componere-khoéia-graphein*).

Mise en question des notions d'écriture et de composition en art chorégraphique.

Partant de ce double constat, Laurence Louppe prend notamment position dans ce débat.

En référence aux nombreux chorégraphes qu'elle a rencontrés - Stéphanie Aubin, Christian Bourigault, Odile Duboc, Susan Buirge, etc. - elle s'attache à préciser ce que recouvrent les notions d'*écriture* et de *composition* en art chorégraphique.

Elle met alors en question ces deux notions à partir de ce qu'elle appelle le statut quasi exemplaire et hégémonique du "texte" dans la culture occidentale. Le concept de "texte" renvoyant à un mode d'énonciation (parlée ou écrite) qui tend à rendre intelligible - dans une

¹⁰⁹ Cézanne est le peintre qui, plus que tout autre, a joué sur la discontinuité et l'hétérogénéité des tons colorés. C'est-à-dire un jeu sur des tensions contraires pour faire naître l'unité d'un paysage dans ses tableaux. Chaque touche de couleur ayant, dans l'unité de la toile Cézannienne, une valeur décisive.

¹¹⁰ H. Maldiney, *Regard Parole Espace, L'Age d'Homme*, Lausanne, 1973, p. 169.

¹¹¹ L. Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, Bruxelles, 1997, p. 209.

¹¹² *Ibid.*, p. 209.

langue donnée - ce que cherche à exprimer (l'énoncé) un locuteur ou un écrivain selon différents modes¹¹³.

Comprenons que dans sa démarche réflexive, L. Louppe ne cherche pas à opérer une simple analogie entre le "texte" parlé ou écrit et le "texte" chorégraphique, mais bien à questionner ce qui est à la fois susceptible de relier et de différencier ces deux modalités d'expression.

Aussi, s'appuyant elle aussi dans cette perspective sur l'étymologie des mots, met-elle en rapport le concept de "texte" avec l'idée de tissage et de trame. Une idée qui renvoie à celle d'imbrication de fils et plus précisément - si l'on se réfère à la logique linguistique - à celle de fluctuations paradigmatiques et syntagmatique : élaboration et réception d'un sens auxquels peuvent donner lieu l'existence d'un axe lexical (rapports possibles entre les mots ou leur racine) et d'un axe syntaxique (articulations possibles entre les mots) propres à chaque langue.

"Texte" et langage de la danse

La notion de "texte" s'avère en effet opérante pour démêler l'écheveau complexe de la relation qu'entretiennent entre elles l'*écriture* et la *composition* chorégraphique.

Interroger le mode d'existence sémiotique d'un "texte" revient à questionner de manière plus radicale le procès de la signifiante qui le sous-tend : élaboration/réception d'un sens, qui dépasse le simple fait du fonctionnement signifiant propre au langage écrit ou parlé. Si le langage - dans sa dimension linguistique parlée ou écrite - "surplombe" ce qui permet de penser et d'exprimer toute chose, aborder la question du sens émergent et exprimé à partir de celle du procès de la signifiante qui le fonde, permet de concevoir un fonctionnement sémiotique qui n'utilise pas exclusivement le "matériau" (signe linguistique) du langage. C'est en ce sens qu'il devient possible avec toutes les précautions d'usage de parler d'un "langage" de la danse pour reprendre une expression chère à Mary Wigman¹¹⁴.

Or, si l'on accepte le principe qu'un "langage" de la danse puisse fonctionner sans se confondre avec le "matériau" du langage verbal se pose alors le problème de la nature spécifique du "matériau" qu'il utilise et de celui de son mode d'articulation.

Revenons sur ce qu'écrit L. Louppe pour aborder ce problème : « la composition est un exercice qui part de l'invention personnelle d'un mouvement ou de l'exploitation personnelle d'un geste ou d'un motif jusqu'à la construction d'une unité chorégraphique entière [...] en danse contemporaine il est impossible de dissocier l'émergence du mouvement, les conditions sensibles de cette émergence, de l'ensemble de la composition ». Elle précise par ailleurs à propos de l'organisation chorégraphique : « dans la danse, et dans une certaine mesure dans l'écriture littéraire (avec laquelle les comparaisons sont si fécondes), on ne saurait imposer une orthodoxie. Libre à chacun d'organiser les lois internes de la syntaxe, dont la seule limite doit demeurer la lisibilité »¹¹⁵.

Trois idées doivent tout particulièrement retenir l'attention dans ces propos.

La première renvoie au fait que le mouvement et le geste - tous deux liés à un processus d'invention/émergence - se situent au cœur de ce qui se joue dans l'acte de composer en danse. Il faut en ce sens comprendre que le "matériau" qui fait l'objet d'une articulation

¹¹³ En ce sens, elle construit son argumentation en référence aux processus à l'œuvre dans l'élaboration d'un "texte" qui relève d'une logique sémio-linguistique. Et ce, pour chercher à comprendre ceux qui sous-tendent l'émergence d'un sens propre à l'acte artistique de danser.

¹¹⁴ Mary Wigman pionnière du courant expressionniste de la danse moderne est l'auteure d'un ouvrage intitulé *Le langage de la danse*, trad. J. Robinson, Chiron, Paris, 1990.

¹¹⁵ L. Louppe, 1997, *op. cit.*, p. 211 et 214.

compositionnelle dans l'œuvre chorégraphique est essentiellement constitué des mouvements et des gestes susceptibles d'être élaborés/inventés par le chorégraphe et/ou danseur. Ces mouvements et gestes étant, dans leur mode d'invention, investis d'une sensibilité et d'un imaginaire propres liés au parti pris esthétique du chorégraphe et/ou danseur. Il faut néanmoins préciser que ces mouvements et gestes s'articulent sur deux plans. Un plan directement visible qui correspond à leurs différentes formes cinétiques et configurations spatio-temporelles. Ce n'est pas à proprement parler ce plan qui doit être considéré comme le matériau compositionnel - notamment en danse contemporaine - mais les données internes ou les éléments constitutifs du mouvement tels que les a en particulier identifiés R. Laban : le poids, le temps, l'espace et le flux à travers les différentes qualités d'*effort* qui peuvent leur être associés. Ils relèvent du second plan infra visible du mouvement qui constitue en fait le "matériau" ou plus encore, la matière qualitative sur laquelle va travailler le chorégraphe pour inventer/organiser (créer des lignes de force) un ensemble de mouvements chargés d'une expressivité intrinsèque : sans recours à une "autorité" (un récit, une expression subjective, etc.) qui serait extérieure à l'expérience sensible du corps dansant lui-même¹¹⁶.

La seconde idée tient en ce que L. Louppe parle de la composition comme d'un ensemble construit propre à donner une unité chorégraphique. Comprendre la nature fonctionnelle de cet ensemble construit permet de cerner de plus près l'acte de composer en art de la danse.

Dans cette perspective, il est possible de concevoir cet acte de composer comme relevant d'un feuilletage d'éléments entre au moins deux niveaux : celui de la micro articulation compositionnelle et celui de la macro articulation compositionnelle.

Micro articulation compositionnelle

Le niveau de la micro articulation compositionnelle (micro structure "syntaxique") correspond à ce qui d'une certaine façon précède ou sous-tend l'architecture d'organisation plus globale de l'œuvre chorégraphique (macro structure).

Elle renvoie à ce premier choix d'organisation qu'opère le chorégraphe sur le mouvement ou le geste dansé en tant que "matériaux" sémiotisables dans sa dimension infra visible.

Toutefois, si tout mouvement et/ou geste est le plus couramment perçu en tant que phénomène visible dans un espace/temps donné - en regard de sa configuration cinétique et spatio-temporelle - il peut aussi être ressenti/perçu à partir de ce qui le motive et l'organise en profondeur.

En regard de ce qui a été dit précédemment, de cette organisation profonde du geste Rudolf Laban en donne une certaine intelligibilité. D'une part, à partir de ce qu'il nomme les facteurs moteurs du mouvement : le *poids* (manière de transférer son poids), le *flux* (degré d'intensité du tonus musculaire), l'*espace* et le *temps*, mais aussi et surtout, à travers l'identification des différentes formes d'*effort* (qualités sensibles) qui leur sont associées. Or, ce qu'il faut avant tout retenir de ces apports Labanniens est que ces qualités peuvent se combiner à l'infini, en fonction de l'intentionnalité expressive du danseur-chorégraphe ("attitudes" adoptées dans son rapport au monde qui se définissent à l'intérieur d'un continuum allant de "l'abandon" à la "résistance"). Cette combinatoire quasi infinie et créative des qualités "inapparentes" qui "affecte" et "colore" le geste dansé constitue alors l'organisation qualitative profonde de ce geste¹¹⁷. Elle participe en ce sens des micro-articulations compositionnelles sur lesquelles

¹¹⁶ Cf. sur le sujet ce qu'écrit L. Louppe à propos de l'œuvre d'A. Nikolais. *Ibid.*, p. 218-219.

¹¹⁷ Ces différentes qualités d'*effort* peuvent être de façon métaphorique associées à la palette de couleurs de l'artiste peintre. Palette qui en se distribuant sur la toile devient l'espace d'un nuancier subtile propre à faire émerger une poésie de la trace. Le nuancier du danseur étant son corps ou plutôt sa corporéité.

travaille le chorégraphe pour élaborer la texture profonde ou plus précisément, les micro-formes de sa composition chorégraphique.

Macro-articulations compositionnelle

Aussi, est-ce à partir de ces micro-articulations que va pouvoir se développer, dans le cadre d'une imbrication très étroite, une macro articulation compositionnelle chorégraphique. Ce qu'il convient en fait d'appeler une grande forme unitaire chorégraphique.

Pour mieux comprendre ce que recouvre la notion de macro-articulation ou "grande forme" d'une œuvre chorégraphique il est intéressant de revenir sur le fonctionnement sémiotique du texte parlé ou écrit, sans pour autant opérer une analogie entre les modes d'expression propre au langage et à la danse.

Schématiquement un texte qu'il soit énoncé ou écrit s'organise à partir d'une double articulation qui, en fonction de règles déterminées, structure un ensemble de mots en phrases, paragraphes, etc. Autrement dit, tout texte linguistique s'organise selon deux axes : lexical et syntaxique. Avec toutes les précautions d'usage, ces axes peuvent se retrouver dans ce qu'il est possible de concevoir comme un "texte" chorégraphique.

1- un axe *lexical* qui, renvoyant au "vocabulaire gestuel", est alors constitué d'unités sémiotiques (signifiantes) dont l'existence et la "taille" unitaire restent en quelque sorte non seulement à inventer, mais aussi à préciser par le chorégraphe (plus spécifiquement en danse contemporaine).

2- un axe *syntaxique* qui correspond d'une part, au mode d'articulation inhérent au "vocabulaire gestuel" qu'invente le chorégraphe et d'autre part, à celui des séquences gestuelles plus longues que ce chorégraphe organise pour former une unité artistique signifiante. Cette unité de l'œuvre chorégraphique correspondant en ce sens à l'articulation de "phrases" ou, plus globalement encore, à l'articulation d'un ensemble de "phrases" ou de séquences gestuelles.

C'est à ce niveau d'articulation d'un ensemble de phrases ou de séquences gestuelles que correspond celui de la macro articulation compositionnelle en danse : niveau à partir duquel un nombre quasi infini de combinaisons peuvent être utilisées et inventées par le chorégraphe.

Pour mieux élucider ce niveau de macro articulation compositionnel de l'œuvre chorégraphique il faut aussi faire référence à certaines données de l'histoire de l'art chorégraphique.

Alors qu'il a été fait référence aux domaines de l'art pictural, cinématographique et littéraire pour éclairer nos propos sur la question de la composition et de l'écriture chorégraphique, celui de l'art musical permet de préciser ce qu'il faut entendre par macro articulation en art chorégraphique.

Pour le dire succinctement, la période qui s'étend de l'époque de la danse dite "baroque" (préclassique) à celle de la danse moderne, les procédures et principes de composition chorégraphique étaient essentiellement « calqués » sur un modèle d'articulation renvoyant à celui de la musique¹¹⁸.

Dans cette logique, le musicien Louis Horst (mentor de Martha Graham) qui enseignait la composition aux danseurs, défendait l'idée que toute œuvre chorégraphique est une forme qui résulte de la conception et la manipulation d'un thème en fonction de règles fondamentales de composition. Ces règles basiques régissant la forme étant données par l'art musical de la

¹¹⁸ A l'art littéraire aussi, dans la mesure où, par exemple, le ballet classique trouvait son articulation dans la structure du livret lui fournissant son argument (les principes de l'art théâtral jouant par ailleurs eux aussi un rôle important).

période préclassique. Il écrit en ce sens : « la forme esthétique la plus instinctive est l'A B A ; un début (premier thème), un milieu (thème contrastant) et une fin, (retour au premier thème) [...] la forme en trois parties constitue le fondement de toute composition musicale sérieuse, depuis la plus simple des chansons à la plus complexes des symphonies »¹¹⁹. Autrement dit, elle est aussi pour L. Horst, le fondement de toute composition chorégraphique sérieuse.

La structure A B A, lorsqu'elle est utilisée dans le cadre de la composition chorégraphique, donne un exemple simple de ce que peut représenter une macro articulation compositionnelle en danse : A et B correspondant à des modules gestuels plus ou moins longs, eux-mêmes constitués de micro articulations.

D'autres possibilités de composition existent selon la même logique :

- 1- La forme sonate avec variations : **A A' A'' B B' A A' A''**
- 2- La forme sonate avec reprises variées : **AA' B A'' B' A'''**
- 3- La forme rondo (refrain) : **A B A C A D A F...**
- 4- La forme rondo sonate : **A B A C A B A**
- 5- La forme ritournelle: **r A r B r C r...**
- 6- etc.

Toutefois, l'esthétique chorégraphique contemporaine, qu'elle renvoie - dans une conception large des choses - à ce qu'ont initié des danseurs et/ou chorégraphes comme Merce Cunningham, Alvin Nicholais, Pina Bausch ou encore ceux de la Judson Church, etc.¹²⁰, se caractérise essentiellement par l'intentionnalité de s'émanciper de règles compositionnelles, notamment liées à celles de la composition musicale tonale¹²¹.

Patricia Kuypers exprime remarquablement ce fait quand elle dit, à propos de la contemporanéité esthétique en danse, qu'il existe chez les danseurs/chorégraphes « le sentiment d'une obligation à combattre sans cesse la composition en même temps qu'on l'élabore, de penser l'irruption du sauvage, de l'indomptable, de l'informel ou du chaotique au sein d'un schéma précis, forme la base de la dialectique de la composition chorégraphique, tendue entre deux pôles »¹²².

Ce "combat" s'illustre de manière exemplaire dans la démarche compositionnelle du chorégraphe Merce Cunningham. Une démarche qui, fondée sur l'utilisation de l'aléatoire (du hasard), donne lieu à l'émergence de formes chorégraphiques signifiantes, non significatives et non représentatives¹²³. Rémy Charlip écrit en ce sens : « chez Cunningham l'arrangement des séquences de danse (macro articulations, ajouté par nous) est basé sur la conviction que n'importe quoi peut suivre n'importe quoi d'autre, et que l'ordre actuel des événements peut être tiré au hasard plutôt que choisi »¹²⁴.

¹¹⁹ L. Horst, *Les règles fondamentales de la composition*, trad. C. Guth, in *Nouvelles de Danse* n°36-37, Bruxelles, 1998, p. 46-50.

¹²⁰ Ensemble d'artistes chorégraphes qui, dans un processus d'adhésion/réaction, s'inscrivent dans une historicité artistique marquée par des fondateurs comme Isadora Duncan, Martha Graham, Doris Humphrey, Mary Wigman, Kurt Jooss, etc.

¹²¹ Ce qui est remis en question chez un grand nombre de ces artistes chorégraphes - en fonction de principes compositionnels et de styles différents - ce sont avant tout les principes de *liens*, de *continuité* et de *déterminisme* auxquels renvoient les formes artistiques traditionnelles. Ce qui amène ces artistes à travailler entre autres sur le discontinu (*collage-montage* Bauschien), la distorsion (altération d'une phrase chorégraphique chez T. Brown), les structures contradictoires ou inattendues d'espace et de temps (utilisation du hasard chez Cunningham), etc.

¹²² P. Kuypers, *Introduction*, in *Nouvelles de Danse* n°36-37, Bruxelles, 1998, p. 5-10.

¹²³ La distinction que nous opérons entre signifiante et signification doit être principalement mise en relation avec les travaux de Julia Kristeva et Roland Barthes. La notion de signifiante renvoyant pour J. Kristeva à ce qui se situe au plus près du *sémiotique* (qu'elle distingue du *symbolique*) sur lequel s'organise en profondeur tout acte de langage (parlé ou écrit) et pour R. Barthes à ce qui relève d'un mode d'appréhension du sens qui n'est ni lié à l'informatif ni au symbolique, mais à ce qui relève d'un sens induisant un mode de lecture interrogatif. J. Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Seuil, Paris, 1974, R. Barthes, *Essais critiques III, L'Obvie et l'Obtus*, Seuil, Paris, 1982.

¹²⁴ R. Charlip, *Composer par hasard*, in *Nouvelles de Danse* n°36-37, Bruxelles, 1998, p. 113-117.

Par ailleurs, Pina Bausch mène d'une autre façon encore ce "combat" esthétique en composant ses chorégraphies à partir d'une démarche compositionnelle fondée sur le collage-montage (*stück*). Une démarche qui, comme le dit Odette Aslan : « autorise l'hétérogène et que l'hétérogénéité renforce en quelque sorte le collage »¹²⁵. On peut renvoyer ces propos à l'idée "d'unité ouverte" de l'œuvre, en ce que cette dernière invite le spectateur à participer de manière ultime et active au processus de composition/création, pour donner sens à ce qu'il voit et ressent.

Il est ici important de préciser que l'émancipation qu'opèrent les chorégraphes contemporains vis-à-vis des règles de composition "traditionnelles" doit être mise en relation avec les démarches d'improvisation utilisées par un grand nombre d'entre-deux à partir des années 50-60 notamment.

Robert Ellis Dunn professeur d'improvisation et de chorégraphie, mais aussi chorégraphe¹²⁶, fait partie - dans le cadre d'une collaboration étroite avec John Cage et Merce Cunningham - des figures marquantes d'un courant esthétique qui a donné toute sa place à l'improvisation dans le processus de création de l'œuvre chorégraphique.

En ce sens, quelles que soient les modalités qui organisent ces pratiques d'improvisation en danse : celles propres à Ann Halprin, A. Nicholais, T. Brown, S. Paxton, P. Bausch, etc., elles ont pour principal point commun de chercher à explorer le mouvement ou le geste (dans ses qualités intrinsèques, ses configurations, ses fondements psycho-sociaux) comme ce qui est potentiellement porteur d'un mouvement ou d'un geste de danse. C'est-à-dire, qu'elles ont pour principal objet/projet de mettre à la fois en question et en œuvre une exploration du matériau ou de la matière chorégraphique pour qu'elle puisse se constituer en elle-même - dans une structuration propre - en tant qu'événement esthétique-artistique spécifique. Et ce, indépendamment de tout fond référentiel préétabli. C'est-à-dire sans que cette matière soit dépendante ou soumise aux modes compositionnels propres à l'art musical, littéraire, plastique, etc.

Enfin la troisième idée qui doit retenir l'attention dans les propos de L. Louppe mentionnés précédemment, renvoie à la question de la lisibilité de l'œuvre chorégraphique. Une lisibilité censée obéir aux lois internes de la syntaxe qui l'organise : « libre à chacun (danseur-chorégraphe) d'organiser les lois internes de la syntaxe, dont la seule limite doit demeurer la lisibilité ».

Le concept de lisibilité introduit de fait, une autre donnée en rapport direct avec l'acte de composer en danse : celle du regard porté par le spectateur sur ce que l'invite à voir, ressentir et comprendre - au sens d'insérer dans un réseau de relations - l'œuvre chorégraphique.

Comme le précise en effet L. Louppe : « le travail de la lisibilité de la composition en danse vise essentiellement à susciter l'adhésion intime des partenaires de l'œuvre, à la lecture d'un objet artistique cohérent [...] le travail du spectateur est d'accepter d'entrer dans les voies de cette lisibilité, à travers le spectre de perceptions produites »¹²⁷. Autrement dit, à travers ces propos, il faut comprendre que l'écriture chorégraphique est ce qui résulte d'un travail de composition : elle est ce qui donne lieu à une "lecture". C'est-à-dire qu'elle se révèle (en faisant sens) dans l'acte de percevoir ce qui a été composé. L'écriture concerne alors avant tout la perception de l'œuvre chorégraphique. Ainsi, concerne-t-elle bien la perception d'un

¹²⁵ O. Aslan, *Danse/Théâtre/Pina Bausch : II D'Essen à Wuppertal*, Théâtre/Public, Paris, 1998, p. 62.

¹²⁶ Les formations que proposait Robert Ellis Dunn en tant qu'enseignant pouvaient aboutir à la création de pièces chorégraphiques. *Pivot/Delay* constitue l'exemple de l'une de ces pièces. Elle fut présentée en 1982 à l'issue d'un atelier de six semaines organisé à l'université de Californie à Long Beach.

¹²⁷ L. Louppe, *op. cit.*, p. 214.

ensemble organisé (selon des règles syntaxique non préétablies) de traces orchestrales aussi immatérielles qu'éphémères : celles que manifestent - sans se confondre avec elles - les mouvements ou les gestes du danseur.

Une distinction possible entre les notions de composition et d'écriture chorégraphique

Le grand intérêt que présente l'utilisation du concept de lisibilité, lorsqu'il s'agit notamment de distinguer les notions de *composition* et d'*écriture* en art de la danse, tient en ce qu'elle permet de penser l'élaboration et la réception d'une œuvre chorégraphique dans l'interaction (le mouvement) qui se joue en permanence entre l'inapparent ou le non directement visible et l'apparent : l'acte compositionnel invisible et la performance visible (lisible) intrinsèquement liée à la perception de cet acte.

Pour résumer, on peut dire que si l'écriture chorégraphique se comprend en tant que manifestation sensible d'une certaine mise en forme intentionnelle des "passages" d'un état de corps à l'autre et d'un geste à l'autre, elle ne constitue que l'apparaître formelle de cette mise en forme dans le regard du spectateur. Elle ne rend visible qu'un travail d'organisation (mise en forme) situé en deçà des phénomènes perceptibles. Aussi, est-ce travail d'organisation non directement visible que dévoile l'écriture chorégraphique qu'il convient de nommer composition.

L'art cinématographique permet d'illustrer métaphoriquement la distinction qu'il est possible d'opérer entre composition et écriture chorégraphique¹²⁸.

L'art cinématographique et sa fonction de révélateur

Le film cinématographique tel que le perçoit le spectateur est constitué d'un ensemble d'images (traces visuelles) qui, défilant à une certaine vitesse, donne l'illusion perceptive du mouvement. Ce défilement dans ce qu'il donne à voir, en ce qu'il a été à la fois structuré par le réalisateur (avec son équipe) et rendu techniquement possible peut être analysé de la manière suivante.

La bande filmique est constituée d'images analogiques (photographiques) choisies et captées par le réalisateur qui sont d'abord inscrites en négatif sur un support (la pellicule sensible). Cet ensemble d'images après être passé dans un bain révélateur fait ensuite l'objet d'une procédure de montage censée structurer le propos du réalisateur (unité de l'œuvre). En ce sens si l'on compare en terme de métaphore le procès de réalisation d'un film avec celui d'une œuvre chorégraphique on pourrait dire que chaque image ou groupe d'images choisies par le réalisateur avant qu'elles ne subissent le traitement du révélateur correspondent à la micro structure compositionnelle l'œuvre chorégraphique (organisation du "matériau" gestuel infra visible). La phase de montage de la pellicule filmique renvoyant pour sa part, à celle de l'élaboration par le chorégraphe de la macro structure de son œuvre : ces deux temps appartenant à celui plus global de la composition.

Or, si l'écriture du film - ce qui est rendu visible/lisible - se révèle déjà lorsque la pellicule en négatif se transforme par traitement chimique en images "positives", c'est essentiellement dans le regard porté par le spectateur sur le travail compositionnel du chorégraphe que se

¹²⁸ Le rapprochement que nous opérons ici entre art cinématographique et art chorégraphique n'est que très schématique. Le lecteur pourra se reporter en particulier au livre de G. Deleuze, *L'Image-mouvement*, Editions de Minuit, Paris, 1983, pour approfondir la question de la relation susceptible d'exister entre danse et image.

révèle l'écriture de l'œuvre chorégraphique. En ce sens, la perception du spectateur fonctionne d'une certaine manière comme le révélateur de l'écriture de cette œuvre.

Pour éviter toute ambiguïté, il faut néanmoins préciser que distinguer, comme nous avons essayé de le faire, les notions de composition et d'écriture chorégraphique ne revient pas à les séparer.

Si une insistance a effet été portée sur le fait que c'est dans le mode perceptif du spectateur que se révèle l'écriture de l'œuvre chorégraphique, il est entendu que tout au long de son travail de composition le chorégraphe et/ou le danseur porte lui aussi un regard permanent sur ce qu'il invente et organise. Autrement dit, dans le travail non directement apparent de la composition opère celui du regard du danseur-chorégraphe à partir duquel se préfigure en permanence une écriture¹²⁹.

Processus, démarche ou principe de composition en danse

La composition ayant été située comme ce qui relève avant tout du travail non directement visible que le danseur et/ou chorégraphe réalise sur le "matériau" gestuel, il devient alors possible d'opérer une nouvelle distinction entre processus, démarche et principe de composition.

La question de cette distinction possible peut être abordée en la situant sur celle des différents niveaux d'activité psycho-socio-culturelle qui peuvent donner lieu à un acte de composer.

Processus de composition

Ce qu'il paraît concevable d'appeler processus de composition chorégraphique relève du niveau le plus profond de l'activité compositionnelle d'un chorégraphe, pour ne pas dire de son niveau le plus opaque.

Il s'agit d'un procès, c'est-à-dire d'un ensemble d'opérations psychiques et somatiques (au sens large du terme) qui, comme une sorte de "chaîne causale" dont l'artiste n'a la plupart du temps pas totalement conscience, l'amène à élaborer un ordonnancement¹³⁰ de ce qu'il souhaite exprimer et rendre visible dans son œuvre.

Le processus renvoie en ce sens à un mouvement d'articulation/engendrement quasiment illimité et jamais clos qui correspond à la structure la plus profonde de l'acte de composer et du sens qui en émerge.

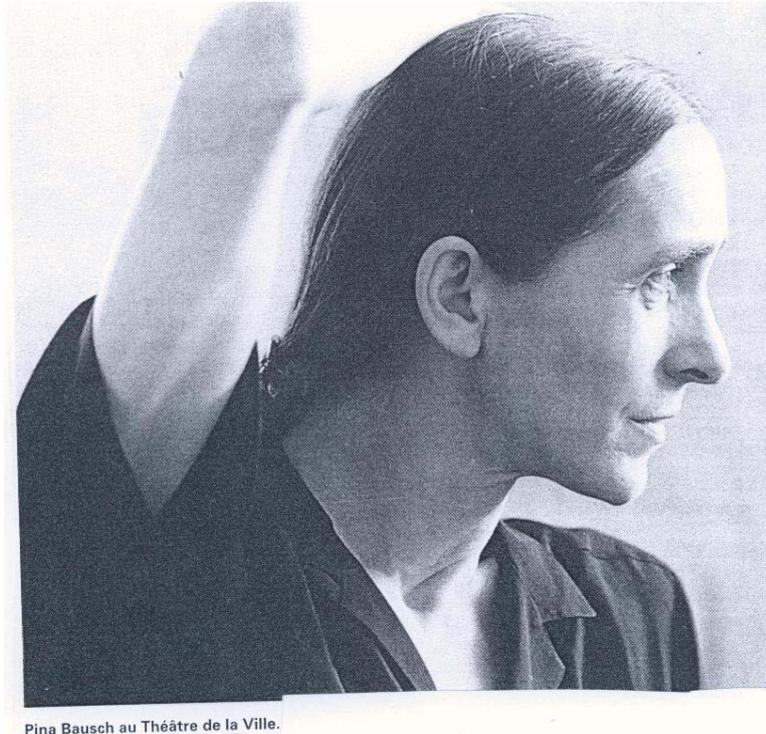
Ce procès d'articulation/engendrement peut être mis en relation avec l'histoire de vie intime du chorégraphe, elle-même inscrite dans celle des influences culturelles et situationnelles qui marquent et ont marquées son mode d'existence et son rapport dans et au monde (ensemble complexe de données historiques et contextuelles).

¹²⁹ Dans sa thèse *L'atelier du chorégraphe*, J. Taffanel défend notamment l'idée de l'importance du regard porté par le chorégraphe sur ce qui émerge de l'atelier de danse donné à vivre aux danseurs-interprètes. Pour elle, dans sa démarche compositionnelle le regard du chorégraphe qui interroge les dynamiques qui traversent l'atelier engendre à la fois l'œuvre composée à venir et ce qui advient au cours de cet atelier.

¹³⁰ La notion d'ordonnancement est ici à mettre en relation avec la pensée de Julia Kristeva. C'est-à-dire en rapport avec ce que cette psycholinguiste appelle le *sémiotique* qu'elle considère comme le mode le plus profond de l'articulation du langage : le *sémiotique* qu'elle distingue du *symbolique*. Pour J. Kristeva la dimension *sémiotique* du langage (ou ce qui correspond plus exactement au *procès de la signifiante*) est avant tout de nature pulsionnelle et rythmique. Elle relève d'une articulation incertaine et indéterminée du sens qui à la fois engendre et sous-tend l'expression d'une position symbolique signifiante. J. Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Seuil Points Essais, Paris, 1985, p. 21-29.

En référence à la pensée du sociologue Pierre Bourdieu, il semble possible de parler à ce niveau d'un *habitus compositionnel* propre à chaque chorégraphe aux prises avec la création de chacune de ses œuvres¹³¹.

Lorsqu'Odette Aslan parle du « cheminement de Pina Bausch »¹³², elle donne un certain nombre d'indices qui permettent d'approcher cet *habitus compositionnel*, intimement lié au processus de composition de cette chorégraphe.



Pina Bausch au Théâtre de la Ville.

Le fait par exemple que Pina Bausch soit née à Solingen, près de Cologne en 1940 (une période difficile de guerre), dans un milieu protégé et puritain lié à l'activité d'aubergiste/restaurateur qu'exerçait son père, le fait aussi que dans « son irrésistible besoin de bouger », elle rencontre Kurt Jooss - au moment de ses études à l'école Folkwang et plus tard en tant que soliste du Folkwang-Ballet - déterminent profondément son processus compositionnel. A propos de la spécificité de son *Tanztheater* elle dit notamment : « je ne peux sûrement pas faire autrement. C'est certainement lié à moi - mais à vrai dire je ne peux pas en juger et je n'ai pas besoin de le faire non plus »¹³³.

On trouve aussi un grand nombre d'éléments d'information permettant de mieux comprendre ce qui détermine en profondeur les actes compositionnels de Martha Graham dans le remarquable livre que consacre Daniel Dobbels à cette grande chorégraphe. Il écrit : « Martha Graham ne cherche pas à incarner une figure d'ancêtre, fut-elle déifiée ; sa pensée n'est pas de symboliser une force du passé qui exprimerait, traditionnellement et

¹³¹ L'*habitus* correspond à un ensemble de disposition à agir et penser produit à partir des conditions sociales qui caractérisent l'espace de vie du sujet, et en tant que tel il est producteur de pratiques. Il est en ce sens au cœur de la dynamique qui génère des pratiques. Or, de cette dynamique rendue possible par l'*habitus*, P. Bourdieu en parle justement comme « d'un principe générateur durablement monté d'improvisations réglées » P. Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Droz, Genève, 1972, p. 179.

¹³² O. Aslan, *Danse/Théâtre/Pina Bausch, I - Des chorégraphies aux pièces*, Théâtre de Gennevilliers, 1997, p. 11-13.

¹³³ R. Hoghe, *Pina Bausch. Histoires de théâtre dansé*, L'Arche, Paris, 1988, p. 28.

éternellement, le caractère sacré, religieux et irrationnel du mouvement, elle est, plus rigoureusement, d'aimer sa danse, de lui déterminer des pôles d'attraction et de répulsion, de trouver comme un centre de gravité magnétique autour duquel chaque geste, la moindre énergie prendrait sens et nécessité [...] Graham danse toujours sur une limite, une lisière : celle qui sépare le visible et l'invisible et son corps est toujours des deux côtés à la fois, sans devenir fou, sans devenir l'emblème vide de lui-même »¹³⁴.

Nous avons par ailleurs¹³⁵ essayé de montrer en quoi la tension entre le corps fantasmé et le corps "objectif" de Merce Cunningham déterminait en grande partie ses processus de composition : le corps fantasmé cunninghamien renvoyant à celui constitué de parties indépendantes et autonomes susceptibles de s'inter-mouvoir de façon totalement indéfinie et aléatoire¹³⁶, le corps "objectif" correspondant pour sa part, à une réalité charnelle et organique qui ne peut sentir, se mouvoir et se "trans-porter" que dans certaines conditions contraignantes. La rencontre de M. Cunningham avec Martha Graham, et surtout sa collaboration intime avec le compositeur J. Cage ont aussi conditionné ses processus compositionnels.

De l'improvisation en danse

Il semble possible de dire que la pratique de l'improvisation en danse est peut-être celle qui paradoxalement se situe au plus près des processus de composition¹³⁷.

Toutefois, ce n'est pas dans la dimension "égocentrique" des expériences d'improvisation du danseur, c'est-à-dire dans le fait de concevoir trop souvent à tort ces expériences comme le "témoignage" d'un désir sauvage et nostalgique de l'émergence des ressources insoupçonnées de son moi profond, qu'il faut rechercher la nature de ce processus. Elle doit se comprendre à partir de ce que, comme l'écrit avec grande pertinence Michel Bernard : « l'improvisation du danseur n'a pas d'autre finalité que de mettre à l'épreuve la dynamique de métamorphose de sa corporéité, soumise à la fois à l'impératif absolu de la force gravitaire et aux fluctuations temporelles aléatoires de notre pulsion autoaffective [...] l'expérience d'improvisation en danse témoigne d'une volonté concertée et prospective d'une mise à l'épreuve d'une corporéité singulière confrontée aux contraintes immédiates de situations insolites et, par là, des multiples occurrences et facettes d'une altérité sans cesse renouvelée, à la fois inquiétante, déstabilisante au sens propre et surtout *in fine* stimulante et inventive »¹³⁸. Autrement dit, si l'improvisation en danse est ce qui consiste avant tout à redécouvrir les racines du mouvement dansé lui-même, c'est dans cette redécouverte radicale qu'il faut situer les processus compositionnels. On peut en ce sens avancer la thèse que le fait qu'un grand nombre de chorégraphes contemporains s'appuient sur les expériences d'improvisation de leurs danseurs pour composer, n'est pas du au hasard.

Le « R.S.V.P. » de Ann Halprin

¹³⁴ D. Dobbels, *Martha Graham*, Bernard Coutaz, Arles, 1990, p. 14-17.

¹³⁵ J-Jacques Félix, *L'œuvre de Merce Cunningham au carrefour du corps, de la science et de l'art*, in Enseigner l'art de la danse ? (à paraître).

¹³⁶ La concrétisation virtuelle de ce corps fantasmé trouve sa forme dans l'élaboration en 1989 du logiciel informatique *Life Forms*. Un programme informatique de simulation du mouvement mis au point par le laboratoire de recherche en infographie et multimédia de l'Université américaine Simon Fraser en collaboration avec Merce Cunningham.

¹³⁷ Cf. la note de fin de texte, concernant la relation entre improvisation et composition à partir de la démarche de Steve Paxton.

¹³⁸ M. Bernard, *Du « bon usage » de l'improvisation en danse ou du mythe à l'expérience*, in Approche philosophique du geste dansé, Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 2006, p. 131-132.

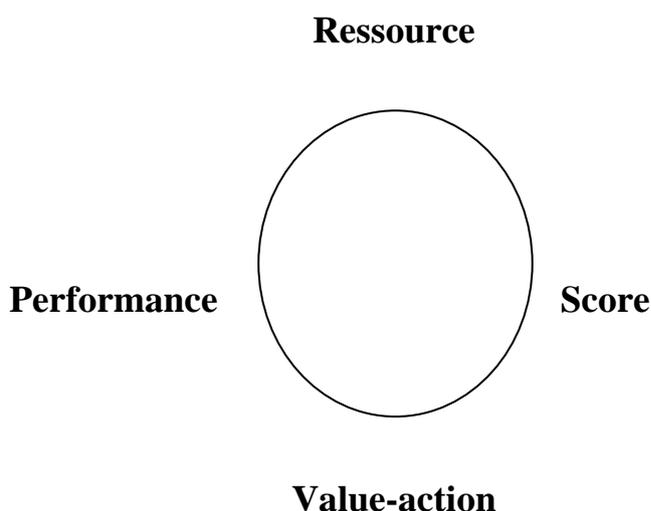
Néanmoins, pour ne pas donner la fausse impression qu'en regard de sa dimension opaque, tout processus de composition relèverait d'une quasi métaphysique, voire même d'une quasi "magie" inaccessibles à la pensée rationnelle, nous ferons référence à la pensée trop peu connue de la chorégraphe et pédagogue Ann Halprin. Une pensée et un travail créatif qui, en relation avec ce que nous avons évoqué précédemment, sont largement fondés sur la problématique de l'improvisation.

Dans le cadre de ses explorations artistiques et pédagogiques cette chorégraphe a élaboré un outil qui permet notamment aux danseurs de se repérer lorsqu'ils s'investissent dans une expérience d'improvisation et/ou de composition chorégraphique. Or, l'un des principaux intérêts de cet outil tient en ce qu'il est justement susceptible de rendre compte de ce qu'il faut entendre par processus de composition en danse¹³⁹.

Ann Halprin conçoit en effet toute expérience d'improvisation et/ou de composition comme un système cyclique où s'articulent quatre éléments fondamentaux : des **Ressources**, un **Score**, une **Value-action** et une **Performance**.

Les **Ressources** correspondent à un vaste ensemble de données sur lesquelles le danseur-compositeur va pouvoir s'appuyer et avec lesquelles il va devoir "composer" pour élaborer son projet : un lieu, des objets disponibles, des partenaires, un stock de "matière" gestuelle, etc., mais aussi lui-même comme étant porteur de capacités à mettre en jeu son corps, son imaginaire, etc. Ce second aspect des **Ressources** entretient un lien avec ce que nous avons appelé l'*habitus compositionnel*. Le **Score** est un programme d'activités qui peut par exemple s'exprimer à partir d'une partition. La **Value-action** doit se comprendre comme une procédure de feed-back ou d'évaluation de l'expérience vécue. Enfin la **Performance** renvoie à l'effectuation de ce qui a été expérimenté en fonction de **Ressources** et d'un **Score** donnés : elle renvoie à ce qui est effectivement réalisé ; une improvisation ou une composition chorégraphique.

Schéma :



Ce système cyclique peut être conçu comme l'expression d'un processus, dans la mesure où il permet de rendre compte des différentes manières à partir desquelles le danseur-

¹³⁹ Nous remercions ici Anne Collod co-fondatrice du Quatuor Albrecht Knust (1993-2001) qui, ayant travaillé avec Ann Halprin, nous a permis de mieux connaître cet outil.

chorégraphe peut potentiellement “circuler” (procès de circulation) à travers les quatre éléments identifiés, pour élaborer son projet de composition et/ou d'improvisation. Aussi n'est-ce que lorsqu'il met réellement en acte son choix de circulation dans ce système qu'il devient possible de commencer à parler de démarche de composition et/ou d'improvisation.

Démarche de composition

Alors qu'en regard de ce que nous avons dit précédemment le processus de composition ne relève pas d'une logique des faits - de ce qui peut faire l'objet d'une description/explication, même si nous en avons proposé une schématisation possible - les choses sont différentes lorsqu'il s'agit d'envisager ce qu'il convient d'appeler une démarche de composition chorégraphique.

Sans entrer dans la complexité des débats philosophiques qui distinguent - voire même opposent - les connaissances pragmatiques centrées sur l'action, aux connaissances spéculatives censées renvoyer aux objets inaccessibles à l'expérience, il paraît possible d'avancer l'idée que parler de démarche de composition revient, d'un point de vue pragmatique, à faire référence à l'ensemble des actes structurés et repérables réalisés par tel ou tel chorégraphe pour composer son œuvre.

Dans cette vision des choses, la notion de démarche peut alors être rapprochée de celle de procédure de composition : la manière ou la “méthode” identifiable¹⁴⁰ sur laquelle s'appuie un chorégraphe pour progresser créativement à travers différentes phases, vers l'unité signifiante de l'œuvre. Autrement dit, à chaque fois que l'on cherche à répondre à la question : comment s'y prend concrètement un artiste chorégraphe pour composer ? on peut considérer que l'on aborde les questions de sa démarche de composition :

- d'où part le chorégraphe pour construire l'œuvre? Une thématique, une œuvre littéraire, musicale, picturale, une observation, une rencontre, etc.
- que fait-il pour élaborer, choisir, faire évoluer, etc., le “matériau” gestuel ? Utilisation de l'improvisation ou non, choix d'un développement narratif ou non, etc.
- comment fait-il pour structurer ce “matériau” et ce, en utilisant quels outils? Prise de notes, utilisation de la vidéo, utilisation de la transcription (notation), etc.
- comment travaille-t-il éventuellement en relation avec d'autres artistes appartenant à des domaines artistiques différents ? Etc.

Dans l'idéal, pour tenter de répondre à toutes ces questions il faudrait pouvoir suivre le travail d'élaboration de l'œuvre dans toutes ses phases et ce, en portant l'attention non seulement sur ce que fait et dit le chorégraphe (en relation avec ses danseurs et partenaires de travail) mais aussi sur ce qui résulte de ses actes et de ses paroles dans l'avancement de son travail créatif.

Ce suivi de l'élaboration de l'œuvre s'avèrerait d'autant plus nécessaire et intéressant à faire que comme le dit avec grande pertinence la danseuse/chorégraphe et pédagogue Christine Gérard en réponse à la question que lui pose Patricia Kuypers ; “donnes-tu (à tes élèves) des méthodes de composition ?” : « pas vraiment. J'essaie de ne pas donner des méthodes, mais tout de même de travailler sur des structures. C'est effectivement ce qui manque le plus, l'aptitude à composer. Car c'est assez compliqué. Je cherche à fournir des structures de chorégraphie de base. Mais il y a beaucoup de manières de chorégrapier »¹⁴¹. Ces propos ne

¹⁴⁰ Cette identification supposant la mise œuvre de compétences d'analyse fondée sur un savoir (au sens large du terme) construit non seulement sur la culture chorégraphique, mais aussi sur celui de la culture artistique en générale.

¹⁴¹ P. Kuypers, *L'improvisation et la composition*, in Nouvelles de Danse n° 22, Contredanse, Bruxelles, 1995, p. 44.

font que mettre en évidence le fait qu'il existe de nombreuses façons de procéder pour composer et par conséquent le fait qu'il est très difficile de cerner les multiples procédures compositionnelles existantes en art de la danse. L'emploi du conditionnel renvoie ici au fait que dans la réalité de telles approches/études longitudinales sont rares.

Ce qui permet avant tout d'accéder à une certaine connaissance des procédures de composition chorégraphique mises en œuvre par les chorégraphes, se situe essentiellement dans un ensemble de discours qui en rendent compte, le plus souvent de manière partielle ou globale.

Sans faire une typologie exhaustive des modalités d'énonciation de ces discours, disons qu'ils peuvent être élaborés (ou co élaborés) par les chorégraphes eux-mêmes. Ces chorégraphes qui donnent dans leurs écrits un certain nombre d'informations sur leurs procédures de composition.

Ces informations sont par exemple accessibles dans des textes issus d'entretiens, comme c'est entre autres le cas dans *Piéger l'inédit* où M. Cunningham, répondant aux questions que lui pose Annie Suquet, dit : « quand je chorégraphie avec *Life Forms*, je commence par mettre au point les mouvements à partir du jeu avec le logiciel, je visualise les possibilités à l'écran. Ensuite je les donne à essayer aux danseurs. Selon la façon dont ils négocient la complexité de ce que je leur demande, je vois d'autres choses, je transforme, je développe [...]. Avec *Life Forms*, je peux isoler différentes parties du corps, fractionner leur mouvements, les recombinaison différemment [...]. Je peux aussi combiner des rythmes [...]. Avec *Life Forms* je continue d'utiliser le hasard, notamment pour décider de l'articulation de telle phrase, tel segment de mouvement avec tel autre »¹⁴². Dans cet article Merce Cunningham fait référence à un certain nombre d'œuvres singulières composées avec *Life Forms* : œuvres dont fait notamment partie la première d'entre elles ; *Trachers* créée en 1991.

Les informations concernant les procédures de composition peuvent aussi se trouver dans un certain nombre de textes qui pour leur part, relèvent d'une dimension didactique et/ou pédagogique. Ensemble de textes élaborés par des chorégraphes-enseignants qui cherchent à défendre un point de vue compositionnel à travers un discours essentiellement fondé sur une perspective d'enseignement. Les ouvrages écrits par Doris Humphrey, Karine Waehner, Jacqueline Robinson, etc., témoignent notamment de ce fait.

Par ailleurs encore, ce que l'on peut regrouper de manière large sous le terme de théoriciens spécialistes de l'art chorégraphique : philosophes, historiens, chercheurs en esthétique, critiques d'art, etc., peuvent aussi, en fonction de leur domaine de compétences propres, participer à l'élaboration de discours susceptibles d'apporter un certain nombre d'informations sur les procédures de composition mises en œuvre par un chorégraphe dans telle ou telle de ses œuvres.

On trouve notamment un exemple significatif de ce type de discours dans ce qu'écrit A. Lepecki à propos de la démarche de Pina Bausch : « voyons en quelques mots, en quoi consiste la méthode de composition de Pina Bausch. Comment procède la chorégraphe lorsqu'elle se trouve dans son studio, avec les danseurs ? Elle pose des questions pour lesquelles elle attend une réponse ; elle prend des notes, observe, et enfin, construit une œuvre d'art basée sur des réponses qu'elle aura obtenues de sa troupe de danseurs triés sur le volet [...]. Elle observe discrètement, pose des questions sur la matière observée [...] sélectionne la

¹⁴² A. Suquet, *Piéger l'inédit*, in *Nouvelles de Danse* n°40/41, Contredanse, Bruxelles, 1999, p. 99-112.

matière et pour terminer, procède au collage des données pour aboutir à la "pièce" finale »¹⁴³.

On peut décrire la démarche compositionnelle de Trisha Brown dans l'une de ses œuvres *Set and Reset* au programme des Enseignements Artistiques danse. Elle compose une phrase dansée que les danseurs apprennent. Cette phrase qui sert de "matière" initiale va être remise en "jeu" et "déstructurée" dans le cadre d'une improvisation collective fondée sur un certain nombre de règles : s'aligner/aligner, ne faire que passer par le centre, apparaître/disparaître, prendre la place de, etc. Certains moments de cette improvisation vont être conservés et articulés pour aboutir à la composition chorégraphique finale.

Abordons en dernier lieu la question du principe de composition chorégraphique.

Principe de composition

Parler de principes de composition chorégraphique revient avant tout à s'éloigner de la "logique" de l'action : de celle des procédures de composition effectivement mises en œuvre le chorégraphe aux prises avec la création de son œuvre.

Tout principe de composition doit avant tout se comprendre comme ce qui relève d'une donnée conceptuelle abstraite et qui résulte d'une opération intellectuelle d'induction. C'est-à-dire d'une démarche de pensée qui, s'appuyant sur un certain nombre de procédures de composition singulières (observées/analysées), identifie/définit des règles (lois) ou des normes d'action compositionnelles censées rendre compte des propriétés essentielles d'un ensemble caractéristique d'œuvres mettant en jeu ces procédures.

Ces principes peuvent en ce sens, être conçus comme une constance, une ligne de force organisatrice et matricielle d'un certain nombre d'œuvres chorégraphiques composées par un chorégraphe - ligne de force pouvant évoluer au cours de différents moments identifiables de son parcours artistique - ou par un ensemble de chorégraphes "classés" dans des courants esthétiques convergents.

Ce qu'il convient alors selon nous, de nommer principe de composition renvoie à un "ordre"¹⁴⁴ idéal (conceptualisé) plutôt qu'à une succession réelle d'actes (compositionnels) observés et décrits : ceux effectivement mis en œuvre par un chorégraphe.

Le plus souvent, cet "ordre" matriciel idéal ne s'exprime que dans le cadre de formules concises et synthétiques.

Pour ne prendre que quelques exemples ; l'expression *fall and recovery* (chute/rétablissement) caractérise un principe fondamental de composition propre à Doris Humphrey. Un principe qu'elle exprime pour sa part de façon beaucoup plus poétique : « chez l'animal humain, la marche est le phénomène-clé de la chute et du rétablissement, ma théorie du mouvement - soit l'abandon à la gravité, et le rebond. C'est l'essence du mouvement, selon mon opinion. [...] Il y a deux points immobiles dans la vie physique : le corps debout sans mouvement dans lequel les milliers d'ajustements nécessaires pour le maintenir debout sont invisibles, et l'horizontal, l'immobilité finale. La vie et la danse existe entre ces deux points et ainsi forment cet arc entre deux mots »¹⁴⁵.

¹⁴³ A. Lepecki, *Par le biais de la présence : la composition dans l'avant-garde post-bauschienne*, in *Nouvelles de Danse* n°36/37, Bruxelles, 1998, p. 184.

¹⁴⁴ Si nous mettons des guillemets à "ordre" c'est qu'il ne faut pas ici entendre ce terme au sens de règles sociales, morales, etc., auxquelles devrait se soumettre l'artiste chorégraphe pour composer, mais à celles qu'il se donne lui-même pour composer. Ces dernières, même si elles se constituent en tant que "désordre" par rapport à un certain ordre culturel établi étant toujours fondées sur une éthique : le profond respect d'autrui.

¹⁴⁵ D. Humphrey, *construire La Danse*, Bernard Coutaz, Arles, 1990, p.122.

Celle de *contract and release* (contraction/relâchement) exprime aussi un principe compositionnel caractéristique de l'œuvre chorégraphique de Martha Graham.

Lorsqu'il est encore question des cinq « C » censées caractériser le travail compositionnel de Merce Cunningham, ces derniers synthétisent à leur manière les principes de composition Cunnighamien : Cage (le compositeur John Cage), Chance (le hasard), Caméra (le film vidéo), Computer (le logiciel informatique) et Curve (la courbe du bas du dos).

On peut aussi faire référence à ce qui organise en profondeur les procédures de composition propres à A. Nikolais. Des procédures liées aux éléments constitutifs du mouvement dansé tels que les a définis R. Laban : l'espace, le temps, le "motion"¹⁴⁶ et la forme (comprise dans le sens de sculpture du corps).

Enfin, quand A. Lepecki, exprime l'idée que Pina Bausch est une *artiste ethnographe*¹⁴⁷ - reprenant en ce sens le terme employé par le critique d'art Hal Foster - il cherche à montrer que l'aspect véritablement artistique de la composition chorégraphique fondée sur la méthode de Bausch est en fait l'inévitable conséquence de sa nature "ethnographique". C'est-à-dire la conséquence d'un principe compositionnel fondé sur une approche ethno-artistique de l'acte artistique de danser.

Les notions de "dansatrice" et de "dansacteur" qui caractérisent d'une certaine façon le "langage" chorégraphique que Pina Bausch invente et souhaite rendre visible/lisible dans l'acte d'interprétation de ses danseurs, spécifient encore d'une autre façon le principe de composition de cette chorégraphe. Principe auquel renvoie en définitive le terme même de *Tanztheater* bauschien¹⁴⁸.

Les cycles compositionnels chez les chorégraphes majeurs

Si comme il a été dit, un principe de composition doit être conçu comme ce qui exprime une ligne de force organisatrice et matricielle repérable dans un ensemble d'œuvres composées par un chorégraphe ; parler d'un ensemble d'œuvres ne revient pas à faire référence à l'ensemble des œuvres créées par ce chorégraphe. En effet, les principes de composition d'un même chorégraphe - sans qu'ils soient pour autant abandonnés - suivent souvent des inflexions tout au long du parcours artistique de ce dernier. L'expression "cycles de création" est couramment utilisée pour rendre compte de ces inflexions.

En ce sens, les différents cycles créatifs de Trisha Brown, tels qu'ils ont été identifiés et nommés : *Equipment Pieces*, *Accumulations*, *Structure moléculaire instable*, *Valliant period*, *Musique...*, traduisent une évolution sensible des principes compositionnels de cette chorégraphe. Une évolution qui reste néanmoins toujours fondée sur le principe de la mise en question du poids (gravité du corps dansant) et de la fluidité (libération des flux tensionnels

¹⁴⁶ Les quatre éléments fondamentaux du mouvement définis par R. Laban : *Espace, Temps, Poids et Flux*, A. Nikolais les fait passer à trois. La notion de "motion" réunissant chez lui le *Poids* et le *Flux*.

¹⁴⁷ A. Lepecki, *Par le biais de la présence : la composition dans l'avant-garde post-bauschienne*, in *Nouvelles de Danse*, n°36/37, Contredanse, Bruxelles, 1998, p. 183-184.

¹⁴⁸ La forme chorégraphique nommée par Pina Bausch *Tanztheater* à partir des années 70 a en fait une histoire beaucoup plus ancienne : le terme de *Tanztheater* ayant déjà été utilisé par R. Laban et K. Jooss notamment. Il s'agit en fait d'une forme artistique hybride qui (re)met en question à la fois l'art de la danse et l'art théâtral. Le *Tanztheater* Bauschien se caractérise essentiellement par le fait que cette chorégraphe construit son œuvre chorégraphique à partir d'une improvisation de ses danseurs fondée sur des situations concrètes d'humeurs et d'émotions qui déclenchent un comportement gestuel, individuel et relationnel dont elle conserve "quelque chose". Ce qui est conservé se sont des bribes de mouvement et de récit qui sont ensuite structurées selon une procédure de collage-montage. Une procédure à partir de laquelle émerge l'esthétique d'un sens qui n'est plus liée à une narration en continu et sans parole comme la défendait notamment l'esthétique chorégraphique de K. Jooss.

du mouvement) comme vecteurs d'un mouvement dansé qui, n'ayant pas de sens au-delà de lui-même, peut se constituer comme porteur d'une expression artistique signifiante.

Il est aussi possible de repérer des évolutions dans les principes compositionnelles de Merce Cunningham. Ces évolutions sont principalement liées à l'intérêt que ce chorégraphe a toujours porté sur les nouvelles technologies dont les principes de fonctionnement et les modes d'utilisation changent. En ce sens, on peut parler d'une période *Vidéo et film, Life-Forms* et *Character Studio* chez ce chorégraphe.

Pour préciser les choses, *Life Forms* est un logiciel de composition chorégraphique qui permet de créer du mouvement virtuel, alors que *Character Studio* est un logiciel d'animation en 3D donnant la possibilité non pas d'imiter, mais de modéliser et surtout de manipuler des coordonnées de mouvement enregistrées à partir de corps réels. En regard de ces précisions, il est intéressant de faire référence à ce que dit M. Cunningham à propos de la différence de ses expériences de travail créateur, liée à l'utilisation des deux logiciels : « *Character Studio* par rapport à *Life Forms*, c'est comme le revers de la pièce. Le processus de travail est inversé¹⁴⁹. Quand je chorégraphie avec *Life Forms*, je commence par mettre au point les mouvements à partir du jeu avec le logiciel, je visualise les possibilités à l'écran. Ensuite je les donne à essayer aux danseurs. [...] Avec *Character Studio*, si vous voulez avoir du matériel avec lequel composer à l'écran, il faut d'abord le constituer... »¹⁵⁰.

Autrement dit, les principes de fonctionnement propres à ces deux logiciels induisent des procédures de composition différentes chez M. Cunningham. Ils déterminent en quelque sorte certains de ses principes de composition au moment où il les utilise.

Les catégories esthétique-artistiques de l'art chorégraphique

Si la notion de "cycles de création" peut se comprendre comme ce qui renvoie à différentes périodes au cours desquelles les principes de composition d'un même chorégraphe évoluent, elle peut aussi de manière plus large, être mise en relation avec ce que notamment les théoriciens de l'histoire de la danse appellent des "styles" ou des "genres" de danse caractéristiques d'un langage chorégraphique renvoyant à certains contextes socio-historiques et esthétiques. Il s'agit de grandes catégories chorégraphiques-artistiques liées à une approche conceptuelle qui identifie et caractérise des classes spécifiques à l'intérieur d'un corpus important d'œuvres chorégraphiques élaborées depuis le XVII^e siècle en occident¹⁵¹. par un certain nombre de chorégraphes reconnus.

Des classes qui renvoient en quelque sorte à des conceptions esthétiques et à des modes compositionnels dont notamment les historiens considèrent qu'ils entretiennent un certain rapport de proximité : *danse baroque* (la *Belle danse*), *danse classique* (romantique, académique...), *danse moderne* (M. Wigman, M. Graham...), de *danse postmoderne et contemporaine* (M. Cunningham, A. Nicholais, P. Bausch etc., les acteurs de la *Judson Church* : T. Brown, S. Paxton, etc., mais encore les chorégraphes des années 80 ou ceux qui revendiquent actuellement leur appartenance au courant de la *Non-danse* en France...), etc.

Si la définition de ces catégories fait, et doit faire l'objet de nombreuses réserves, il semble néanmoins possible de considérer qu'elle repose sur un mode d'identification de principes de composition chorégraphiques récurrents liés à des contextes historiques et culturels donnés.

¹⁴⁹ Au regard de la différence que nous avons opérée entre processus et procédure de composition, il conviendrait de parler en fait ici de procédures de travail.

¹⁵⁰ A. Suquet, *Piéger l'inédit*, in *Nouvelles de Danse*, n°40/41, Bruxelles, 1999, p. 102.

¹⁵¹ Le terme de chorégraphe est ici employé au sens large du terme : la personne qui conçoit et compose une danse donnée à voir. Il est évident qu'il n'était pas utilisé au XVII^e siècle où l'on parlait avant tout de maître de ballet.

A l'issue de cette tentative réflexive visant à distinguer ; processus, démarche et principe de composition, une évidence s'impose : celle de la réelle difficulté qu'il y a à séparer de manière tranchée ces trois notions.

Tout acte compositionnel - que révèle une écriture chorégraphique - est un acte complexe. Il relève d'un grand nombre de données qui interfèrent en permanence les unes avec les autres.

Aussi, n'est-ce qu'à travers un artifice didactique - que nous mettons en relation avec ce que le philosophe Jean Wahl appelle le *subtil* : une pensée logique qui opère par différenciation fine des notions humaines pour tisser un réseau de relation renvoyant d'une idée à une autre - qu'il devient possible de regrouper ces données sous les termes de processus, démarche et principe de composition.

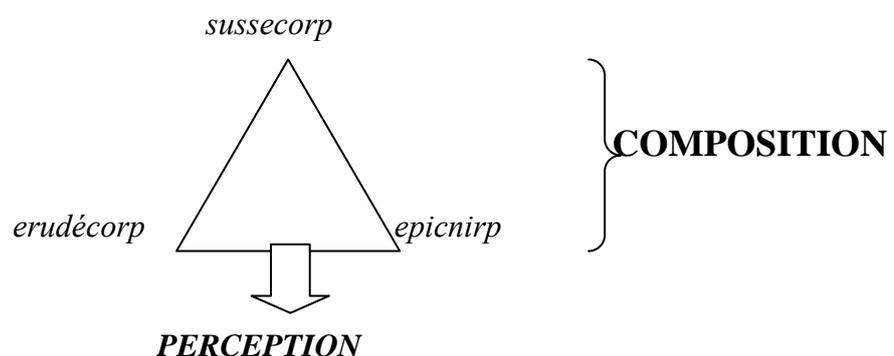
Dans la réalité, cet acte compositionnel - en tant "qu'espace dense et massif" - dépasse une appréhension du monde déterminée par un idéal de transparence logique. Il relève en ce sens aussi de ce que J. Wahl nomme l'*opaque* : ce qui amène à une compréhension tournée vers quelque chose de plus profond, de plus dense que les relations à partir desquelles peuvent s'affirmer les notions humaines¹⁵².

Même si nous en avons précédemment dessiné les contours conceptuels, nous nous trouvons en fin de compte dans la quasi impossibilité de donner une définition "close" de ce qu'est un processus ou une démarche ou encore un principe de composition en danse.

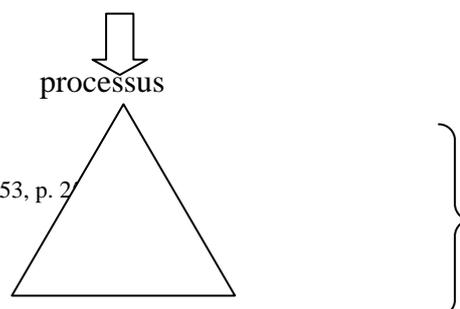
Une impossibilité avant tout due au fait que ces notions, lorsqu'elles sont envisagées en relation avec un acte compositionnel artistique créatif, entretiennent un rapport d'articulation et de voisinage qui ne peut se traduire en termes de frontière nette et assurée.

Néanmoins, à défaut de pouvoir définir *stricto sensu* ces notions, nous proposons d'en donner une schématisation censée exprimer le système complexe qui caractérise l'articulation entre la dimension "invisible" de l'acte de composer - liée à un processus, une démarche et un principe - et sa dimension "visible" qui, liée à un acte de perception, en fait quelque chose qui relève d'une écriture (traces éphémères auxquelles donnent lieu l'acte artistique de danser).

Schéma :



(mode de révélation lié aux regards portés par le danseur/chorégraphe et le spectateur)



¹⁵² J. Wahl, *Traité de métaphysique*, Payot, Paris, 1953, p. 2

La composition chorégraphique dans l'enseignement scolaire de la danse

Si, comme nous avons essayé de le montrer, il s'avère difficile de distinguer de manière tranchée ce qui relève de l'écriture ou de la composition chorégraphique - elle-même pensable en termes de processus, procédure et principe - c'est en définitive à cette même difficulté (entre autres) que se trouve confronté l'enseignant chargé d'enseigner la danse en milieu scolaire.

En effet, dans les programmes Art/danse il est notamment spécifié : « l'enseignement de la danse conçoit et met en chantier un projet chorégraphique collectif dans lequel l'élève vit une triple expérience de *danseur*, de *compositeur* et de *spectateur* ». On retrouve cette même trilogie *danseur*, *chorégraphe*, *spectateur* dans les programmes EPS/danse : « l'élève devra s'inspirer d'une œuvre pour construire et réaliser une chorégraphie collective ».

Or, en regard de la complexité des problèmes auxquels renvoie la notion de composition, un certain nombre de questions ne peuvent que se poser : qu'est-il possible d'enseigner au titre de l'acte compositionnel en danse ? Quelles en seraient les conditions d'enseignabilité ? L'enseignant doit-il se référer à la notion de processus ou celle de procédure ou encore celle de principe de composition pour définir son projet d'enseignement avec les dispositifs pédagogiques et les gestes professionnels qui l'accompagnent ?

Bien qu'il ne s'agisse pas dans le cadre restreint de cette réflexion, d'apporter des réponses exhaustives et assurées à l'ensemble de ces questions, il semble néanmoins possible de donner un certain nombre de pistes didactiques et pédagogiques qu'il conviendra bien entendu à l'enseignant d'exploiter ou non, selon sa façon de voir les choses.

En premier lieu, nous proposons de synthétiser sous le terme de *protocole* de composition le système (schématisé précédemment) où s'articulent processus, procédure, principe et écriture compositionnels.

Pourquoi ce nouveau vocable ?

Précisons tout d'abord qu'au sens où nous l'utilisons, il doit se comprendre comme ce qui conditionne la façon dont est amenée à se dérouler une expérience (notamment une expérience compositionnelle, elle-même liée à un contexte d'enseignement/apprentissage).

En ce sens, nous considérons que l'acte de composer et d'écrire dans le domaine de l'art chorégraphique, relève d'un certain déroulement d'expériences - opérant sur le mode du "feuilletage" - dont rendent compte chacun à leur façon les termes de processus, procédure et principe de composition.

D'un point de vue didactique et pédagogique, nous émettons alors l'hypothèse que si l'enseignant se réfère à la notion de *protocole* de composition lorsqu'il s'adresse à ses élèves, mais aussi lorsqu'il élabore ses contenus d'enseignement, il est non seulement amené à questionner ce qu'il entend par processus, démarche ou principe de composition (que synthétise la notion de *protocole*) mais aussi à concevoir ce qui est susceptible d'aider l'élève

à comprendre en acte et en pensée ce que recouvre le terme complexe de composition chorégraphique.

Pour préciser et concrétiser les choses nous nous reporterons aux travaux de Jean-Charles Chabanne¹⁵³ qui, s'ils ne concernent pas directement la question de la composition ou de l'écriture en danse et de ses modalités d'enseignement, permettent néanmoins d'apporter selon nous un éclairage très intéressant sur le sujet.

Les trois "lieux" du lire/écrire

J-C. Chabanne dont les recherches portent entre autres sur l'apprentissage de l'écrit - auquel est associé celui du lire - identifie en effet trois "lieux" complémentaires en interaction constitutifs de cet apprentissage : l'*atelier*, le "*musée*" et le *laboratoire* :

- l'*atelier* est le lieu de l'exploration, du foisonnement expressif où l'élève peut se surprendre et surprendre l'autre (ses pairs, l'enseignant...) dans les esquisses de textes - plusieurs fois remises en chantier - qu'il produit. Autrement dit, il est le lieu où, dans le ferment du "brouillonner", s'amorcent les pistes fécondes qui pourront mener à l'élaboration d'un écrit plus rédigé. Un écrit "fini" alors emprunt d'une qualité sensible en laquelle pourra se reconnaître et être reconnu l'élève qui en est l'auteur.

- le "*musée*" est le "lieu" où l'élève se cultive, c'est-à-dire celui où il rencontre notamment les œuvres littéraires. Celui encore où il entre en contact avec les auteurs et la culture littéraire en général.

- le *laboratoire* enfin est le "lieu" de l'étude aux sens où l'entend le philosophe Olivier Reboul¹⁵⁴. Il s'agit ici pour l'élève de porter un regard réflexif sur les expériences vécues au cours de l'*atelier* et sur les connaissances acquises dans le "*musée*", pour les articuler. C'est-à-dire les comprendre : insérer ce qui est visé par la pensée dans un réseau de relation pour le constituer en une totalité de sens.

Dans cette vision des choses, il ne nous semble pas incongru de penser que l'apprentissage du "composer" et de "l'écriture" en danse puisse se concevoir en regard de ces trois "lieux" qu'identifie J-Charles Chabanne : l'*atelier*, le "*musée*" et le *laboratoire*.

L'*atelier* de danse peut en effet se penser comme ce qui, dans le cadre de situations d'improvisation induites par l'enseignant, se constitue pour l'élève non seulement comme le "lieu" où il est invité à explorer/inventer ("brouillonner") une matière gestuelle signifiante, mais aussi comme celui où il peut commencer à organiser/structurer (ordonnancer) cette matière pour la rendre lisible/visible en prévision d'une composition plus "finie".

Cette pratique éducative de l'atelier, à travers l'expérience qu'elle permet de faire vivre à l'élève, se situe au plus près de ce que nous avons identifié sous le terme de processus de composition. Elle peut en ce sens être mise en relation avec l'outil de travail à la fois créatif et méthodologique élaboré par Ann Alprin auquel nous avons fait référence précédemment. Cet outil étant alors susceptible de se constituer comme un outil pédagogique d'un grand intérêt.

Le "*musée*" propre à l'apprentissage de l'acte de composer et d'écrire dans le domaine de l'art chorégraphique peut aussi se concevoir en rapport avec les connaissances que l'élève est amené à construire en relation avec les rencontres que l'enseignant lui donnera l'occasion de faire avec les œuvres élaborées par un certain nombre de chorégraphes, mais aussi avec celles

¹⁵³ J-C. Chabanne Maître de Conférence à l'IUFM de Montpellier est spécialiste de l'apprentissage du français en milieu scolaire.

¹⁵⁴ O. Reboul distingue trois principales façons d'apprendre : apprendre *que* qui relève d'un acte d'information, apprendre *à* qui renvoie à l'apprentissage et *apprendre* (au sens intransitif) dont le résultat est de comprendre quelque chose : *comprehendere* - saisir ensemble. O. Reboul, *Qu'est-ce qu'apprendre*, PUF, Paris, 1980.

qui dépassent le cadre spécifique de cet art : art plastique, musical, etc. On peut en ce sens considérer que la composante culturelle des programmes Art/danse à partir de laquelle l'élève doit pouvoir découvrir et questionner les œuvres du patrimoine chorégraphique et de la création contemporaine, entre dans cette logique du "musée".

Enfin le *laboratoire* renverrait au lieu où l'élève est invité à engager une réflexion sur la relation entre les expériences d'improvisation/composition vécues au cours de l'*atelier* et les connaissances acquises sur la culture chorégraphique : lieu du questionnement, de la problématisation, de l'argumentation. En référence aux programmes Art/danse, il correspondrait essentiellement au domaine de l'acquisition de compétences méthodologiques compositionnelles : celui d'une part, où l'élève est amené à repérer des principes de composition et d'autre part, celui qui lui permet de mettre en œuvre des démarches de composition et d'écriture¹⁵⁵ à la fois singulières et référencées.

Aussi, est-ce en fin de compte dans la manière d'articuler ces trois "lieux" de l'apprentissage du composer et de l'écrire en danse - aussi bien pour l'enseignant qui les instaure créativement et pédagogiquement que pour l'élève qui les vit - que se situe essentiellement ce que nous entendons sous le terme de *protocole* de composition.

En guise de conclusion

Si les contenus d'enseignement d'un enseignant intervenant en relation avec un artiste danseur-chorégraphe associé, ne s'improvisent pas lorsqu'ils co-interviennent dans le cadre d'un Enseignement Artistique danse - au sens où ces contenus s'inscrivent dans le cadre d'un projet éducatif clairement identifié - il n'en reste pas moins que l'improvisation en art de la danse constitue l'un des moyens (certes inscrits dans une logique pédagogique) sur lequel cet enseignant et cet artiste vont pouvoir s'appuyer pour aider l'élève à construire les savoirs que recèle la mise en jeu artistique du corps dansant.

Un moyen qui doit être associé à l'acte de composer auquel renvoie la plupart des œuvres chorégraphiques inscrites au programme de l'Enseignement Artistique danse des classes de Seconde, Première et Terminale des Lycées français.

Aussi est-ce peut-être dans la mise en question des rapports susceptibles d'exister entre composition et improvisation - comme éléments dynamiseurs des processus de création de l'artiste chorégraphe, de ceux de l'enseignant à travers son geste professionnel et de ceux de l'élève dans son acte d'apprendre - qu'il faut situer toute la problématique de l'enseignement/apprentissage de l'acte de composer et d'écrire en danse. Interroger l'acte de composer en danse en rapport avec celui d'improviser, revient à interroger indirectement sous un certain angle l'acte de comprendre lui-même (apprendre selon O. Reboul).

On peut en effet considérer que le terme de composer ; *componere* : former un tout en assemblant différentes parties, entretient un rapport de voisinage sémantique important avec celui de comprendre ; *comprehendere* : saisir ensemble, insérer ce qui est visé par la pensée

¹⁵⁵ En termes de "clin d'œil" il est ici intéressant de se reporter à ce qu'écrit P. Fédida : « écrire demande une table et du silence. [...] Il arrive parfois aux humains d'avoir besoin d'une table pour se parler - pour tenir la parole [...], le langage n'est pas sans connivence avec le bois ! L'écriture est donc de table : c'est même son affirmation de langage ». P. Fédida, *L'absence*, Gallimard, Paris, p. 306. Or, s'il est un lieu où la table est omniprésente pour ne pas dire s'impose, pour parler, se parler et écrire, c'est bien l'école. L'écriture chorégraphique est alors ce qui remet en question cette "position" de la table (notamment dans le milieu scolaire). Non pas qu'elle la dénie, mais au contraire parce qu'elle permet de l'envisager sous un angle différent. On peut en effet concevoir le *laboratoire* éducatif de la composition chorégraphique (en relation avec l'*atelier* et le "musée") comme ce qui existe en tant que lieu porteur, c'est-à-dire comme quelque chose qui, se substituant sur un plan phénoménologique à la table réelle, permet qu'émerge une écriture : *choréa-graphem*.

dans un réseau de relations pour le constituer en une totalité de sens. Reste alors à l'enseignant de vouloir et savoir exploiter ce rapport de voisinage pour, à travers les dispositifs pédagogiques qu'il met en œuvre, guider l'élève dans l'acquisition de la compétence à composer et écrire un moment chorégraphique.

Une pédagogie que semble inventer l'enseignant

Le danseur-chorégraphe et pédagogue Dominique Dupuy écrit à propos du film de Nicolas Philibert, et dans un sens élogieux : « sa pédagogie, monsieur Lopez, l'instituteur "d'*Être et avoir*", semble l'inventer à tout moment, la sortir de son chapeau comme le lapin de l'illusionniste. Cette pédagogie de l'instant... ».

On peut considérer que c'est dans l'ambiguïté constitutive de cette phrase que se situe toute sa force de signifiante et donc son intérêt : l'ambiguïté étant une donnée fondatrice de la pensée créatrice artistique et aussi bien que celle de la pensée pédagogique.

Notons en effet que D. Dupuy dit bien que sa pédagogie monsieur Lopez **semble** l'inventer. Il faut alors ici comprendre que cet instituteur n'invente pas sa pédagogie *ex nihilo*. Tout en réussissant à mettre en œuvre une "pédagogie de l'instant", dans sa capacité à inscrire son acte pédagogique dans un contact intersubjectif subtil et une écoute étroite avec ses élèves, il étaye néanmoins cet acte sur un projet éducatif structuré qui oriente précisément son action d'enseignement.

Son geste professionnel résulte de sa capacité à se situer dans une aire pédagogique intermédiaire (au sens winnicottien du terme) qui, fondée sur un acte pédagogique d'improvisation et de composition, ouvre un espace d'apprentissage potentiel et non dogmatique aux élèves. En somme, un espace lui-même fondé sur l'improvisation (l'*atelier*) et la composition (le *laboratoire* comme prise de recul réflexif et structurant de ce qui a été vécu dans l'*atelier*).

Autrement dit, prendre en compte l'acte de composer et/ou improviser en art de la danse, celui de composer et/ou improviser dans le cadre d'une visée d'enseignement et enfin celui de composer et/ou improviser dans un processus d'apprendre, revient à prendre en compte et à articuler les potentialités créatives que recèlent chacun de ces actes. Et ce, pour que l'élève en soit le premier bénéficiaire.

NOTES

Même si l'improvisation en danse a très souvent été considérée comme une pratique mineure par rapport à la composition, il n'en reste pas moins qu'elle se constitue comme l'espace-temps artistique où s'élabore le ferment le plus créatif de l'art chorégraphique : celui à partir duquel peuvent émerger les compositions et les écritures chorégraphiques les plus fortes.

Lorsque Steve Paxton l'inventeur *du Contact Improvisation* en danse, conçoit la composition avant tout comme un assemblage dynamique (système de tensions entre les éléments ayant une temporalité propre) et non plus comme un agencement spatialisé d'éléments (l'élément A situé avant B, etc.), il bouscule (refuse) une conception spatialisante de la composition chorégraphique. En ce sens, il remet en question les fondements traditionnels de la composition en danse. Ceux notamment liés au fait qu'une composition n'a plus besoin de se fixer ni de se répéter (être mise en mémoire) pour exister en tant qu'écriture. Mais aussi le fait qu'une composition chorégraphique n'a plus à dépendre de

modalités d'articulation (principes "syntaxiques") liées à des normes préétablies importées d'autres arts (notamment l'art musical).

Comme le pense notamment Laurence Louppe, l'improvisation comme outil de construction ou "œuvre" par elle-même, touche à des limites. Elle écrit en ce sens : « la lisière tenue entre forme et non forme, entre organisation prévue et imprévisible, entre structure et chaos... ». Autrement dit, la pratique et l'improvisation travaille au cœur des questions que soulèvent la composition et l'écriture en danse.

En ce sens, lorsque Laurence Louppe encore parle de « représentation d'une écriture de corps » pour qualifier le *Contact improvisation* de S. Paxton - qui lui-même développe la notion de "composition instantanée" - en tant qu'élément générateur de l'œuvre, elle invite à porter un regard autre sur les notions d'écriture et de composition.

Autrement dit, le concept « d'écriture de corps » est intéressant dans la mesure où il permet de rompre avec les idées les plus couramment répandues concernant les fonctions du corps en danse et ce, au-delà des pratiques d'improvisation. En effet, « écriture de corps » ne signifie pas « écriture par le corps ou du corps », encore moins « écriture sur ou porté par le corps ». Il s'agit en fait d'une écriture paradoxale dans la mesure où le corps du danseur, sans en constituer l'espace d'inscription, n'est pas étranger à ce qui la rend visible. Aussi, s'il est possible de parler d'écriture chorégraphique (*Khoréiagraphie*), cette dernière n'est que la manifestation sensible (visible) et structurée de ce que l'on pourrait nommer des « événements-traces signifiants ». "Événements-traces" dont le mode de signification ne relève ni de l'indice, ni du signe, mais d'un sens autre qui émerge à la lisière de chacune de ces deux modalités sémiotiques. Autrement dit, dans un *entre-deux* de production et d'inscription du sens qui donne toute sa dimension énigmatique et poétique au geste dansé. Plus concrètement, on peut dire que la notion d'écriture en danse doit se comprendre comme la manifestation d'une organisation des "passages" (dis)continus d'un état de corps à l'autre, d'un geste à l'autre. En ce sens, elle ne re-présente rien¹⁵⁶, elle ne fait que manifester une intentionnalité, celle d'un chorégraphe confronté à son rapport au monde.

¹⁵⁶ Une des raisons qui font qu'elle ne relève ni de l'indice, ni du signe au sens linguistique du terme.