

# Composer la danse

> PAR JULIE PERRIN, MAÎTRE DE CONFÉRENCES AU DÉPARTEMENT DANSE DE L'UNIVERSITÉ PARIS-VIII-SAINT-DENIS, ET CLAUDE SORIN, ARTISTE CHORÉGRAPHIQUE, ENSEIGNANTE EN HISTOIRE DE LA DANSE

## Place dans les programmes

Cette séquence s'inscrit dans les **programmes de lycée d'histoire des arts et d'EPS option danse**. Les enseignants en charge du baccalauréat danse y trouveront également des pistes de travail autour d'œuvres non inscrites au programme mais qui pourront enrichir les connaissances des élèves en histoire de la danse. Cette séquence concerne un art du spectacle vivant, mais les problématiques soulevées rejoindront aisément celles posées par les arts visuels et les arts du son. Elle vise en effet à fournir des repères sur des mouvements artistiques, des dispositifs de création, des philosophies de l'œuvre d'art.

Les œuvres choisies permettront d'aborder les différents champs du programme : champ anthropologique, lorsqu'il sera question de figuration et d'abstraction (« **Arts, réalités, imaginaires** ») ou d'expressivité du corps et de représentation des émotions (« **Arts, corps, expressions** ») ; champ historique et social, lorsque seront étudiées les conditions dans lesquelles la danse baroque du XVII<sup>e</sup> siècle se concilie la bienveillance de la monarchie (« **Arts et idéologie** ») ; champ scientifique et technique lorsque l'art chorégraphique sera envisagé dans ses étapes de création, dans les contraintes et les règles que les artistes s'imposent (« **Arts, contraintes, réalisations** ») ; champ esthétique enfin, puisque les logiques qui sous-tendent la création d'une œuvre supposent une pensée du public, de la relation sensible à l'œuvre (« **Arts, artistes, critiques, publics** ») et engagent une théorie de l'œuvre et de ses codes (« **Arts, goût, esthétiques** »). La réflexion sur la composition invite à se pencher sur les textes – manifestes, manuels, essais, entretiens, etc. – dans lesquels les artistes exposent leurs conceptions (« **Arts, théories et pratiques** »).

## Objectifs et démarche

Envisager les ressorts d'une recherche artistique, tenter de comprendre les cadres théoriques, esthétiques et sensibles dans lesquels l'œuvre s'amorce et se forge, c'est se donner les moyens de saisir l'intelligence singulière qui fonde cette œuvre. La composition, c'est cet art de disposer, d'arranger, de former un assemblage entre les différents ingrédients de l'art chorégraphique (composer vient du latin *componere* : poser ensemble). La réflexion sur la composition invite à une perspective singulière, parfois difficile à engager lorsque l'on se

trouve confronté à des problèmes de sources : comment avoir accès à ce qui se déroule en amont de la représentation publique ? Cette séquence invite donc non seulement à examiner des œuvres (leur image photographique ou les vidéos disponibles) mais aussi à se pencher sur d'autres types de documents – traités, autobiographies, entretiens, croquis, partitions (**docs A, B, D, F, G**) – qui fournissent de précieuses informations sur les logiques de travail des artistes.

Les documents rassemblés ici rendent compte des évolutions historiques des conceptions de la composition en danse, et donc des conceptions mêmes de l'œuvre d'art. Ils illustrent les différentes étapes de la création chorégraphique : le choix de la distribution (Quelles qualités gestuelles, dramatiques ou visuelles les danseurs apportent-ils ?), l'invention du mouvement (Comment surgissent et s'organisent les mouvements ? Quelles configurations les danseurs adoptent-ils sur le plateau ?), le spectacle enfin (Comment la chorégraphie s'accorde-t-elle avec les autres éléments : musique, costume, décor, lumière ?). Les élèves pourront ainsi prendre la mesure de la recherche collective qui sous-tend l'œuvre chorégraphique : c'est un projet à plusieurs qui engage des modes de collaboration spécifiques et des échanges avec les autres arts (**docs A, D, F**).

Il s'agit d'attirer l'attention sur de grands procédés de composition qui pourront être expérimentés dans des activités : thème et variations, montage, collage, répétition, accumulation, etc. Les modèles de composition peuvent être empruntés à d'autres champs artistiques, culturels ou scientifiques, ce qui permettra à l'enseignant de ménager des passerelles entre les disciplines : comment s'inspirer de la structure d'un texte littéraire, d'une musique, d'une théorie scientifique, d'un tableau pour composer une danse ? Les activités permettront de circuler des documents à la pratique, d'expérimenter en interdisciplinarité. Cette séquence, enfin, est une invitation à porter un regard curieux sur l'art chorégraphique et à questionner les artistes sur leurs manières de faire.

### SAVOIR

- HUMPHREY Doris. *Construire la danse*. Paris : l'Harmattan, 1959, rééd. 2000.
- LOUPPE Laurence (sous la dir. de). *Danses tracées : dessins et notations chorégraphiques*. Paris : Dis voir, 1991, rééd. 2005.
- WAEHNER Karin. *Outils chorégraphiques ; manuel de composition*. Paris : Vigot, 1993. (coll. Sport + enseignement).
- « La Composition », *Nouvelles de danse* n°s 36-37. Bruxelles : Contredanse, automne-hiver 1998

## A Du chorégraphe au compositeur

● *La Belle au bois dormant*. Chorégraphie de Marius Petipa, 1890. Plan musico-scénique du ballet, composé par M. Petipa à l'intention de Piotr Ilitch Tchaïkovski. In Marius Petipa, *Mémoires*. Actes Sud, 1990.

### Acte I, 2<sup>e</sup> tableau (extrait)

N° 7. Jubilation générale.

16 mesures pour se mettre en position et commencer une valse cantabile (harmonieuse). Le corps de ballet a des petites et grandes couronnes de fleurs préparées pour l'anniversaire d'Aurore.

Valse de 150 mesures.

N° 8. Les quatre princes n'ont pas encore rencontré la princesse Aurore. Ils expriment l'ardent désir de se faire aimer d'elle. Chacun admire un médaillon avec l'image de la princesse. La musique qui exprime une tendre émotion (24 mesures) passe au N° 9.

N° 9. Entrée Aurore. 2 avril avec coquetterie et vivacité. 32 mesures. Terminer en 6/8, forte, 16 mesures.

N° 10. Pas d'action. Un grand adagio, beaucoup d'émotion. Rivalité des princes. La musique exprime leur jalousie puis la coquetterie d'Aurore. Pour conclure l'adagio, une musique large et grandiose.

N° 11. Allegro pour les dames d'honneur : 48 mesures.

Conclusion dans le rythme de la polka pour les pages.

N° 12. Variation d'Aurore. 3/4, pizzicato pour violon, violoncelle et harpe. Parfois luth et violon.

N° 13. Coda. 2/4, vivace : 96 mesures.

## B Composition du ballet classique

● Jean Georges Noverre, *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*, 1760. Lettre XIII.

Tout ballet compliqué et diffus qui ne me tracera pas avec netteté et sans embarras l'action qu'il représente, dont je ne pourrai deviner l'intrigue qu'un programme à la main ; tout ballet dont je ne sentirai pas le plan et qui ne m'offrira pas une exposition, un nœud et un dénouement, ne sera plus, suivant mes idées, qu'un divertissement de danse, plus ou moins bien exécuté et qui ne m'affectera que médiocrement, puisqu'il ne portera aucun caractère et qu'il sera dénué de toute expression.

[...]

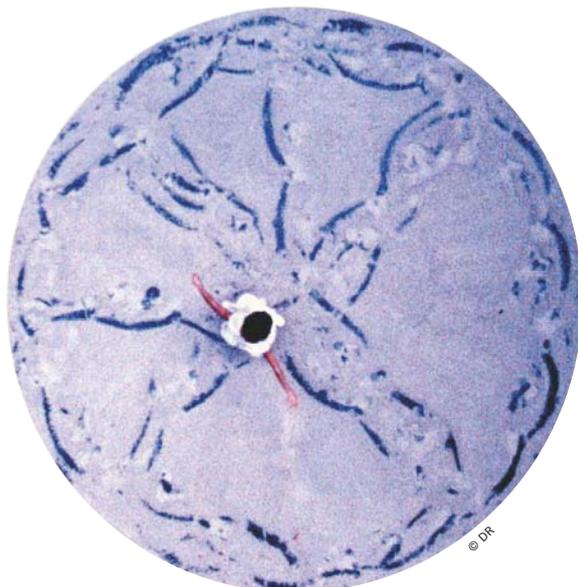
Les pas, l'aisance et le brillant de leur enchaînement, l'*aplomb*, la fermeté, la vitesse, la légèreté, la précision, les oppositions des bras avec les jambes, voilà ce que j'appelle le mécanisme de la danse. Lorsque toutes ces parties ne sont pas mises en œuvre par l'esprit [...] et que le sentiment et l'expression ne leur prêtent pas des forces capables de m'émouvoir et de m'intéresser ; j'applaudis alors à l'adresse, j'admire l'homme machine, je rends justice à sa force, à son agilité ; mais il ne me fait éprouver aucune agitation.

[...]

Il faut conclure [...] que la danse renferme en elle tout ce qui est nécessaire au beau langage et qu'il ne suffit pas de connaître l'alphabet.

## C Structure et tracé

● Anne Teresa de Keersmaecker, *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich*, 1982. Chorégraphie de A. T. de Keersmaecker. Plan fixe du film *Fase* de Thierry de Mey, 2002.



## D Composer avec le hasard

● Merce Cunningham, *Le Danseur et la Danse*, © Pierre Belfond, 1980 (coll. Entretiens).

*Suite by Chance* est une danse très élaborée, la première complètement composée par le jeu du hasard. [...] Tout était soumis à la chance. J'avais donc établi une série de listes pour tout, espace, temps, positions, et la danse a été construite pour quatre danseurs en allant d'une de ces listes à l'autre. [...] *Suite for Five* : [...] La question de l'espace a été traitée en prenant des feuilles de papier, et en y repérant les traces d'imperfection [...]. Je les ai numérotées, et je tirais au sort d'où quelqu'un partait, où il irait en premier lieu, en deuxième lieu, etc. [...] J'établissais une gamme de mouvements pour une partie donnée. [...] Le temps était compté en secondes. [...] Par exemple, si quelqu'un commençait d'un endroit donné pour finir ailleurs, le tirage au sort indiquait en combien de temps cela aurait lieu. Si c'était très bref, le mouvement devait être exécuté très rapidement, si c'était très long, disons une minute pour aller d'un endroit à l'autre, la ligne du mouvement pouvait balayer beaucoup d'espace avant que le danseur se retrouve au point voulu. Il pouvait se faire qu'à cette occasion le danseur en croise un autre et là, prenaient éventuellement place le duo, le trio ou le quintette.

## E Collage et hasard

● *Interscape*. Chorégraphie Merce Cunningham, 2000. Merce Cunningham Dance Company. Décor et costumes : Robert Rauschenberg. Musique : John Cage.



© TONY DOUGHERTY

## F Processus de création

● «Pina Bausch et le Tanztheater de Wuppertal». Interview de Jean-Laurent Sasportes diffusée sur France Culture dans l'émission *Nuits magnétiques* du 8 avril 1985.

*Comment se passe la préparation d'une pièce ?*

Pina part de ce qu'elle aura vécu personnellement et vu autour d'elle. La première phase de préparation consiste en questions qu'elle va nous poser. Chacun arrive avec son cahier blanc comme au premier jour d'école, et elle arrive avec une liste plus ou moins grande de questions. Cela peut être des questions telles que : Comment réagissez-vous quand vous voyez quelqu'un qui vous plaît dans une pièce et que vous voulez attirer son attention ? Qu'est ce que vous faites quand vous êtes seul chez vous, déprimé ? Cela peut-être des propositions beaucoup plus fantastiques comme : une scène dans les bois, la Lorelei, ou un petit pas glissé, un petit pas sauté, ou un petit pas mignon. Cela peut être quelque chose à raconter comme dans *Walzer* : « Quelle a été la phrase que vos parents vous ont toujours dite ? » Ou bien comme dans *Nelken* : « Quand est-ce que vous avez envie de faire pipi ? » Cela peut aller dans toutes les directions. Évidemment pour elle, chaque question a un sens.

Lorsque Pina pose une question, on présente une petite improvisation à partir de cette question. Chacun présente ce qui lui vient à l'esprit. Parfois, dans cette courte improvisation, il y a quelque chose. Il faut alors arriver à sentir ce qui existe et ne pas le perdre afin de le refaire quatre semaines plus tard lorsque Pina demande ce matériel. Cela constitue ainsi une quantité de matériaux. Elle nous propose aussi des mouvements que nous travaillons, sans savoir ce que nous allons en faire, ni elle non plus. Un mois plus tard, elle essaie son montage, comme un cinéaste qui a tout son matériel en bobine.

Une des choses qui m'a frappé dans sa manière de travailler, c'est cette ténacité avec laquelle elle essaie toutes les solutions possibles. Lorsqu'elle essaie de mettre ensemble plusieurs scènes, elle ne sait pas vraiment dans quel ordre, quels éléments vont aller avec quels éléments. Elle va tout essayer même les choses qui, *a priori*, sembleraient ne pas coller. Même si elle trouve une solution qui semble insatisfaisante, elle va continuer dans cette direction, car on ne sait jamais ce qui peut arriver.

## G Notation de la danse baroque

● *Plans au sol avec figures*. Kellom Tomlinson, 1727.



## H Danse de couple

● *Tropical Revue*. Chorégraphie Katherine Dunham, 1943.



## I Le mouvement comme programme d'action

● *Parades and Changes*. Chorégraphie d'Anna Halprin, 1965.



## >> ANALYSE DES DOCUMENTS

### A Danse et musique

Cet extrait du plan du ballet de *La Belle au bois dormant* que le chorégraphe Marius Petipa adresse au compositeur Piotr Ilitch Tchaïkovski est une commande pour le musicien, inaugurant ainsi de nouvelles formes de collaboration entre chorégraphe et compositeur. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les ballets sont chorégraphiés à partir du livret et de la musique qu'il a suscitée. Avec Tchaïkovski (1840-1893), la musique de ballet, considérée jusqu'alors comme un genre mineur, trouve sa pleine dimension orchestrale, devenant une composition symphonique autonome. En Russie, le chorégraphe français Marius Petipa (1818-1910) renouvelle le ballet en intégrant au climat de l'œuvre à la fois le vocabulaire classique et ses développements techniques. Sur une proposition du chorégraphe suivie à la mesure près, Tchaïkovski compose la musique de *La Belle au bois dormant* en 1890, ballet qui remportera un vif succès. La danse se fait prépondérante, la partition musicale se conforme aux règles du ballet et structure la narration par le choix des tonalités et de l'instrumentation, par le retour périodique des thèmes au fil des situations. Le chorégraphe enchâsse les pas de solistes, ici les variations d'Aurore (n<sup>os</sup> 12 à 16) dans les mouvements d'ensemble du corps de ballet, la valse des fleurs (n<sup>o</sup> 7).

### B, D à F Le sens de la composition : récit, sens et abstraction

Ces quatre documents traitent de la question de l'agencement des différents éléments composant une chorégraphie. Jean Georges Noverre (1727-1810), maître de ballet et grand théoricien, insiste sur la clarté de l'arrangement qui doit régir les ingrédients du ballet d'action (**doc B**). Une cohésion s'impose de la plus simple unité jusqu'aux séquences plus complexes, car tout doit concourir à la mise en évidence d'un récit conférant à l'ensemble sa structure : exposition, nœud, dénouement sont les trois temps classiques (défendus depuis Aristote) composant une œuvre. Représenter, raconter fondent les choix esthétiques et techniques du ballet. Émotion, sentiment, expression en sont les maîtres mots.

Cette conception de l'œuvre est fortement ancrée dans nos représentations occidentales, bien que les arts au XX<sup>e</sup> siècle aient mis en crise l'idée d'unité de l'œuvre, comme en témoignent le futurisme, le cubisme, Dada, Bertolt Brecht au théâtre ou Igor Stravinsky en musique : le monde n'est plus perçu comme un tout cohérent. C'est l'avènement de l'abstraction et de principes de composition qui mêlent les éléments hétérogènes, acceptent le discontinu et dénoncent la hiérarchie entre les parties. La structure narrative est alors totalement ébranlée.

Ainsi, la sérigraphie de Robert Rauschenberg (1925-2008) intitulée *Interscape Mirage* (2000) qui constitue le fond de scène commandé par Merce Cunningham (**doc E**) n'impose pas de hiérarchie entre les différentes images. Peinture et photographies sont ici assemblées sans aucun souci d'échelle ni de raccord.

Proche des avant-gardes artistiques – Marcel Duchamp, John Cage... –, Merce Cunningham (1919-2009) emprunte quant à lui la voie de l'aléatoire (**doc D**). Ce principe de composition constitue un défi à l'imagination personnelle (nécessairement limitée) et permet une remise en cause systématique de toute forme de relation : entre danseurs, entre danse, musique, costume, lumière et décor. La musique, le plus souvent, n'impose pas sa durée, ni sa structure, ni son style : Cunningham a d'ailleurs utilisé deux musiques différentes de Cage (lequel travailla avec Cunningham dès les années 1940) pour *Interscape* : solo pour violoncelle ou pièce orchestrale pour cent musiciens. Le décor, les costumes (et parfois la lumière) sont généralement pensés indépendamment de la chorégraphie. C'est donc un nouveau mode de collaboration qui se met en place, loin des modèles classiques, sur la base du partage d'une même conception de l'art. Les chorégraphies peuvent se dérouler sans acmé, sans hiérarchisation entre les moments. Les danseurs évoluent sans être affectés par la présence des autres, tels des solistes indépendants. Les sections de danse peuvent se redistribuer dans un autre ordre sans altérer la nature de l'œuvre (dans les *Events*, en particulier). Il ne s'agit plus alors, comme chez Noverre, de conduire l'émotion du public : invité à « venir au spectacle pour affiner ses perceptions », le spectateur doit seul se ressaisir des éléments qui lui sont livrés et construire son propre trajet à l'intérieur de l'œuvre (*Le Danseur et la Danse, op. cit.*).

### C Traces et répétitions

Arrêt sur image d'un film de danse : cette vue du dessus d'une chorégraphie où chaque pas s'inscrit dans le sable blanc nous donne à voir une véritable rosace formée par les traces de la danse. Au centre, Anne Teresa De Keersmaeker (née en 1960) se trouve prise dans l'élan de sa danse, d'une structure qui enroule et déroule la chorégraphie, véritable tourbillon répétitif.

La première pièce de la chorégraphe belge réalisée en duo avec Michèle Anne de Mey en 1982, *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich* annonce une œuvre explorant l'articulation entre compositions musicale et chorégraphique, entre structure et émotion. Elle compose à partir de quelques phrases de base écrites en termes d'élan, de poids, de suspensions, de souffles, phrases qu'elle soumet à des transformations, à de subtiles variations en série pour constituer ses structures chorégraphiques.

---

## F Processus de création : le montage

Dans cet entretien radiophonique réalisé en 1985 au théâtre de Wuppertal, le danseur Jean-Laurent Sasportes évoque le processus de création de la chorégraphe Pina Bausch (1940-2009). Depuis la création de *Barbe-Bleue* en 1977, celle-ci fait improviser ses danseurs à partir de questionnements, de situations. Elle assemble ensuite, dans un procédé proche du montage cinématographique, les morceaux d'improvisations choisies et les éléments dansés qu'elle compose. Cette matière hybride d'attitudes et d'actions humaines est transformée en danse par la stylisation du rythme et des dynamiques. La chorégraphe renouvelle ainsi dans une écriture totalement contemporaine le Tanztheater de Kurt Jooss dont elle fut l'élève puis l'interprète. Elle invente une nouvelle forme de spectacle où sont associées danse et dramaturgie théâtrale, dans une totale discontinuité narrative, révélant des attitudes codifiées et la violence profonde des comportements sociaux. Jouant des actions simultanées et des répétitions, elle réalise ses pièces, ou *Stück* (morceaux), en un temps condensé de deux mois afin de préserver l'intensité du travail effectué avec la vingtaine de danseurs qui l'accompagne, dont les fortes personnalités et les expériences s'inscrivent entièrement dans le processus de création, comme en témoigne ce document d'archive.

---

## G et H Pas de deux

Deux images, deux époques, deux cultures... Le duo, figure essentielle du bal au ballet et jusqu'aux danses d'aujourd'hui, joue et déjoue la danse de couple, explore les jeux d'intervalles entre deux corps.

La gravure du maître à danser et chorégraphe anglais du XVIII<sup>e</sup> siècle Kellom Tomlinson (**DOC G**) présente une entrée à deux en miroir de deux gentilshommes effectuant un pas de chacone décrit en notation « Feuillet » avec la partition musicale. Dans son traité imprimé en 1700, Raoul-Auger Feuillet donne l'explication des principes et des éléments de la danse et joint à ceux-ci des exemples particuliers de différentes danses pour « en enseigner l'usage et la pratique ». Cette notation permet la codification des pas et des figures de la « belle danse » ainsi que le voyage épistolaire d'un répertoire de danses à travers les campagnes.

L'espace de la page est la projection directe de l'espace de la salle afin de pouvoir y inscrire les figures de la danse. Le dessin du chemin permet à la fois de tracer les pas et les positions et d'observer le cheminement des danseurs sur la scène. Conforme aux règles du classicisme français, la symétrie des pas et des parcours s'allie aux principes de la « belle danse » de l'aplomb des corps, de la grâce et de la légèreté. En miroir parfait jusque dans l'ornementation des bras, les danseurs ne se distinguent que par le regard : l'un regarde précisément sa main tandis que l'autre porte

le regard dans la diagonale indiquée par le bras, ouvrant ainsi l'espace de la danse.

L'imbrication des corps sur la photographie de *Tropical Revue* de 1943 (**DOC H**) nous emmène dans la perception d'un rythme endiablé, avec la complémentarité des formes, des orientations, des mains offertes ou serrées, des regards, de la flexibilité des bustes et des bassins, des appuis sur le sol. Pour la chorégraphe Katherine Dunham (1912-2006), la danse fait partie intégrante de la structure sociale d'un peuple. Elle intègre à ces spectacles chorégraphiques des éléments ressortissant aux vocabulaires classique et moderne mêlés à d'autres renvoyant à des danses sociales et rituelles issues d'autres cultures (Caraïbes, Afrique, Haïti...). En s'appuyant sur ses recherches anthropologiques, elle a fondé la première compagnie noire aux États-Unis.

Cette image spectaculaire d'une danse de couple reflète la technique développée par Dunham : la grande flexibilité du torse, l'opposition entre certaines parties du corps, l'articulation dissociée du bassin et des membres. La conscience d'une partie du corps (« isolation ») suscite un surcroît de mobilité gestuelle, notamment de la tête, des épaules, de la cage thoracique et du bassin. La dissociation et la combinaison de coordinations complexes des parties du corps isolées permettent aux danseurs de constituer une véritable polyrythmie gestuelle. Ces deux principes constituent l'une des principales caractéristiques techniques de la danse jazz diffusée aux États-Unis comme en Europe.

---

## I Inventer le geste

À la fin des années 1950, dans son atelier de la côte ouest américaine, Anna Halprin (née en 1920) commence à développer des improvisations à partir de tâches quotidiennes : il s'agit d'effectuer des tâches (*tasks*), actions simples définies avant tout par leur structure. « Balayer un plateau en dix minutes » suppose de sortir d'une logique du récit et du développement, de suspendre la question de la virtuosité moderne ou classique pour faire surgir un mouvement ordinaire en concentrant son attention vers la réalisation la plus directe de l'action. La tâche peut constituer le matériau même d'une pièce, comme dans *Parades and Changes* (1965).

La séquence « S'habiller/se déshabiller » – Dressing/Undressing – (**DOC I**) correspond à la consigne suivante : « Fixez votre regard sur le public et commencez lentement et sans interruption à enlever vos vêtements. Quand vous êtes déshabillés, prenez conscience de votre respiration, et ensuite rhabillez-vous. Fixez votre attention sur quelqu'un du groupe et répétez l'action. » Sur scène, le rapport au quotidien est décalé par la modification des paramètres du mouvement : le temps ralenti et continu, la répétition, l'organisation des danseurs en ligne face au public décalent le rapport à la réalité comme à la finalité de l'action. L'art chorégraphique peut ainsi inviter à reconsidérer la matérialité des gestes les plus simples (marcher, s'asseoir, saluer, s'allonger, etc.).

## &gt;&gt; ACTIVITÉS

**1** À partir du texte de Petipadocs **A** et **B**

a. Analysez le texte du **doc A** en suivant ces quelques pistes :

- Comment la danse est-elle décrite ?
- Peut-on se représenter le deuxième tableau du premier acte du ballet à la seule lecture ?
- Quels sont les éléments passés sous silence ?
- En quoi, donc, ce texte n'est-il pas une partition et s'adresse-t-il à un compositeur ? (Analyse du vocabulaire utilisé.)

b. Regardez une version de *La Belle au bois dormant* en DVD :

- Observez les relations entre danse et musique dans la séquence du **doc A** (structure, accents, tons, etc.).
- Analysez la construction du récit et les représentations de l'émotion : comment la gestuelle et la musique construisent-elle une narration ?
- Comment se met en place l'expressivité du récit (pantomime, couleur musicale, etc.) ? Vous pourrez vous référer au texte de Noverre concernant le ballet d'action (**doc B**) pour réfléchir à la structure du ballet (exposition, nœud, dénouement) et aux registres d'expressivité du geste.

**2** Analyse d'un film de dansedoc **C**

a. Danse et musique. Regardez la danse avec et sans la musique. Comparez, décrivez.

b. Le duo. Observez les séquences « Piano Fase », « Come Out » et « Clapping Music ». Reportez-vous aux **docs G** et **H** pour analyser la structure de duo, la nature de la relation.

c. Danse et cinéma. Comment la danse est-elle filmée ? Quel est le point de vue ? Que dire de la mise en scène (transposition dans un décor hors de la scène) ?

**3** Débat contradictoiredocs **D** et **F**

En deux groupes, organisez un débat entre les défenseurs de la posture de Cunningham d'un côté, celle de Bausch de l'autre. Vous interrogerez la place de l'auteur dans la composition (décision, libre arbitre, hasard, etc.), le rôle des interprètes dans chacun des processus décrits (improvisation, exécution d'une séquence donnée, mémoire, etc.). Comparez les notions de collage et de montage. Commentez le rapport différent au récit, au référent.

**4** Danser à deuxdocs **G** et **H**

a. **En miroir**

- Placez-vous par deux : le danseur A propose au danseur B qui lui fait face de suivre sa danse comme s'il en était le reflet dans un miroir, avec des mouvements lents et sur place avec des changements de niveaux, puis en se déplaçant, en s'approchant et en s'éloignant. Le miroir n'est plus seulement en face mais peut-être sur le côté du corps, en diagonale, etc. Changez les rôles.
- Par duos, tracez sur une demi-feuille A4 un parcours et dessinez sur l'autre partie de la feuille le parcours symétrique. Effectuez ces deux parcours symétriques en marchant, puis en improvisant des variations de mouvements, de niveaux, de dynamiques. Sélectionnez et précisez quelques moments, et organisez une courte séquence à deux à partir de ce jeu de miroir.

b. **En complémentarité**

- Un danseur (A) choisit une place pour prendre une pose en relation avec l'espace qui l'entoure. L'autre danseur (B) regarde, puis s'inclut calmement dans la forme de l'autre.

- A propose une nouvelle sculpture à la suite de la proposition de B. B reste en place dans sa forme et attend la fin de la mise en place de A pour percevoir cette nouvelle forme à deux. L'espace entre les corps peut varier du très proche (jusqu'à frôler le contact) au très lointain, tout en étant chaque fois en complément de l'autre. B enchaîne sur cette nouvelle proposition de A et ainsi de suite... Petit à petit, les déplacements ne sont plus seulement fonctionnels mais dansés, les changements entre les positions participent entièrement de la danse.
- Chaque couple sélectionne cinq changements de forme et les répète pour les conserver en mémoire.

### c. En miroir et en complémentarité

- Reprenez votre danse en miroir en y ajoutant, quand votre trajet le permet, les cinq changements sélectionnés précédemment.
- En regardant les dessins des trajets de chaque duo, choisissez trois parcours qui pourraient fonctionner ensemble. Essayez les trois duos ensemble, et en fonction des accidents, des similitudes, des complémentarités, adaptez les durées des éléments et réalisez ainsi un sextet.

## 5 Danser à partir d'une phrase commune

docs C et I

a. Formez un cercle de huit danseurs (plusieurs cercles peuvent travailler simultanément). Un premier danseur propose un geste de la vie quotidienne (accueillir un invité, se gratter le genou, lancer un ballon, etc.). Le groupe reprend ce geste avec le plus de précision possible. Le danseur suivant enchaîne un autre geste qui fait suite au premier. Le groupe répète le premier et le deuxième geste en accumulation et le troisième enchaîne, ainsi de suite jusqu'au huitième danseur. Précisez les qualités, les rythmes, les amplitudes, les dynamiques de l'enchaînement : cela devient ainsi une phrase commune.

b. À partir de cette phrase, chacun compose un solo en choisissant :

- l'ordre des huit éléments ;
- la répétition de certains de ces éléments, leur nombre, leur place dans la phrase ;
- l'amplitude du geste (l'agrandir jusqu'au déplacement ou au contraire le réduire) ;
- les orientations du corps ;
- les vitesses (du très lent au très rapide) ;
- l'espace pour le danser.

Chacun compose ainsi un court solo avec ce matériel au départ identique. Ce solo peut être ensuite assemblé à un, deux ou plusieurs solos afin de composer une danse où des éléments communs peuvent apparaître à l'unisson, en contrepoint, en canon.

## 6 Danser à partir d'une action

doc I

Cette proposition est adaptée d'ateliers de Simone Forti, élève d'Anna Halprin. La chorégraphe attribue cette consigne à Robert Dunn (musicien élève de John Cage). Cette danse improvisée peut se réaliser par demi-classe : un groupe improvise tandis que l'autre observe.

a. « Passez entre deux personnes ». Tout déplacement est motivé par cette action et seulement par elle. Tous les danseurs agissent en même temps ; les espaces entre les personnes sont ainsi mobiles en permanence. Dans un premier temps, les danseurs marchent dans un rythme quotidien en alternant les passages entre danseurs proches et danseurs lointains. Ces deux possibilités doivent être maintenues afin de faire varier l'espace occupé par le groupe.

b. Ajoutez des variations de vitesse (course, marche lente, arrêt...). Chacun est attentif aux propositions des autres en adaptant chacune de ses trajectoires et de ses vitesses à la situation présente.

c. Ajoutez des variations de niveaux, des sauts, des passages au sol... À un signal de l'enseignant, les danseurs terminent leur improvisation en un arrêt sur image.