



ACTES DU STAGE

Improvisation et savoir danser



CHATENAY- MALABRY

22 au 24 octobre 2016

REMERCIEMENTS

« Un seul mot, usé, mais qui brille comme une vieille pièce de monnaie : merci ! »

Pablo Neruda

Passeurs tient à vivement remercier ici :

- la Ville de Châtenay-Malabry et la Communauté d'agglomérations du Val de Bièvre pour le prêt généreux de leurs magnifiques locaux ;
- les personnels du Théâtre de La Piscine et du Conservatoire intercommunal de Châtenay-Malabry pour leur accueil chaleureux ;
- Yann Beudaert, Sophie Delacou, Corine Guillot, Michèle Métoudi et Julie Sollier pour l'organisation matérielle du stage ;
- Yann Beudaert, Marielle Brun, Hélène Brunaux, Joce Caumeil, Eve Comandé, Françoise Lhémy et Michèle Métoudi pour leur participation bénévole à l'encadrement du stage ;
- Eve Comandé pour la réalisation du Livret d'Accueil du Stagiaire et Hélène Brunaux pour les Actes du stage, dans la continuité du livret ;
- Bruno Couderc, Christine Gérard, Patricia Kuypers et Maguy Marin : professionnels de grand talent qui ont accepté d'encadrer l'événement.



Préface

Ouverture du stage par Marielle BRUN, *Présidente de Passeurs de danse*

	Marielle Brun IA-IPR EPS, déléguée académique à l'Action Culturelle au Rectorat de Clermont-Ferrand <i>Présidente de Passeurs de Danse</i> @ : Marielle.BRUN@univ-bpclermont.fr
---	--

C'est avec grand bonheur que j'ouvre ce 7^{ème} stage de Passeurs aux côtés d'Ève Comandé, vice-présidente. Avec bonheur et émotion que nous soyons tous réunis quand on sait la fragilité des choses. C'est un peu un miracle...laïc, bien sûr !

Ce stage est un cadeau de la vie, grâce à la présence et à l'engagement de chacun. Je tiens ainsi à remercier très vivement les personnes qui ont donné leur accord, au nom des institutions qu'elles représentent, pour accueillir notre manifestation dans ces très beaux locaux du théâtre de la Piscine :

- Monsieur Marc Jeancourt Directeur du Théâtre de la Piscine
- Monsieur Peter Barnow Directeur de la Culture de la Ville de Chatenay Malabry
- Monsieur Siffredi, Président de la communauté d'agglomération des hauts de Bièvre
- Madame Marie Garapon, directrice de la culture du Territoire Vallée Sud du grand Paris
- Monsieur Thierry Redon, Directeur du Conservatoire de musique et de danse de Châtenay Malabry.

J'adresse également mes remerciements chaleureux à l'équipe d'organisation de ces 3 jours : Michèle Métoudi et Yann Beudaert qui ont en particulier assuré toutes les opérations nécessaires à la réalisation matérielle du stage au-delà de leur participation active à la conception des contenus aux côtés d'Ève Comandé, Joce Caumeil, Carole Zacharie et moi-même. Je tiens aussi à saluer le renfort apporté par Sophie Delacou, Corinne Guillot, et Julie Sollier au niveau de l'intendance des repas, permettant de fluidifier considérablement les moments conviviaux du temps des repas. Hélène Brunaux et Framboise Lhémy ont quant à elles accepté d'encadrer de façon bénévole deux ateliers de pratique. Merci !

Enfin, ce stage s'appuie sur la présence de professionnels de renom qui nous font l'honneur de leur présence et de moments de rencontre uniques : Maguy Marin, Christine Gérard, Patricia Kuypers et Bruno Couderc. Qu'ils trouvent ici l'expression de notre profonde gratitude.

Fidèle à sa « marque de fabrication », ce stage offre une pluralité de regards sur un thème central en danse et dans les arts du spectacle vivant : l'improvisation. L'enjeu est de construire des éclairages sur ce que peut apporter l'improvisation à la danse à l'École...vaste sujet qui constitue un volet d'un vaste chantier sur le savoir-danser !

Chaque moment du stage représente ainsi un élément du puzzle que chacun reconstruira selon sa sensibilité propre. Ève Comandé et moi-même en proposerons une vision

singulière à partir de la traversée des expériences de ces 3 jours, à travers notre restitution de grands témoins.

Les stages de Passeurs de danse conjuguent toujours réflexion, pratique, échanges et convivialité. Cette année, Gabriel et Dania Tchalik, musiciens de renom ouvrent la soirée festive en nous offrant généreusement un concert de violon et piano autour de la Sonate. Émotion, virtuosité et sensibilité au programme pour notre plus grand plaisir. Grand merci !

La soirée se poursuit autour d'un buffet de cuisine libanaise agrémenté des talents de chacun selon une formule cabaret.

Enfin, j'ai l'occasion de revenir sur l'histoire de Passeurs de danse depuis sa création lors de l'Assemblée Générale où le bilan moral 2008-2016 est présenté.

Mais d'ores et déjà, pour les nouveaux participants comme pour ceux qui suivent les stages depuis plus longtemps, je souhaite vous faire partager un très beau texte de Fabrice Caravaca qui reflète tellement bien les valeurs de notre association.

« Nous n'avons pas d'œillères. Nous sommes du parti du kaléidoscope. Pour nous, il n'existe pas d'étendard. Ce sont des visions, des portraits infinis, des photographies partagées. Nous gardons les yeux ouverts et le cœur ouvert et nous faisons de nos rêves des réalités multiples. Nous croyons en l'homme qui croit en l'homme. Nous croyons en l'homme qui marche et qui rêve. En l'homme qui rêve et qui marche. »

(Extrait de *La Vie*, 2010).

Très beau stage à tous !

Présentation du stage

Selon sa tradition et fidèle à sa mission, la 7^{ème} édition du stage national de l'association Passeurs de danse a eu lieu autour de rencontres et d'échanges nourris par des intervenants experts de la thématique « improvisation et savoir/danser ». Pour la deuxième année consécutive, le stage a été programmé dans les très beaux lieux du théâtre de la Piscine et du Conservatoire de Chatenay-Malabry (92). Des artistes de renom comme Maguy Marin, Christine Gérard, Patricia Kuypers et Bruno Couderc ont ainsi apporté leur vision et leurs compétences à travers des ateliers et/ou des conférences, aux côtés de formateurs spécialistes.

Comment l'improvisation peut-elle nourrir l'apprentissage de la danse ? Faut-il savoir improviser pour savoir danser ? Ou savoir danser pour improviser ? Quels usages de l'improvisation le professeur peut-il mettre en œuvre pour que ses élèves apprennent à danser ? Quelques unes des questions qui nous ont réunis pendant ces trois jours intenses et riches où la créativité de chacun et chacune a particulièrement été sollicitée et interrogée.

« L'esprit d'improvisation est un défi au sens créateur ».
Chaplin

« Beaucoup ont pu observer que, dans les discours suivis, ce qui est improvisé est toujours le meilleur, comme si la préparation émoussait le coupant et le piquant. Seulement il faut oser, et savoir ne penser à rien. »
Alain.

« L'exécution, dans la peinture, doit toujours tenir de l'improvisation. »
Delacroix

DATES

Les 21, 22 et 23 octobre 2016
Du samedi 9H30 au lundi 17H30

LIEUX

Le Théâtre « La Piscine » et le Conservatoire intercommunal de Châtenay-Malabry.
254, avenue de la Division Leclerc, 92290 Châtenay-Malabry



THÈME

« Quel que soit le contexte dans lequel elle prend place, l'improvisation est le rapport si direct à l'acte qu'il permet de dévoiler ce qu'il y a de plus insaisissable dans l'être humain : son imaginaire, sa part de rêve. » (Le Moal, 2008)

Ce stage inaugure un cycle de réflexion développé sur plusieurs années qui porte sur ce que signifie savoir danser pour les différents acteurs - artistes, enseignants, élèves de tous niveaux – en vue de définir « un savoir danser scolaire ».

Au cours du stage, nous avons donc cherché :

- à saisir la place de l'improvisation dans la démarche de création tant au niveau professionnel qu'au niveau scolaire. Pour ce faire des références canoniques (Cunningham, Nikolais, Maguy Marin et l'improvisation, etc.) ont été convoquées dans les ateliers ;
- à proposer certaines manières d'improviser et leurs éventuels pré-requis ;
- à repérer les usages qui sont faits de l'improvisation dans les différentes pratiques de la danse (africaine, classique, contemporaine, hip-hop, jazz, etc.) ;
- à situer la place de l'improvisation dans la pratique scolaire de la danse et au cours des différents examens et concours.

CONTENU

- Ateliers.
- Rencontres avec des danseurs et chorégraphes, ateliers pédagogiques.
- Conférences et communications sur l'improvisation et ses outils.
- Soirée festive : dîner-concert.

NOTES

Ouverture et clôture :

Elles ont été assurées autour d'un verre de l'amitié par Marielle Brun qui représente l'association en tant que Présidente pour ouvrir et fermer le stage.

Convivialité :

Tous les repas du midi ont été gracieusement assurés par *Passeurs de Danse*.

Comme à chaque fois, le traditionnel repas des Régions (samedi midi) fut coloré par l'apport des stagiaires et des intervenants issus de toute la France.

La soirée conviviale s'est déroulée le dimanche 23 octobre, à 19h30, en commençant par un concert piano et violon avec les musiciens Gabriel et Dania Tchalik dans l'amphithéâtre du Conservatoire. Elle s'est poursuivie par un repas dans la salle des Machines du théâtre, ponctuée par de courtes performances très réussies proposées par les stagiaires. A cette occasion notre grand témoin du stage 2014, l'écrivain et poète Daniel Maximin s'est joint à nous en faisant « chanter » les mots pour notre plus grand plaisir.



Présentation des intervenants

Yann Beudaert

Professeur agrégé EPS, UFRSTAPS Paris-Sud
Secrétaire de Passeurs de Danse
@ : yann.beudaert@u-psud.fr

Marielle Brun

IA-IPR EPS, déléguée académique à l'Action Culturelle au Rectorat de Clermont-Ferrand.
Présidente de Passeurs de Danse
@ : marielle.brun@ac-clermont.fr

Hélène Brunaux

Professeure agrégée EPS, docteur en sociologie, F2SMH (Staps) de Toulouse
Membre du CA de Passeurs de Danse
@ : helene.brunaux@univ-tlse3.fr

Jocelyne Caumeil

Professeure agrégée EPS, département STAPS de St Etienne, conseillère technique à l'Inspection académique de la Loire.
Trésorière de Passeurs de Danse
@ : jgcaumeil@wanadoo.fr

Eve Comandé

Professeure agrégée EPS, UFRSTAPS de Caen
Vice-présidente de Passeurs de Danse
@ : eve.comande@wanadoo.fr

Bruno Couderc

Danseur, chorégraphe de la Cie Entrelacs, docteur en STAPS
<https://www.linkedin.com/in/couderc-bruno-756b3226>

Christine Gérard

Danseuse, chorégraphe, professeur DE
<http://www.christinegerardchoregraphe.com>

Patricia Kuypers

Danseuse chorégraphe
<http://www.mupied.com/>

Françoise Lhémercy

Professeure EPS, certifiée Art-Danse, lycée Louis Liard de Falaise.
@ : francoise.lhemery@ac-caen.fr

Maguy Marin

Chorégraphe de la Cie Maguy Marin, centre Ramdam
<http://ramdamcda.org/>

Michèle Métoudi

IGEN EPS honoraire
Secrétaire-adjointe de Passeurs de Danse
@ : michele.metoudi@orange.fr

Retrouvez *Passeurs* sur le site : <http://www.passeursdedanse.fr/>
et sur notre page facebook : Passeurs de Danse



 Soyez le premier de vos amis à indiquer que vous aimez ça.

Présentation de l'emploi du temps

Jour 1 Samedi 22 octobre 2016	Jour 2 Dimanche 23 octobre 2016	Jour 3 Lundi 24 octobre 2016
9h30 à 10h30 Accueil et ouverture du stage « Café-croissant » Marielle Brun (Présidente de Passeurs de Danse), Peter Barnouw (Directeur de la culture de la Ville de Châtenay-Malabry) <i>Salle des machines du théâtre</i>	9h00 à 10h15 Communication Bruno Couderc « L'improvisation en danse, une présence à l'instant » <i>Salle de répétition du théâtre</i>	9h00 à 10h15 Communication Yann Beudaert, Michèle Métoudi « Les outils de l'improvisation » <i>Salle de répétition du théâtre</i>
10h30 à 10h45 <i>Toute p'tite pause</i>	10h15 à 10h30 <i>Toute p'tite pause</i>	10h15-10h30 <i>Toute p'tite pause</i>
10h45 à 12h30 Rencontre/échange Maguy Marin « A partir du Duo d'Eden... » <i>Amphithéâtre du conservatoire</i>	10h30 à 12h30 Atelier Bruno Couderc « Les outils d'improvisation des grands chorégraphes » <i>Salle de répétition du théâtre</i>	10h30 à 12h30 Ateliers - Hélène Brunaux « Improvisation in situ : Hic et Nunc en visite » <i>Hall d'entrée du théâtre</i> - Françoise Lhémy « A la manière de... » <i>Studio Noreev</i>
12h30 à 14h00 <i>Pause-repas</i> « Repas des Régions » <i>Salle des machines du théâtre</i>	12h30 à 14h00 <i>Pause-repas</i> « Charcuteries et fromages » <i>Salle des machines du théâtre</i>	12h30 à 14h00 <i>Pause-repas</i> « Salades et tartes » <i>Salle des machines du théâtre</i>
14h00 à 17h00 Atelier Christine Gérard « Outils d'improvisation et de composition de Nikolais » <i>Studio Noreev</i>	14h00 à 17h30 Atelier et communication Patricia Kuypers « Contact-improvisation et outils de Steve Paxton » <i>Salle de répétition du théâtre</i>	14h00 à 15h15 Communication Joce Caumeil « Place de l'improvisation dans les programmes et examens » <i>Salle de répétition du théâtre</i>
17h00 à 17h30 <i>P'tite pause</i>		15h15 à 15h30 <i>Toute p'tite pause</i>
17h30 à 19h00 Assemblée Générale Ordinaire de l'association Passeurs de Danse (ODJ habituel + élections CA) <i>Salle des machines du théâtre</i>	17h30 à 19h30 <i>Temps libre</i>	15h30 à 16h30 Communication Marielle Brun et Eve Comandé « Regards de grands témoins du stage » <i>Salle des machines du théâtre</i>
	19h30 à 23h Concert de l'ensemble Gabriel Tchalik, suivi d'un dîner-cabaret <i>Amphithéâtre du conservatoire</i> <i>Puis salle des machines du théâtre</i>	16h 30 à 17h30 Clôture du stage « Café-friandises » Marielle Brun <i>Salle des machines du théâtre</i>

Ouverture du stage

9h30 à 10h30



Après l'accueil « rituel » et convivial des cinquante stagiaires venus de toute la France, Ève Comandé (Vice-présidente de Passeurs de Danse) a présenté l'association et ouvert le stage avec l'équipe des *Passeurs*.



Jour 1
Samedi 22 octobre 2016

10h45 à 12h30

	Atelier / Rencontre Maguy marin Chorégraphe, danseuse, lauréate de nombreux prix et figure internationale de la danse contemporaine. En 2015, Maguy Marin crée le centre d'art RAMDAM à Sainte-Foy-lès-Lyon. buro@compagnie-maguy-marin.fr
---	---

Maguy Marin étudie la danse classique au Conservatoire de Toulouse puis entre au ballet de Strasbourg avant de rejoindre Mudra (Bruxelles), l'école pluridisciplinaire de Maurice Béjart. En 1978, avec Daniel Ambash, elle crée le Ballet-Théâtre de l'Arche qui deviendra en 1984 la Compagnie Maguy Marin.

Le Centre chorégraphique national de Créteil et du Val-de-Marne voit le jour en 1985 : là se poursuivent un travail artistique assidu et une intense diffusion de par le monde. De 1980 à 1990, portée par la confiance de l'équipe de la Maison des arts de Créteil, la recherche se poursuit avec Christiane Glik, Luna Bloomfield, Mychel Lecoq et la complicité de Montserrat Casanova. Une troupe se constitue renforcée par Cathy Polo, Françoise Leick, Ulises Alvarez, Teresa Cunha, et bien d'autres encore.

Chercher toujours, avec une composante, une compagnie qui deviendra en 1985 le Centre chorégraphique national de Créteil et du Val-de-Marne. Une tentative de travailler à plusieurs et pouvoir en vivre, soutenue par une intense diffusion de par le monde.

En 1987, la rencontre avec Denis Mariotte amorce une longue collaboration qui ouvre le champ des expériences par un questionnement mutuel hors des cadres d'un champ artistique spécifique.

Une nouvelle implantation en 1998, pour un nouveau Centre Chorégraphique National à Rillieux-la-Pape. Un « nous, en temps et lieu » qui renforce notre capacité à faire surgir « ces forces diagonales résistantes à l'oubli » (H. Arendt).

Le travail se poursuit dans une pluralité de territoires - du Studio, au quartier de la Velette, aux villes partenaires, jusqu'aux villes d'autres pays. Un travail où s'entremêlent des créations, des interventions multiples où l'exigence artistique ouvre des pistes qui dépassent le désir convivial immédiat d'un être ensemble.

Avec l'arrivée en 2006 d'un nouveau bâtiment - pour le CCN de Rillieux-la-Pape. Un lieu à habiter et à cohabiter, un laboratoire citoyen qu'est l'art de la scène destiné aux regards de la cité pour qu'ait lieu le geste d'une poétique publique. Faire que se fabrique et s'exprime par l'adresse publique, de lieux en lieux, de villes en villes, de pays en pays, la part d'existence que l'art nous renvoie. Et par-delà ces multiples endroits, partager les moyens, les outils, les expériences et les actions. Croiser les champs artistiques, créer, soutenir des recherches, ancrer des actes artistiques dans divers espaces de vie sociale, des écoles aux théâtres, des centres d'art aux centres sociaux, des espaces publics aux habitations ouvertes, des lieux de recherches aux maisons de quartier en faisant vivre le geste artistique comme puissance poétique du faire et du refaire les mondes.

L'année 2011 sera celle d'une remise en chantier des modalités dans lesquelles s'effectuent la réflexion et le travail de la compagnie. Après l'intensité des années passées au CCN de Rillieux-la-Pape, s'ouvre la nécessité d'une nouvelle étape à partir d'un ancrage dans la ville de Toulouse à partir de 2012. Cette décision importante répond au désir toujours très vivant et impératif d'expérimenter autrement l'enjeu que présente l'acte de création, comme un potentiel capable de prolonger sous d'autres formes ce qui en est le cœur.

En janvier 2015, Maguy Marin et la compagnie retrouvent l'agglomération lyonnaise. Une installation à Ramdam - une ancienne menuiserie acquise en 1995 grâce aux droits d'auteur - à Sainte-Foy-lès-Lyon enclenche le déploiement d'un nouveau projet ambitieux : *ramdam, un centre d'art*. Ce lieu est activé depuis 17 ans par une association qui propose aux artistes des résidences de la formation et des ouvertures publiques. Ce projet actif et pérenne est actuellement soutenu par la Région Rhône Alpes, l'État et la ville de Sainte-Foy-lès-Lyon.

« A partir du duo d'Eden... »

Compte rendu rédigé par Michèle Métoudi

Après avoir présenté Maguy Marin, Joce Caumeil rappelle que sa riche carrière de chorégraphe compte une quarantaine de pièces et que sa renommée va bien au-delà de nos frontières. En 2003, elle est par exemple l'une des rares non américaines à avoir reçu l'American Dance Festival Award, un prix prestigieux qui récompense chaque année, depuis 1981, un chorégraphe pour l'ensemble de sa carrière. Joce Caumeil souligne son œuvre pédagogique au centre chorégraphique de Rillieux La Pape, son engagement sans faille pour promouvoir l'art pour tous, sa disponibilité et sa présence auprès des associations dont la notre, porteuses de projets culturels.



Maguy Marin a choisi de nous projeter une captation du duo d'Eden dont l'interprétation la touche plus particulièrement. Puis un dialogue s'installe entre Maguy Marin et les stagiaires.



Passeurs : Quelle a été la source qui a nourri cette proposition artistique assez singulière dans votre travail ?

Maguy Marin : Ce sont les manques qui invitent à travailler. En l'occurrence, c'est parce que les danseurs peinaient avec les duos et spécifiquement avec les portés que j'ai choisi de travailler sur 6 duos. Le duo d'Eden est le premier travail qui ait été fait sur ce thème, travail lent et long qui permet aux danseurs de comprendre comment s'équilibrent le poids et le contrepoids, comment se jouent les relais pour que le socle du garçon et les élans de la fille s'articulent, pour que ce qui travaille ne soit pas d'abord la force mais tout un système d'élans. C'est une question essentiellement de ressenti, et c'est évidemment particulièrement fatigant pour les danseurs.

Passeurs : Quelles méthodes de travail ont-elles été à l'œuvre au sein de ce processus de création ?

Maguy Marin : Le départ s'est fait au sol, en contact improvisation. Il s'est agi d'apprendre à accepter le poids, à comprendre comment on se soutient, etc., pendant des heures. D'autres difficultés étaient également au centre de cette expérimentation : comment ne pas prendre le pouvoir sur l'autre ? Comment être toujours disponible et présent à ce qui est en train d'arriver ? Comment ne pas être directif ? Comment lâcher sans totalement le faire pour rester réceptif et ne pas être un poids mort ? Comment ne pas se mettre ou mettre l'autre en danger ? Les danseurs se sont également beaucoup exprimés ; ils se sont regardés les uns les autres ; il y a eu beaucoup de verbalisation, beaucoup de retours.

Passeurs : Comment cette œuvre "en rupture" s'est-elle inscrite à son époque ?

Maguy Marin : Je ne me suis pas située par rapport à cet extérieur-là, je n'ai pas adopté le point de vue de ceux qui trouvaient cela nouveau... J'avais déjà fait du travail en danse contact improvisation. J'avais une formation classique où le duo est le « pas de deux ». En danse contemporaine il y avait peu de « pas de deux ». Nous l'avons travaillé parce que nous en avions besoin. Nous avons recherché à minimiser la fatigue, à travailler sur l'écoute, à faire en sorte qu'aucun des partenaires ne soit prépondérant sur l'autre. Il y avait cinq autres duos dans cette recherche, c'est après que le duo d'Eden a été réellement créé, après que nous ayons vécu beaucoup de découvertes.

Passeurs : comment expliquez vous que cela ait si bien fonctionné pour ces deux interprètes là : Cathy Polo et Frédéric Cornet ?

Maguy Marin : C'est une question de temps, un mois de travail ne suffit pas. La danseuse a une technique impressionnante. C'est aussi un rapport de corps, ce garçon est comme un olivier, solidement enraciné dans la terre. Si ça ne va pas entre les

partenaires, cette danse est un terrain de conflit. Dans le travail entre eux deux, il n'y a jamais eu un mot autre qu'un mot de confiance et d'écoute, jamais une critique, jamais de « c'est ta faute, pas la mienne », etc.

Passeurs : Ce travail est-il possible dans un partenariat homme/homme ou femme/femme ?

Maguy Marin : On a travaillé des duos Homme/Homme, Femme/Femme, des duos où la femme était porteuse, l'homme porté, aussi. Ce qui compte c'est le type de relation entre les partenaires. J'insistais sur le travail de relais, pour que ce soit ça qui soit au centre de l'expérience, c'est cela qui m'intéressait. Nous alternions les rôles de porteur et de porté. Nous avons travaillé pour allonger le temps. Nous avons regardé, discuté, ressenti, parfois de toutes petites choses ...

Passeurs : Quelle est la place de l'improvisation dans votre création ?

Maguy Marin : Il y a une pratique quotidienne, je me sers de l'improvisation dans les périodes de recherche mais je travaille plus en termes de propositions. Je donne des bases à la compagnie, des mots, des images, des livres, nous nous faisons des propositions les uns aux autres. Chacun y pense en rentrant chez lui. Le lendemain nous recommençons, travaillons à plusieurs, etc. Bien sûr, il peut y avoir des moments spontanés, mais nous faisons plutôt des exercices, en mettant l'accent sur l'écoute.

Je n'ai pas travaillé l'improvisation à l'école, je n'ai jamais travaillé personnellement avec un improvisateur (comme Marc Tompkins ou Steve Paxton). Je suis plutôt dans l'expérimentation d'une matière.

Passeurs : A partir de quelle phase de travail gardez-vous des choses pour l'écriture ?

Maguy Marin : Dès le début. Dès le premier instant. Je cherche quelque chose, pas des formes, mais des sensations. Il y a des moments où quelque chose se passe, pour celui qui le fait ou pour celui qui regarde, quelque chose qui marque tout le monde. Ce qu'on cherche toujours en réalité, c'est un terrain fertile.

Passeurs : Et la nudité ?

Maguy Marin : La nudité est très picturale, Les Adam et Eve de la peinture sont souvent nus (Jérôme Bosch,...) .Le costume du duo d'Eden était conçu pour être dans cette texture-là. Ce duo ne passe pas avec des corps nus, il y a des problèmes liés à la transpiration, aux frottements qui peuvent être irritants, douloureux. Je suis de nature plutôt pudique, mais en matière d'art, il faut faire ce qu'il faut faire. Je ne suis pas partie des peintres...Il y avait un contexte de création, une époque de violence avec des attentats à Paris. Cette pièce est vraiment née de la matière de la danse avant de naître de l'imaginaire. Je ne pars pas vraiment de tableaux, je n'ai pas envie de me refermer sur l'œuvre dont je pars, je reste libre et je souhaite laisser le spectateur libre, il doit pouvoir regarder sans connaître l'œuvre de départ. Ce duo a donné la pièce, les autres duos sont venus ensuite avec l'écriture de la pièce.

Passeurs : Vous avez travaillé sur et avec le groupe ou plutôt sur des duos ?

Maguy Marin : Même pour ce travail-là le groupe a été très présent, le travail a été très collectif. Cette pièce est une exception, qui comme tout ce qu'on fait nous a construits. Cette question du rapport de poids touche à plein de choses, le choix, l'écoute, ...

Passeurs : Dans ce travail - là, il semble qu'il ne puisse pas y avoir une écriture qui fixe totalement l'interprétation, il se fait dans l'instant avec différents états de corps possibles qui l'influencent ?

Maguy Marin : En fait ce duo ne pardonne pas. Il ne fonctionne que si la relation, les relais, sont justes et engagés. Il y a toujours un enjeu.

Passeurs : Comment faites-vous quand un duo reste bloqué ?

Maguy Marin : Je le vois plus tard, je fais confiance. J'arrête si cela ne va pas mais après un long moment. Je ne bloque jamais avec des petites incapacités.

Passeurs : Quels conseils donneriez-vous pour aider des élèves à chorégraphier ?

Maguy Marin : Il y a beaucoup de confusion à effacer des esprits, du genre : « écriture = contrainte », ou bien « improvisation = liberté » ; c'est une absurdité de créer ce type d'équivalences. Pour, moi, le plus important, c'est de poser les règles, à travers des jeux de rythme, d'écoute, d'espace, ... Une question est toujours présente : comment mettre à distance ce que j'ai à faire, ne jamais se laisser totalement absorber, rester conscient(e), des partenaires, de l'audience, toujours savoir où on est, où on va, et de trouver dans cette vigilance beaucoup de liberté.

Passeurs : Quelle est la part de ce que donnent les danseurs dans vos créations ?

Maguy Marin : Énorme. C'est moi qui écris, mais c'est un chantier où les matériaux se déposent. Au début j'apporte beaucoup de matériel, des livres, des images, des films, des discussions. Je donne les impulsions initiales, ça dure longtemps, je note tout ce qui se fait. A un moment donné, je commence à écrire, puis je demande aux danseurs de faire ce que j'ai écrit.

Passeurs : Quel type de formation demandez-vous à vos danseurs ? Doivent-ils avoir reçu une formation classique ?

Maguy Marin : Les danseurs ne sont pas si clivés que cela. Il y a des danseurs issus d'une formation classique ou des danseurs issus d'une formation contemporaine qui continuent à « bourriner », d'autres danseurs qui comprennent. Les problèmes viennent rarement des techniques d'origine. Ils viennent des personnes et de leur type de sensibilité ou de réactions.

Passeurs : Comment faites-vous pour choisir vos danseurs pour une création ?

Maguy Marin : Je choisis des personnes pour travailler avec eux, et pas spécifiquement pour une création. Je fais connaissance avec eux en les faisant entrer dans une de mes pièces, comme May B ; May B, le plus souvent. Et je vois celui qui peut entrer dans ma matière. Ce n'est pas non plus comme un examen, avec une recherche systématique de compétences, c'est plutôt une rencontre.

Passeurs : Quelque chose comme « parce que c'est lui, parce que c'est moi » ?

Maguy Marin : Oui.

Passeurs : Pourquoi particulièrement May B ?

Maguy Marin : Cette pièce est un jeu. Elle est précise. Elle demande aux danseurs d'entretenir une relation forte avec le groupe, d'être dans un rapport également très précis avec l'espace. Elle nécessite un effacement de la personnalité de chaque danseur, ce n'est pas facile pour les danseurs d'être grimés, de porter des masques, etc. Plein de choses qui permettent de voir si la personne peut entrer dans mes projets.

Passeurs : Comment notez-vous vos créations ?

Maguy Marin : Je ne note pas du tout. Ce sont des pièces anciennes, je m'appuie sur une mémoire corporelle. Je travaille différemment depuis les années 2000, je fais depuis des partitions rythmiques. J'utilise parfois, rarement, des vidéos. Je m'appuie plus systématiquement sur les anciens qui ont déjà dansé une pièce pour la transmettre à des danseurs plus jeunes dans la compagnie.

Passeurs : Quel rapport avez-vous avec les reprises de vos pièces par d'autres compagnies ? Leur donnez-vous votre aval si vous pensez qu'ils le feront bien ?

Maguy Marin : Bien faire, mal faire ?? J'accepte beaucoup plus que les choses que j'ai fabriquées soient investies par d'autres, même si ils les font moins bien.

Joce Caumeil doit interrompre la discussion, en bonne gardienne du temps. Elle remercie chaleureusement Maguy Marin au nom de tous les « Passeurs » et lui demande en postscriptum comment nous pourrions nous procurer la captation du duo d'Eden que nous venons de voir, si nous pourrions la mettre sur notre site.



14h à 17h

		Atelier/Rencontre Christine Gérard Chorégraphe, interprète, formatrice Compagnie ARCOR @ : christinegerardphippis@yahoo.fr
--	---	---

Impliquée dans les débuts de la danse contemporaine des années 70, Christine Gérard fonde la compagnie ARCOR, en 1974 avec Alex Witzman-Anaya. Elle crée plus d'une quarantaine de chorégraphies de 1975 à 2015 : « *Entre les masques* », mention du ministère et prix du public Bagnolet en 1979, « *Sous la terre l'amandier* », « *Seeing double* », « *La griffe* » solo transmis à Anne-Sophie Lancelin en 2009, « *Mantelou* » repris aux rencontres nationales danse en amateur et répertoire, « *Quel est ce visage ?* » solo créé pour Raphaël Cottin en 1999, « *Les dormeurs* » avec Anne-Sophie Lancelin et Adrien Dantou en 2012, « *7 Stances* » avec Marie-Odile Langlère en 2013 et « *Le temps traversé* » avec la vidéaste et photographe Isabelle Levy-Lehmann en 2016. Interprète pour Jacqueline Robinson, Susan Buirge, Daniel Dobbels ainsi que pour Verret, Macklin, Pomares, Witzman Anaya. Dans le cadre de Mémoire Vive en 2001, elle danse « *Le jour où la terre tremblera* » de Jérôme Andrews transmis par Françoise et Dominique Dupuy. En 2012, elle danse pour Thomas Lebrun dans « *La jeune fille et la mort* ». De 2003 à 2006, il faut noter sa participation comme expert à la DRAC Ile de France. De son goût de la transmission, elle organise des cours réguliers pour professionnels à Paris et enseigne pendant 22 ans au CNSMDP. Elle dirige de nombreux stages nationaux et internationaux. Récemment, elle s'engage dans des projets de formation et de création à Micadanses, au CND, au RIDC et à l'Espal.



« Le temps des sensations »

Compte rendu rédigé par Michèle Métoudi



Descriptif de l'atelier :

Grâce à l'improvisation et à la composition de courtes phrases, cette rencontre permettra de s'engager dans des processus personnels et collectifs.

Comment traverser la durée d'un geste et être sensible à l'imprévu, qui peut surgir quand on improvise sur la notion de temps ?

Il est question, de ce temps intérieur, de sa fluidité, de la conscience de sa propre matière.

Il est question aussi, à un instant précis, ponctuel, de sa propre présence dans l'acte.

L'écoute de la musique et son interprétation sont étroitement liées à cette notion de temps et ouvrent sur des lieux où le sens du mouvement se déploie vers d'autres espaces de subjectivité.

Visiter les plis du temps comme des couches de sédiment et multiplier toutes les directions possibles des états de corps.

Atelier de Christine Gérard

Travail de la fluidité du mouvement

1. Traversées en continuité, à partir d'un départ par vagues : travail de la fluidité, sans arrêt ni accentuation, sans fixité du regard.

2. Même exercice avec passages au sol : recherche d'une « liquidité du mouvement ».



Travail de la fluidité du mouvement, et travail d'écoute

1. Même exercice en petits groupes. Les membres de chaque groupe s'écoutent, se mêlent, éventuellement se touchent, et s'arrêtent dès que l'un des membres du groupe le fait : pas de travail d'unisson

CG : « L'improvisation amène beaucoup de technique. Elle apprend à chaque danseur qui il est et quel est son niveau de danse. »



Travail sur la durée du mouvement.

Chaque mouvement constitue une unité. La durée est comprise entre un début très clair et une fin de geste non moins claire. Chaque mouvement peut durer plus ou moins longtemps, un temps, 5 temps, 10 temps...

Travail effectué sur une musique de Vivaldi.

1. Travail d'un même geste sur une série : le danseur le fait durer 10 temps, sans à-coups, puis 5 temps, deux fois, puis 3 temps, deux fois, puis deux temps, 4 fois, puis huit fois un temps, puis il y a six temps sans geste. Travail commun, dirigé par C. Gérard, puis travail commun, non dirigé.

2. Même chose par petits groupes



3. Même chose mais en improvisant les mouvements



4. Travail pour apprendre à compter son propre geste

5. Travail par 2 : chaque partenaire regarde l'autre et essaie de comprendre comment il compte son geste.

CG : « Ce travail est difficile car les habitudes corporelles sont installées et viennent « noyer le poisson ». La question qui se pose à chacun est celle de savoir quel sera le geste suivant, où on va arrêter un geste pour commencer le suivant. »

1. Travail à genoux, sur une nouvelle série de temps : 20 ; 10 ; 5 ; puis 5 fois 1

Travail sur la sensation et son impact

1. Se poser dans une « situation » originale au sol. Placer sa main sur une partie de son corps, éprouver la sensation que cela procure, changer la place de la main en ressentant la différence de sensation.

2. Reprendre l'exercice dans une autre situation.

3. Par groupes de 5 personnes, chacun choisit une situation, on apprend la situation de chacun des autres, la main est toujours quelque part.

4. Travail sur ce qui est moteur dans le changement de situation. Prêter attention à la manière dont on détruit une situation pour en prendre une autre. Le tout en restant connecté avec les autres.

CG : « Tout est important, les positions, les chemins, le début et la fin de chaque mouvement, les arrêts, l'écoute »

1. Même travail en prêtant attention à une musique : la « Ritournelle » de l'Orphéo de Monteverdi. La chorégraphie s'effectue sur le chant et s'arrête quand la voix s'arrête pour laisser place à la ritournelle instrumentale. L'exercice est effectué en se déplaçant un petit peu, pour aboutir à une chorégraphie que les groupes montrent leurs productions aux autres.

L'atelier de Christine Gérard est suivi d'une série de questions des danseurs ou d'une verbalisation à propos de ce qu'ils viennent de vivre. Il est très applaudi.

Christine Gérard signale qu'on peut trouver trace de ses leçons sur la toile. Cf. « L'atelier de Christine : Gérard ou l'improvisation comme technique et poétique de l'agir », par Mélanie Papin, Anne Cazemajou, Isabelle Levy-Lehmann et Christine Gérard [pédagogie]. Nous avons trouvé un article : www.cnd.fr/upload/files/8373d81bc2cbe09e93a3c4ec7173ee21cfa1a8c7/fee70187ca504462a34dbc87ccb2ebd4b32930c3.pdf, à défaut de trouver ces leçons.

Christine Gérard chaudement remerciée par le secrétariat pour son intervention a délivré

un message à destination des « Passeurs » :

« J'ai été vraiment ravie de cette journée et éprouvé beaucoup de plaisir à transmettre ce qui me tient à cœur depuis des années, l'improvisation. Cette matière porte en elle tout ce qui me lie à la danse contemporaine. »



Jour 2

Dimanche 23 octobre 2016

9h à 12h15

	Atelier/communication Bruno Couderc Professeur d'EPS, UFRSTAPS Rennes 2, docteur en STAPS Directeur artistique de la compagnie Entrelacs @ : bruno.couderc@univ-rennes2.fr
---	---

Professeur d'EPS à l'UFRSTAPS de l'Université de Rennes 2 et spécialiste de danse, Bruno Couderc est aussi docteur en STAPS (titulaire d'une thèse sur l'improvisation en danse). Il enseigne la danse contemporaine ainsi que l'histoire de la danse, l'esthétique, l'analyse du mouvement dansé et la pédagogie. Il enseigne également l'Aïkido et l'Ashtanga Yoga.
Bruno Couderc est également directeur artistique de la compagnie Entrelacs.

« Atelier sur l'improvisation »

Les étapes de l'atelier rédigées par Bruno Couderc

Introduction

Démarrer par un cercle pour présenter rapidement le déroulement de la séance.

Mise en espace – Mise en relation

Marcher dans tout l'espace. Quand on rencontre une personne, on se regarde dans les yeux. Deuxième étape, on se prend les mains. Troisième étape, on s'étreint. Quatrième étape, on se masse le corps l'un l'autre.

Poids – Contre poids – Équilibre

Marcher dans l'espace. Enchaîner les différentes actions.

- S'arrêter debout.
- Descendre au sol pour s'allonger, puis se lever.
- Idem mais sans s'aider des mains.
- Se mettre par deux, se tenir les mains et descendre au sol en faisant contre poids. Idem pour se lever.
- Toujours par deux, descendre au sol en s'appuyant dos à dos. Idem pour se lever.
- Dos à dos, l'un descend à 4 pattes puis se pose sur ses genoux le tronc relâché en avant, le second est en appui sur son dos et se laisse conduire au sol.
- Idem mais celui qui est placé dans le dos, se place son ventre contre le dos de celui qui descend au sol.

Enchaînement d'éléments de langage - actions

Debout (1), aller très lentement au sol (2), rouler (3), marcher à 4 pattes (4), forme (5), sauter (6), courir (7), tourner sur place (8) et recommencer la séquence.
Répéter plusieurs fois cette séquence, tout d'abord tous ensemble, à l'écoute.
Ensuite, chacun à son rythme. Séquences de 1 à 5, yeux fermés, séquences 6 à 8, yeux ouverts.

Écoute – Exercice du miroir

Les danseurs répartis dans tout l'espace, immobiles. Se placer face à une personne, et danser très lentement en miroir. Sur mon indication, ils ne bougent plus et trouvent une nouvelle personne. Pour cela on cherche quelqu'un avec le regard. Puis se retrouver ensemble avec la nouvelle personne à partir d'une position intermédiaire.

Écoute – Dialogue

Par deux. Un se met dans une forme. Le second se place à son tour dans une forme immobile. Puis le 1^{er} change de forme en fonction du second. Etc.

Écoute – Dialogue et être ensemble

Même chose, commencer à deux dans une forme. Puis changer de forme ensemble. Il peut y avoir des arrêts, il peut ne plus y avoir d'arrêts.

Écoute – Être ensemble à l'identique – Vol oiseaux Odile Duboc

Par 5 ou 6, se suivre sur des marches, en avant, en arrière, en courbe

Improvisation structurée

Trois groupes. Improvisations de six minutes.

Démarrer à l'extérieur de l'espace.

- Se placer dans l'espace : debout, couché, dans une forme
- 1^{ère} séquence : refaire la séquence vue en 4).
- 2^{ème} séquence : soit par deux danser en miroir comme 5), soit faire des formes par 3 ou 4 comme 6) et 7).
- 3^{ème} séquence : venir tout le groupe à un endroit de l'espace, danser une forme collective, qui se déplace dans l'espace.

« Les outils d'improvisation des grands chorégraphes »

Document proposé par Bruno Couderc



« La place de l'improvisation dans le développement de la danse moderne et contemporaine au XXème siècle »

I- INTRODUCTION

Je souhaite vous présenter en quoi l'improvisation a marqué l'histoire de la danse moderne et contemporaine au XX^{ème} siècle, en me référant aux grands chorégraphes qui ont utilisé ce mode d'expression et de composition. Il s'agit avant tout pour moi que cet exposé puisse vous donner à la fois des références mais aussi des outils pour intervenir auprès de vos élèves. J'ai fait un choix parmi les chorégraphes les plus emblématiques de cette période, à la fois pour ne pas tomber dans une sorte d'inventaire qui serait alors fastidieux, mais aussi parce que j'ai fait le choix de chorégraphes qui pour certains m'ont marqué plus particulièrement à un moment de mon propre parcours dans la danse.

II – QU'EST-CE QU'IMPROVISER ?

Le mot "improviser" est apparu dans la langue française en 1642 et vient de l'italien *improvvisare*, lui même venant du latin *improvisus* (qui veut dire imprévu). Improviser, c'est d'abord faire face à l'imprévu. Le terme "improvisation" découle du premier, et arrive plus tardivement, en 1807. C'est « *l'action, l'art d'improviser* »¹. Aujourd'hui, Le Petit Robert donne comme définition pour le mot "Improviser" : « *Composer sur-le-champ et sans préparation* »².

Mais il n'est pas question d'improviser à partir de rien. Jean-François de Raymond, qui a fait une thèse sur ce sujet, dit que « *L'improvisation est une réponse mais aussi une pratique inventive immédiate où on cherche à atteindre un objectif par la mise en œuvre des seuls moyens alors disponibles.* »³ On improvise donc avec les moyens dont on dispose. On peut donc se préparer à improviser. Si l'on se réfère à la musique, pendant très longtemps, celle-ci n'était qu'improvisation, instantanée, liée à des moments de vie. Et ce n'est qu'à partir du XVII^e siècle, que le concept de *composition* va s'établir et connaître un mode d'existence séparée de l'improvisation. La relation entre la part de l'improvisation et de la composition dans la danse au cours de son histoire a suivi à peu près le même cheminement. C'est également au XVII^e siècle avec la naissance de la danse classique et avec la création en 1661 par Louis XIV de l'Académie royale de danse, dont « *la volonté est de figer le mouvement dans des règles qui ont pour but de lui donner un label officiel de beauté formelle* »⁴, que la danse prend un caractère plus construit, et de fait moins libre.

Ce qui est intéressant, c'est de comprendre les liens qui existent entre la composition et l'improvisation. Paradoxalement, la composition est improvisation lorsque le compositeur se lance dans l'écriture d'une pièce. L'improvisation lui permet de trouver des matériaux qu'il va par la suite ordonner, arranger. De nombreux chorégraphes d'ailleurs construisent leurs pièces à partir d'improvisations de leurs danseurs. L'improvisation se trouve donc être au départ du travail de composition, et l'œuvre produite traduit la démarche du compositeur, sa manière d'utiliser l'improvisation.

III – DE LA DANSE MODERNE À LA DANSE CONTEMPORAINE

La danse moderne est cette nouvelle danse qui apparaît presque simultanément aux Etats-Unis et en Allemagne au début du vingtième siècle. Elle est associée à des noms, à des chorégraphes, qui d'Isadora Duncan à Merce Cunningham, vont chacun élaborer de nouvelles pratiques et les transmettre. La danse moderne, bien que recoupant des styles très différents et non homogènes, se détermine à partir d'une

¹ *Le Petit Robert*, CD-Rom 2004, Paris, Dictionnaires Le Robert / VUEF, 2001, version 2.2.

² *Id.*

³ RAYMOND (de), Jean-François, *L'improvisation*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1982, p. 14-15.

⁴ BOURCIER, Paul, *Histoire de la danse en Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 111.

nouvelle pensée sur le mouvement où les notions de poids, d'espace, de temps, de tension et de relâchement, d'élan et de flux ont une place importante.

La danse post-moderne, quant à elle, est un courant chorégraphique né aux Etats-Unis dans les années soixante. C'est Yvonne Rainer qui utilise le terme de post moderne pour qualifier chronologiquement son travail et celui d'autres danseurs qui ont suivi les ateliers d'Anna Halprin et de Robert Ellis Dunn, par rapport aux générations de la danse moderne. Ce courant se situe en rupture avec ce qui le précède, remet en question les codes de la représentation, la virtuosité technique qui éloigne la danse du corps des non-danseurs, interroge les relations entre le performer et le spectateur, investit des espaces non théâtraux et en particulier les lieux publics.

Aussi bien dans la danse moderne que dans la danse post moderne, l'improvisation a une place importante. Elle est utilisée soit pour inventer de la matière chorégraphique, des mouvements, pour explorer, pour essayer toutes sortes d'ingrédients qui mis ensemble participent à ce qui va devenir une œuvre chorégraphique. L'improvisation est alors utilisée dans ce cas comme procédé pour composer. Mais dans un cadre totalement différent, l'improvisation peut faire partie du spectacle ou être une forme de spectacle en elle-même. Il existe des spectacles de danse qui sont totalement improvisés. C'est ce que l'on dénomme "l'improvisation spectacle" ou "la composition instantanée". Cette forme d'art est assez peu répandue et peu considérée dans le domaine de la danse. Elle s'est développée essentiellement dans le monde occidental à partir des années 60 et est liée principalement au mouvement de la danse post-moderne.

Quand on parle de **danse contemporaine**, on parle généralement d'un courant qui est né dans les années 70 – 80, qui fait suite à la danse post-moderne, et qui apparaît un peu partout dans le monde. On parle alors d'une danse d'auteur. En France, ce sera la Nouvelle danse française. Pour certains, il s'agira de se démarquer de la génération précédente, alors que pour d'autres il s'agira d'inscrire sa propre histoire dans une filiation reconnue. L'improvisation y a une place importante, notamment avec les ateliers d'improvisation et avec l'improvisation sur scène. L'improvisation devient alors un important moyen d'exploration des capacités de mouvement du corps et d'expression personnelle pour les danseurs-chorégraphes.

IV – LES DÉBUTS DE LA DANSE MODERNE ET LA RECHERCHE DE FORMES NOUVELLES

Dans un premier temps, je vais vous présenter le travail de chorégraphes pour qui l'improvisation a été un moyen d'exploration, de recherche d'un nouveau vocabulaire, de nouveaux modes d'expression. On peut citer ici les nombreux chorégraphes à l'origine de la danse moderne : Isadora Duncan, Loïe Fuller, Ruth Saint Denis, Ted Shawn, Martha Graham, Doris Humphrey ou Charles Weidman. L'improvisation était alors appréhendée par ces artistes comme un outil chorégraphique dans le processus d'invention du mouvement et non comme une partie intégrante du produit fini, excepté pour Isadora Duncan.

LOÏE FULLER (1862-1928)

Bien que Loïe Fuller ne soit pas vraiment une danseuse, elle a énormément apporté à la danse moderne. C'est en se produisant dans une comédie en 1891 à New York qu'elle a l'intuition d'une danse où les mouvements sont amplifiés par des tissus et éclairés par des lumières spécifiques. En essayant différentes sortes de mouvements, elle crée une danse *La Serpentine*, qui va connaître un énorme succès à Paris tout d'abord, aux Folies Bergères en 1892, puis dans toute l'Europe. Son succès est tel, que son influence marque l'art et la mode de l'époque, et que de nombreuses imitatrices la copient sans vergogne. Sans cesse, elle cherche à perfectionner ses solos en utilisant des dispositifs lumineux qu'elle fait breveter et en transformant ses costumes qu'elle anime avec de longs bâtons, jusqu'à occulter complètement son corps. En explorant de manière

novatrice la lumière électrique dans ses spectacles, elle devient une des premières artistes à envisager une approche pluridisciplinaire de l'action scénique.

Dans son processus créatif, elle ne cherche pas à développer un vocabulaire, elle n'a pas d'intention narrative. Pour la première fois, le mouvement n'a pas à être le véhicule d'une émotion. Elle se place ainsi comme le précurseur de la danse abstraite, telle que pourra la développer ensuite Alwin Nikolais et ses héritiers.

Si Loïe Fuller utilise l'improvisation, c'est comme moyen pour chercher de nouveaux mouvements, pour tester de nouveaux éclairages, pour régler ses danses. Comme la plupart de ceux qui sont à l'origine de la danse moderne, elle lui sert à trouver les mouvements qui correspondent de la manière la plus juste à ses sensations et aux émotions qu'elle ressent.



Loïe Fuller



Affiche représentant Loïe Fuller

ISADORA DUNCAN (1877-1927)

La vie d'Isadora Duncan est un véritable roman. Elle raconte d'ailleurs sa vie dans une autobiographie intitulée justement "Ma vie".

Isadora Duncan est une artiste américaine qui a connu un grand succès au début du XX^{ème} siècle, et plus particulièrement en Europe où elle est invitée dans les salons artistiques de Londres, Paris et Munich. Passionnée par l'hellénisme, elle va en Grèce où elle tente vainement de faire revivre les chœurs et la danse tragique d'autrefois. Elle se lie à de nombreux artistes dont le sculpteur Auguste Rodin. Au service de son esthétique, elle fonde de nombreuses écoles dans le monde, dont les résultats resteront cependant limités.

Dès ses débuts, la danse est pour elle l'expression de sa vie personnelle. Je la cite : « *Mon art est précisément un effort pour exprimer en gestes et en mouvements la vérité de mon être.* »⁵ Convaincue très tôt d'avoir quelque chose de nouveau à apporter à l'art de la danse, elle rejette toute forme d'enseignement codifié et revendique une totale liberté d'expression. Elle est une des figures emblématique de ce que l'on appelle la danse libre. Elle traduit son désir de liberté dans sa danse par un dépouillement vestimentaire – elle danse pieds nus, habillée d'une simple tunique – et par le recours à des mouvements simples s'inspirant de ceux de la nature. Je la cite à nouveau : « *Je me suis inspirée du mouvement des arbres, de celui des vagues et de celui de la neige, des relations entre la tempête et la passion, entre la brise et la douceur. Et je mets toujours dans mes mouvements un peu de cette continuité divine qui confère de la vie et de la beauté à l'ensemble de la nature.* »⁶

Toutes ses conceptions sur l'art et sur la vie vont dans le sens d'une plus grande liberté. La danse ne peut être pour elle « *un ensemble de pas arbitraires résultant de*

⁵ DUNCAN, Isadora, *Ma vie*, trad. J. Allary, Paris, Gallimard Folio, 1999, p. 10.

⁶ DUNCAN, Isadora, "La grande source", dans *La Danse de l'avenir*, Bruxelles, Editions Complexe, 2003, p. 44.

combinaisons mécaniques.»⁷ Au contraire elle recherche une danse qui naîtrait spontanément sans même l'intervention de la volonté. Elle découvre dans cette recherche que le mouvement doit naître du plexus solaire.

Son importance dans la naissance de la danse moderne tient moins à l'apport d'une technique qu'à l'ouverture de sa pensée. Plutôt que de déterminer la forme d'une danse, elle préfère être à l'écoute de différentes sources qui seront à l'origine de sa danse : la musique, la nature, des poèmes, son corps. C'est en se libérant des codes conventionnels qui emprisonnent le corps, qu'elle fonde les bases les plus essentielles de la modernité.

L'improvisation est pour Isadora Duncan le moyen privilégié permettant au danseur de pouvoir exprimer profondément ce qu'il est, et de rentrer en communication avec des sources d'inspiration comme les éléments de la nature. Elle lui offre la liberté, synonyme pour elle de spontanéité et de non contrôle.



Isadora Duncan



Isadora Duncan

V – L'ATELIER D'IMPROVISATION COMME OUTIL À LA FORMATION DU DANSEUR

Les chorégraphes de la danse moderne avaient à cœur de transmettre et de former de nouvelles générations de danseurs. Pour certains, et plus particulièrement pour ceux appartenant à la lignée allemande, Alwin Nikolaïs notamment, l'atelier d'improvisation était un des outils indispensable à la formation du danseur, leur permettant de développer leur créativité et de composer. L'atelier d'improvisation n'est pas un cours technique, mais un cours où l'on recherche, expérimente, invente, où l'on observe, analyse.



ALWIN NIKOLAÏS (1912-1993)

Dans les écoles que dirige Alwin Nikolaïs, l'improvisation y est enseignée à côté de cours techniques et de composition. Le cours d'improvisation, appelé "theory" permet « (d')aborder le mouvement pour mieux le comprendre »⁸. Définissant la danse comme « l'art du mouvement, d'un mouvement qui n'a d'autre objet que lui-même »⁹, il cherche à

⁷ DUNCAN, Isadora, "La grande source", *op. cit.*, p. 43.

⁸ LAWTON, Marc "Alwin Nikolaïs le creuset", dans *Nouvelles de Danse*, n° 22, Bruxelles, Contredanse, Hiver 1995, p. 35.

⁹ NIKOLAÏS, Alwin, "Nikolaïs et la composition", trad. Marc Lawton, dans *Nouvelles de danse, La Composition*, n°36-37, Bruxelles, Contredanse, automne-hiver 1998, p. 68.

former des danseurs experts du mouvement : « *“Bon, voici mes danseurs. Comment faire pour qu’ils deviennent des experts du mouvement ?” Ils vont devoir développer une sensibilité aiguë vis-à-vis des composantes du mouvement, comme le ferait le peintre pour la couleur et le musicien pour le son. Quel est le rôle du professeur ? Il guide, il fait explorer ces composantes du mouvement. Quelles sont-elles ? En gros, elles se ramènent à quatre données fondamentales : l’espace, la forme, le temps et le motion.* »¹⁰

L’espace, c’est à la fois l’espace extérieur avec les différentes données spatiales (place, orientation, haut et bas, devant et derrière, etc.), et l’espace intérieur avec ses relations diverses aux articulations. En ce qui concerne le temps, de multiples aspects sont également à prendre en compte : temps mécanique, temps corporel, temps poétique et durée. La forme correspond à la plasticité, à la mise en volume du corps et des parties du corps. Quant au motion, cela correspond au flux d’énergie qui circule entre plusieurs points, avec ses différents types, ses qualités et ses modalités.

Lors d’improvisations l’élève n’apprend pas de l’enseignant comme dans le cours technique, mais de ses propres ressources, développant sa spontanéité, son intuition, l’écoute des autres, tout en restant au service du thème proposé. Avec l’improvisation, l’élève développe sa créativité, « *explore des terrains inconnus, renouvelle sa gestuelle et surtout apprend à sentir, à voir.* »¹¹

VI – L’IMPROVISATION ET LES PRATIQUES INSTANTANÉES EN SPECTACLE

Avec la danse post moderne s’est développée ce que l’on appelle la composition spontanée. C’est surtout avec le collectif d’improvisateurs Le Grand Union et la danse contact que l’improvisation en spectacle va découvrir pleinement sa dimension. L’improvisation n’est plus dans ce cadre un outil pour inventer de la matière chorégraphique, mais il fait partie intégrante du produit fini. Dans ce contexte de l’improvisation, il n’y a pas “une” façon de faire, “des” règles à suivre. Chaque artiste engagé sur le chemin de la “composition instantanée” se donne à lui-même des outils, peut se poser des règles, des contraintes, des limites, peut donner la priorité à tel ou tel élément chorégraphique. Les choix qu’il fait implique un positionnement, une démarche personnelle et font partie intégrante de son propre processus de composition.

ANNA HALPRIN (1920 -)



Anna Halprin vit depuis 1945 en Californie. Sa trajectoire artistique s’inscrit dans le phénomène créatif de la côte Ouest des Etats-Unis, moins médiatisé que celui de New York. Elle a pourtant eu une influence incontestable sur ceux qui ont pu bénéficier de son enseignement et plus particulièrement sur les danseurs Simone Forti, Yvonne Rainer, Trisha Brown.

C’est en 1957 qu’elle introduit la notion de “tâche” (task), concept fondamental pour la danse postmoderne. Afin de trouver une façon plus naturelle de bouger, elle se tourne du côté du somatique, de la manière dont le corps travaille, en proposant des tâches ordinaires, mais en se proposant toutefois des défis : porter des objets vraiment lourds, porter de nombreuses choses à la fois, se déplacer d’un lieu à un autre très vite ou très lentement. N’importe quel geste quotidien peut devenir intéressant (se laver, s’alimenter, s’habiller, se déshabiller...) dans la mesure où l’attention est portée sur la manière dont il

¹⁰ *Id.*, p. 68.

¹¹ LAWTON, Marc, *op. cit.*, p. 35-36.

est fait. Dans ce travail d'exploration du mouvement que propose Anna Halprin, elle indique aux danseurs « quoi faire », mais elle ne leur dit jamais « comment le faire ». Elle cherche à développer chez les danseurs avant tout, leur sens kinesthésique. Pour cela elle leur demande souvent de travailler les yeux fermés afin d'affiner leurs sensations. Comme il n'est pas nécessaire d'être un danseur expérimenté pour effectuer une "tâche", cela permet à chacun, quel que soit son champ artistique, de participer à la performance de façon égalitaire.

En 1957, elle crée *Airport Hangar*, pièce déterminante dans l'histoire de la performance. Avec son groupe, elle investit un hangar en construction, avec une partition simple qui est de s'engager un par un dans cet espace, ce qui requiert une certaine qualité de mouvement puisque les danseurs sont amenés à escalader la structure.

Dans *Parades and Changes*, présentée en 1965 en Suède, puis à New York, elle se met nue sur scène avec ses danseurs, ce qui lui vaudra une amende de la part de la police américaine pour "comportement indécent". Cette pièce ne pourra plus être jouée, si ce n'est trente ans plus tard, en 1995, lors de la rétrospective donnée pour son soixante-quinzième anniversaire.

À partir de 1972, débute une nouvelle phase dans le travail d'Anna Halprin. Atteinte d'un cancer, elle décide dès lors de ne plus dédier sa vie à l'art, mais de « *dédier son art à la vie* »¹². Elle travaille ainsi avec des malades atteints du cancer, et à partir des années quatre-vingt du sida, afin de les aider à traverser la maladie. D'ailleurs, elle ne parle plus de "performance" mais de "rituel". Elle utilise ici le mot "rituel", non dans un sens religieux ou mystique, mais selon son sens très ancien « *qui signifiait que la danse était totalement associée à la vie d'un groupe humain.* »¹³

Bien que peu citée dans les ouvrages spécialisés, son influence est considérable dans l'éclosion aux Etats-Unis de la "performance" en tant que genre artistique. Aujourd'hui et plus particulièrement en Europe, on peut également reconnaître son influence – bien qu'indirecte – sur une lignée de performers et de danseurs improvisateurs, qui reprennent avec leur propre personnalité des éléments de sa démarche : utilisation de mouvements quotidiens, travail sur la conscience kinesthésique du mouvement, pièces à messages politiques, performances en dehors des scènes de représentation habituelles, mise en place de groupes collectifs de créateurs, mise en scène de la nudité, etc.



Parades and Changes



Planetary Dance

SIMONE FORTI (1935 -)



¹² CAUX, Jacqueline, *Anna Halprin – À l'origine de la performance*, Paris, Éditions du Panama, avec le Musée d'Art contemporain de la Ville de Lyon, 2006, p. 26.

¹³ *Id.*, p. 124.

Simone Forti rencontre Anna Halprin à San Francisco, à l'âge de vingt et un ans, au moment où cette dernière passe de la danse moderne à l'improvisation comme performance artistique. Commençant la danse à un âge tardif, aucune technique ni théorie sur la danse n'a formaté son corps, ce qui lui permet de profiter pleinement de l'enseignement d'Anna Halprin, avec qui elle danse durant quatre années. Ce que Simone Forti apprend d'essentiel avec elle, c'est comment se laisser guider par l'intelligence de son propre corps, par la "conscience kinesthésique", c'est-à-dire la perception de la sensation du mouvement dans le corps et la sensation du changement des formes dynamiques du corps. Plus que la manière dont les mouvements doivent être en rapport les uns avec les autres, c'est le lien entre les différents aspects de l'improvisation qui est à comprendre : rapprochement évident, relation de cause à effet, juxtaposition... L'improvisation se fait avant tout par association libre en évitant de juger les mouvements ou de créer une image d'ensemble, mais en restant attentif à ce qui se passe. La matière orale est introduite ensuite – sans lien apparent avec le mouvement – ce qui permet de produire des contrastes, de nouvelles images.

Simone Forti présente ses premières pièces à la galerie Reuben et dans le loft de Yoko Ono, la femme de John Lennon. C'est sa période de constructions vivantes, où les danseurs improvisent à partir de règles de jeu qu'elle définit. La pièce *Slant Board*, d'une durée de dix minutes, est une construction pour trois ou quatre personnes qui doivent se déplacer constamment sur un plan incliné muni de cordes. *Huddle* (la mêlée) est une montagne humaine – six ou sept personnes debout, forment une structure solide en se tenant les uns aux autres par la taille ou les épaules – que les exécutants doivent escalader chacun leur tour. En présentant ces scènes de constructions dans différents espaces ou lieux, Simone Forti transforme la relation physique du spectateur avec la danse : « *La représentation devient une présentation directe d'activités, ainsi pratiquement transformées en objets, car exposées comme dans une galerie ; de plus, le spectateur est libre de s'en approcher ou de s'en éloigner. Lorsqu'une préparation est nécessaire, elle s'incorpore naturellement à l'activité, sans effort pour la cacher.* »¹⁴ Les structures de jeu, qui sont le point de départ de ces pièces, permettent d'explorer le mouvement de la manière la plus simple et directe, sans chercher à rentrer dans une esthétique particulière.

À partir de 1968, et durant une dizaine d'années, elle va orienter son travail à partir de l'observation qu'elle fait des animaux au Zoo de Rome. Dans les pièces qu'elle crée, elle ne cherche pas à les imiter, mais à entrer en empathie avec eux et à tester leurs actions sur son propre corps. La relation qu'elle cherche à établir avec les animaux, s'apparente selon elle à la notion d'"état de danse", un état d'enchantement qu'elle interprète comme étant la source de son mouvement. Elle compare cet état à ceux que l'on rencontre dans la méditation. Pour Simone Forti, les jeux permettent aux joueurs d'être dans cet "état de danse", contrairement à la danse conventionnelle, du fait des difficultés techniques qu'elle impose aux danseurs. Son intérêt pour l'observation des animaux, mais également des plantes, des enfants et de leurs jeux, la conduit à travailler plus particulièrement certains mouvements : ramper, se mouvoir comme les animaux et se déplacer en cercles.

Vers 1985, alors qu'elle n'avait plus travaillé de cette manière depuis longtemps, elle recommence à explorer la relation entre le mouvement et la parole. Dans ses improvisations, elle lit et commente les actualités tout en dansant. Elle s'inspire également dans sa danse de paysages.

Simone Forti a aujourd'hui plus de 75 ans. Tout en enseignant dans le monde entier, elle continue de danser toujours avec une grande liberté. Elle est une des rares chorégraphes de sa génération à continuer à présenter des spectacles improvisés, mêlant gestes et paroles. Elle y privilégie l'acte improvisé, en explorant l'espace dans toutes ses dimensions et en jouant des relations avec les autres participants ou avec le public qui peut réagir ou non à ses propos. Elle ne cherche pas à être dans le spectaculaire, mais à

¹⁴ BANES, Sally, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance*, trad. Denise Luccioni, Paris, Éditions Chiron, 2002 (1^{ère} éd. Houghton Mifflin Company, 1987), p. 74-75.

jouer avec le mouvement. Les paroles qu'elle instille dans ses chorégraphies sont liées à son présent immédiat, ou à des interrogations d'actualité.



Slant Board (1961)



Huddle

YVONNE RAINER (1934 -)



Yvonne Rainer est née en 1934 à San Francisco. Elle est considérée comme la principale instigatrice du mouvement post moderne. C'est après avoir suivi les enseignements d'Anna Halprin et de Robert Ellis Dunn, qu'elle participe avec Steve Paxton et Ruth Emerson à l'organisation du Judson Dance Theater, qui est un groupement d'artistes qui organisent des concerts d'avant-garde, où se mêlent danseurs, comédiens, plasticiens, musiciens.

En 1964, elle aborde un tournant décisif dans son parcours avec la pièce *Room Service*. La pièce est construite à partir d'une structure dont les règles sont empruntées au jeu d'enfant, "Le Chef d'Orchestre". Les danseurs doivent s'acquitter de tâches, manipuler des objets, dont déplacer des meubles en les traînant. Les mouvements deviennent ainsi fonctionnels, directs, "naturels", sans qualité théâtrale ou expressive. Yvonne Rainer adopte la neutralité, refusant de construire des personnages ou d'entrer dans une narration. Ses choix artistiques, radicaux pour l'époque, la conduisent à signer un manifeste résumant la plupart des enjeux esthétiques de sa génération : « *NON au grand spectacle non à la virtuosité non aux transformations et à la magie et au faire-semblant non au glamour et à la transcendance de l'image de la vedette non à l'héroïque non à l'anti-héroïque non à la camelote visuelle non à l'implication de l'exécutant ou du spectateur non au style non au kitsch non à la séduction du spectateur par les ruses du danseur non à l'excentricité non au fait d'émouvoir ou d'être ému.* »¹⁵

Une autre pièce déterminante dans son parcours est *Trio A*, présentée le 10 janvier 1966, à la Judson Church. Avec cette pièce, sont posés les enjeux esthétiques de la danse post moderne. Cette œuvre capitale propose une nouvelle manière de créer et de regarder la danse. Yvonne Rainer cherche à y conserver le style d'exécution propre aux tâches et un

¹⁵ RAINER, Yvonne, citée par BANES, Sally, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance, op. cit.*, p. 90.

dépouillement proche des sculpteurs minimalistes de son époque. Trio A est une seule phrase de quelques minutes, constituée de mouvements changeant constamment, avec une énergie sans accent, donnant à la pièce l'aspect d'une surface lisse et facile. Certains aspects du mouvement comme les transitions et les maladresses sont mis en valeur. Aucun mouvement n'est doublé, les modules ne se répètent pas et ne se développent pas. Le style du mouvement est "réel", banal, sans exagération ni emphase. Cette danse est une critique ouverte de la danse occidentale, un refus de l'esthétique fondée sur l'élégance, le brio et la virtuosité. Les danseurs sont concentrés sur leur tâche et ont le regard renfermé, ce qui oblitère la qualité de présence habituelle attendue en représentation. On assiste avec Trio A non seulement à la naissance d'un nouveau style de danse, mais également à l'émergence d'une véritable redéfinition de la danse, du point de vue de sa fonction et de sa signification. Bien que Trio A ne soit pas une improvisation, je souhaitais en parler, du fait que cette œuvre est emblématique de la danse post moderne, mais également du fait que sa composition (suite de mouvements sans nécessairement de lien), la qualité de la danse (maladresse, mouvements sans accents, etc.), vont énormément imprégner ce que sera l'improvisation sur scène dans les années qui ont suivie cette pièce mais encore aujourd'hui.

En 1970, Yvonne Rainer présente à New York *Continuous Project – Altered Daily*. Ce nom est emprunté à une œuvre de Robert Morris, une sculpture évolutive, modifiée jour après jour. Avec cette pièce, il y a l'idée que l'œuvre se modifie pendant et entre les représentations, en utilisant différents aspects des processus de construction chorégraphique. La pièce assemble des morceaux de mouvements – solos, duos, séquences de groupe – placés dans n'importe quel ordre – ordre déterminé par les exécutants. Certains des matériaux sont déjà connus, d'autres sont en cours de répétition, d'autres sont appris durant la représentation. Les danseurs peuvent proposer une séquence en énonçant son titre à haute voix. Ils commentent et débattent du travail en cours. Les séquences sont souvent liées à une manipulation d'objets. Cette pièce expérimentale, entièrement initiée par Yvonne Rainer, est un travail sur le processus. Constituée de structures ouvertes, elle est propice à l'improvisation et à une modification permanente de chaque motif. Au fur et à mesure que la pièce tourne, Yvonne Rainer se pose cependant la question de sa place en tant que chorégraphe, et souhaite aller vers un fonctionnement plus démocratique. Elle dissout alors sa compagnie en 1970, et propose aux danseurs de travailler collectivement au sein d'une compagnie d'improvisation du nom de Grand Union. Elle participe au début à cette aventure collective, mais décide progressivement d'arrêter la danse pour s'orienter vers la réalisation de films.

On peut dire qu'Yvonne Rainer a marqué de manière très importante les danseurs improvisateurs, par la vision nouvelle de la danse qu'elle a proposée, questionnant à la fois le processus de composition, le sens de la danse, le rapport au corps, ainsi que l'engagement politique de l'artiste. Elle a permis de s'affranchir des codes trop sclérosés qui étaient propres à la danse académique et à la danse moderne. Elle a ouvert le cadre fermé dans lequel se complaisait la danse, pour permettre l'exploration de nouvelles postures artistiques.



Continuous project – Altered Daily (1970)

STEVE PAXTON (1936 -)



Steve Paxton commence sa carrière de danseur dans la compagnie de Merce Cunningham, dans laquelle il restera de 1960 à 1964. Il est cependant assez critique par rapport à son travail. Il lui reproche de ne donner aux danseurs aucune explication pour exécuter le mouvement, en dehors d'indications formelles. Je le cite : « *On était censé trouver soi-même comment "habiter" le mouvement ou, sinon, le laisser vide, comme la plupart des danseurs, ce qui leur donnait des allures de zombie, dans le pire des cas.* »¹⁶ Il critique également la hiérarchie de la compagnie, dans laquelle il voit régner la dictature et le vedettariat. Il fait partie en 1962 des organisateurs de la première soirée du Judson Church Theater, dans laquelle il présente des pièces qui sont le reflet de sa démarche critique.

En 1972, dans le cadre d'une résidence du Grand Union à Oberlin College, Steve Paxton travaille avec huit hommes et s'attache à analyser les paramètres propres à un duo de danse (portés, opposition, abandon du corps au sol, etc.) sans rentrer dans une forme d'agression ou de tendresse. La même année, il reprend cette recherche avec Nita Little, puis avec des étudiants pour une représentation à New York. C'est à partir de ce travail que va débiter le Contact Improvisation. Les mouvements du Contact Improvisation découlent organiquement « *d'un processus continu de perte et de recherche de l'équilibre, ils comprennent des portés et des chutes. Il s'agit de prendre et de donner le poids, mais aussi de procéder à un échange des rôles observés dans la société : passivité et activité, demande et réponse. Selon les explications de Steve Paxton, l'objectif pour chaque participant est de trouver les "chemins les plus faciles pour leurs deux masses en mouvement l'une par rapport à l'autre". Le détail de la composition est laissé au choix des danseurs, qui improvisent, en gardant à l'esprit "l'idéal de formes mutuelles actives, réflexives, harmoniques et spontanées". Le toucher et l'équilibre sont les deux sens fondamentaux dans le Contact Improvisation. Les danseurs se servent du toucher pour se transmettre des informations sur leur situation ; chacun des partenaires reste conscient de la pesanteur grâce au contact avec le sol ; et les danseurs "se touchent intérieurement" en maintenant la concentration à travers tout le corps.* »¹⁷ Bien que ce soit Steve Paxton qui est à l'origine de cette forme de danse, aujourd'hui, elle ne lui appartient plus en propre. Le Contact Improvisation s'est diffusé dans de nombreux pays, et selon qui la pratique, cette forme de danse évolue, connaît des développements et se transforme.

Parallèlement à la pratique du Contact Improvisation, Steve Paxton continue de faire des improvisations, en duo (avec Simone Forti, Nancy Stark Smith, Lisa Nelson, et principalement des solos ces dernières années. Durant huit années, de 1985 à 1993, il a improvisé de manière totalement libre sur *Les Variations Goldberg* de Jean-Sébastien

¹⁶ PAXTON, Steve, cité par BANES, Sally, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance, op. cit.*, p. 106.

¹⁷ BANES, Sally, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance, op. cit.*, p. 114.

Bach, jouées par Glenn Gould. Après ce travail, il a enchaîné avec les *Suites anglaises* du même compositeur, toujours interprétées par Glenn Gould.

Bien qu'ayant aussi composé des pièces écrites, Steve Paxton est surtout reconnu comme étant l'inventeur du Contact Improvisation. L'improvisation n'est pas seulement pour lui une manière de danser dans l'instant, c'est aussi une forme de vie, un positionnement vis-à-vis de l'art.

Forti



Steve Paxton et Simone

TRISHA BROWN (1936 -)



Trisha Brown a également suivi les ateliers d'Anna Halprin et de Robert Ellis Dunn.

Ses premières pièces sont axées sur des improvisations structurées. Dans sa première danse au Judson Dance Theater, *Trillium* (1962), elle se donne pour règle d'être debout, assise ou allongée. Avec *Rulegame 5* (1964), des contraintes très strictes sont données aux danseurs : ils doivent partir debout et terminer leur parcours à plat ventre, tout en avançant dans des couloirs délimités au sol par des rubans adhésifs. À l'intérieur de ces contraintes, le mouvement et la parole sont improvisés.

À partir de 1968, Trisha Brown commence à construire des danses connues sous le nom de « Equipment Pieces ». Divers accessoires et supports sont utilisés comme des cordes, des poulies, des harnais d'escalade, des rails. Elle crée des dispositifs permettant aux danseurs de se mouvoir et d'explorer d'autres dimensions de l'espace, transformant ainsi la vision du spectateur. Dans la pièce *Clothes Pipes, The Floor of the Forest, and Other Miracles, Dance for a Dirty Room, Everybody's Bed, the Costume, Adam Says Checkered Sea* (1969), un treillis en corde est suspendu à hauteur des yeux du public. Des vêtements sont posés entre les mailles du filet. Deux danseurs évoluent sur le filet, s'habillant et se déshabillant au fur et à mesure de leurs déplacements. Ils sont principalement au-dessus du treillis, mais se suspendent également en dessous à l'intérieur des vêtements.

En 1971, Trisha Brown aborde un nouveau cycle de création en construisant ses pièces sur des systèmes mathématiques d'accumulation. C'est la période des « Accumulations » qui se fonde sur une démarche minimaliste avec la répétition de motifs très simples, additionnés progressivement. Dans *Roof Piece* (1971), des danseuses placées sur les toits de bâtiment à Manhattan, se transmettent en relais des mouvements amples et simples. L'objectif est une transmission des mouvements aussi juste que possible. Mais

du fait de l'éloignement entre les danseuses, l'information très précise au départ se transforme et se dissout peu à peu.

À partir de 1980, en réinvestissant le lieu théâtral, Trisha Brown aborde une nouvelle période où elle collabore régulièrement avec ses amis artistes : Robert Rauschenberg pour *Glacial Decoy* (1979), Laurie Anderson pour *Set and Reset* (1983). Bien que ses pièces restent très construites, elle laisse toujours la place à une part d'improvisation à travers des consignes. Pour *Set and Reset*, à partir d'une phrase initiale dansée, elle donne comme indications : être simple, agir d'instinct, être visible ou caché, sortir, entrer, tracer une ligne. L'improvisation semble moins ouverte et libre qu'à l'époque où elle dansait avec Simone Forti ou avec le Grand Union, mais elle fait partie à différents degrés des constructions qu'elle propose, donnant à la danse un aspect vivant que ne lui donnerait pas une danse trop fixée.

L'improvisation prend donc chez Trisha Brown une place qui évolue au fur et à mesure de son travail. Dans ses premières pièces, des contraintes d'espace ou de mouvement permettent de structurer l'improvisation. Aujourd'hui, si ses pièces sont moins improvisées, l'improvisation fait toujours partie de sa démarche donnant au danseur une liberté dans son expression, et la possibilité de s'adapter à des situations qu'elle laisse ouvertes.



The Floor of the Forest (1970)



Set and reset (1983)

			Atelier/communication Patricia Kuypers Chorégraphe, interprète, éditrice, chercheuse en danse
--	---	--	--

Patricia Kuypers, danseuse, chorégraphe, éditrice et chercheuse en danse, s'est formée à travers des rencontres artistiques fortes, dont les plus marquantes sont avec Steve Paxton, dont elle a été l'interprète, Gerhard Böhner, Susanne Linke, Trisha Brown, Nancy Stark-Smith, Lisa Nelson, Dana Reitz.

Chorégraphe de solos et de pièces de groupe, elle se consacre depuis 1995 à la pratique de l'improvisation comme forme de spectacle et participe à de multiples projets en différentes formations et en collaboration avec des musiciens, éclairagistes, vidéastes.

En partenariat avec le plasticien/danseur Franck Beaubois, elle collabore aux créations interactives *Delay versus duo* et *Delay versus trio* et au projet danse vidéo temps réel *in situ Panoramique*, qui est créé sur et avec des lieux et est toujours présenté actuellement dans différents contextes(musée, espace public, friches industrielles, institut psychiatrique...).

Patricia Kuypers a également fondé *Contredanse asbl*, centre de documentation et d'information sur la danse à Bruxelles, où elle fut directrice artistique pendant près de 20 ans et éditeur de la revue *Nouvelles de danse*. Elle y a organisé de nombreuses sessions de formation artistique pour danseurs professionnels et artistes d'autres disciplines.

Depuis 1985, elle enseigne régulièrement le Contact Improvisation et l'improvisation dans des écoles, centres de danse et associations en France, Suisse, Italie, Canada, Belgique...

Actuellement, elle poursuit un travail de recherche théorique et pratique sur l'improvisation comme mode de création en direct : « La Partition intérieure », qu'elle partage sous forme de textes ou de conférences dansées. Elle est également conférencière invitée à l'École Nationale Supérieure d'Art Visuel La Cambre (Bruxelles) où elle intervient ponctuellement pour l'Option Performance/Arts corporels.

Désormais installée en Auvergne, elle y développe en pleine nature un lieu de création, recherche et formation en danse où elle enseigne et accueille d'autres artistes pour des sessions de pratique intensive autour de l'improvisation, du Contact Improvisation, du Yoga du Cachemire et du body weather, en collaboration avec des musiciens.



Atelier et présentation DVD « Material for the spine »

Dans la proposition de Steve Paxton - extraire une étude sur la colonne vertébrale à partir d'un processus d'improvisation - il y a un mouvement vers la réduction, la simplification, la tentative de tirer une information principale du flux d'exploration de la danse. Autant l'improvisation est souvent vue comme l'évocation d'un foisonnement de possibilités, autant l'approfondissement d'une recherche demande de procéder à des choix très spécifiques afin de pouvoir découvrir quelque chose de précis à partir d'une question, d'une hypothèse, d'une curiosité. C'est déjà ce que l'inventeur du Contact Improvisation avait fait en formulant la partition de jeu en duo qu'il a déduite de ses premières expérimentations.

Après une dizaine d'années de pratique, revenant au solo, il a ressenti la nécessité d'étudier le rôle de la colonne vertébrale dans la danse, reliant les connaissances sur le corps issues du yoga, des arts martiaux et de ses propres pratiques. A travers les documents vidéo de la danse contact, la connaissance anatomique ressentie et l'observation des réactions dans le corps lors de certains mouvements - tel e.a. la désorientation du roulé aikido - s'est inventée une approche technique, « Material for the spine » qui soutient la prise de conscience de mouvements ou d'initiation corporelles moins connues ou moins présentes dans notre représentation du puzzle corporel.

Dans l'atelier qui précédera la présentation du DVD, après un temps de préparation physique et de sensibilisation au contact, je proposerai différentes expériences, issues du Contact Improvisation, où la réduction des facteurs d'exploration sert d'aiguillon à la découverte de sensations nouvelles ou moins usitées.

« Contact-improvisation et outils de Steve Paxton »

Compte rendu rédigé par Yann Beudaert

1. Mise en disponibilité

1.1. Respirations

10 respirations par personne : se déposer dans le sol en étoile, toucher ou imaginer le centre quelques doigts en dessous du nombril, opérer des petits ajustements pour déposer les épaules ; à l'inspire, s'ouvrir à tout l'espace, expirer ou siffler de manière prolongée tout en laissant se déposer le corps dans le sol. Chacun à son rythme.

1.2. Contact et centre

Garder le soutien de cette respiration installée pour remonter et faire quelques pas tranquillement, chaque pas redécouvre le contact avec le sol, quelles parties touchent le sol, les parties molles, les dures ? Toujours la respiration tranquille, rajouter une stimulation autour de notre centre énergétique, masser, frotter, frictionner, chauffer ce centre de gravité, possibilité d'utiliser la voix pour stimuler ce centre. Avoir comme un rayon laser qui sort de son ventre. Aller vers un partenaire et attraper le centre de ce partenaire, parfois l'attrapeur est aussi attrapé. Si on commence à circuler plus vite, cela va demander d'attraper et immobiliser.



1.3. Énergie et connexions

En cercle, balancer l'énergie des bras, relâcher vers l'avant et jeter vers l'arrière, en expirant et en pliant. Puis je prends l'énergie dans le centre et je l'envoie avec une tonicité vers l'avant en fente avant. En regardant l'autre et en lui envoyant l'énergie.

Préparer les mains, connecter les deux paumes des mains, ceinture scapulaire jusque dans les mains, ça fait circuler, toujours dans un petit plié. Une main qui pousse l'autre et qui fait transférer le poids de corps de gauche à droite. Rouler du talon de la main au bout des doigts (principe du contact qui vient de l'aïkido, on roule sur les points d'appui). Continuer plus dynamique.



1.4. Spirales

Faire fleurir une main à travers l'autre. Faire apparaître sa main pour surprendre le partenaire.

Faire remonter la main et la rabaisser (besoin des mains en contact avec le sol).

Paume de main vers l'extérieur, pouce de l'autre main par-dessus, les autres en-dessous, amener le dos de la main vers le sternum sans monter le coude. Secouer avant de faire l'autre bras. Steve Paxton : « notre seul guide, c'est la sensation ! »

Chercher la rondeur et conduire l'énergie au-delà du corps, aiguïser la main en venant glisser le petit doigt, le coude, le bras vers l'avant, tout doucement je vais trouver cette torsion en avançant. Continuer d'être emmené par la torsion, cela crée une spirale dans tout le corps. Trouver le chemin qui conduit du petit doigt au petit orteil en spirale, sans

trop de force ! Par deux, un va dans sa torsion, l'autre essaye de la tracer en partant du petit doigt jusqu'au petit orteil.

« Travailler pour donner à l'autre les sensations, défaire les habitudes du rouler de face et chercher la rotation en spirale » comme en aikido. En 1985 on faisait des roulades d'aikido, on filmait et on observait pour voir les moments de peur, les moments avec peu de conscience. A partir d'un certain nombre de répétitions, je peux rester présent et voir ce qu'il se passe de nouveau.

1.5. Énergie, intention et connexions (Aikido)

Conserver une posture, l'autre essaye de me baisser le bras et j'essaye de résister par la force. Mon intention est de penser le prolongement du bras dans l'espace toujours dans cette posture. C'est aussi dans l'enracinement des appuis dans le sol.

Une analogie peut être faite entre la forme de l'omoplate et le coude, je descends mon coude vers le bas en appuyant mon coude vers le bas, je laisse glisser l'omoplate vers le bas.

Idem en connectant la pointe de l'omoplate qui descend vers l'ischion. Ce n'est pas un chemin musculaire ou osseux mais une relation, une connexion.

Rencontrer l'autre en projetant son énergie vers lui, avec le regard puis avec le centre et enfin avec la main.

2. Contacts

2.1. Exploration des contacts de face

Venir face à un partenaire, simplement connecter les mains, explorer le toucher et chuter l'un vers l'autre en restant le corps droit, trouver ce point de balancement entre les deux corps. Passer de toucher en étant sur son axe à chuter, verser le poids l'un vers l'autre, et revenir sur votre axe. Le poids coule de mes mains vers le sol, on trouve le point d'équilibre entre nous. Garder les mains en contact et à un moment fermer les yeux pour écouter ce contact : est-ce que je pousse, je suis poussé ? Est-ce que les poids de corps se parlent ou juste les mains ? Parfois mettre un plus d'intention vers l'autre et le déplacer dans l'espace, ça peut se déplacer un petit peu vers l'avant, vers l'arrière. Parfois je sens l'intention de l'autre qui souhaite me faire bouger. Ou bien sans pousser, j'aspire le partenaire. Si jamais ça commence à se déplacer, celui qui va vers l'avant ouvre les yeux, et à chaque fois que cela change de sens, on alterne les yeux fermés et ouverts en fonction des déplacements. Explorer les déplacements, les vitesses, une fois que l'on va au sol, cela va devenir un autre jeu, c'est plus facile debout. Explorer le déplacement, emmener le partenaire vers l'arrière les yeux fermés. Voyez la vitesse que vous pouvez atteindre en étant attentif pour sécuriser celui qui recule. Voyez comment à deux vous pouvez bâtir ce jeu, dans la rapidité des changements, vous pouvez surprendre votre partenaire. On peut avoir un signal de stop si c'est nécessaire, on peut serrer les mains si on commence à sentir un danger surtout dans la vitesse !



2.2. Explorations des contacts de dos

En restant avec le même partenaire, trouver un léger contact avec le partenaire sur le côté, chercher un tout petit peu de poids, cela s'ajuste tout le temps. Tout doucement le rouler sur le dos. Chercher la plus large surface, avec moitié-moitié de poids entre les deux personnes, les deux sont en contact mais les jambes sont disponibles. Mettre un peu de mouvements dans les dos et jouer avec la friction. Qu'est-ce qui va chauffer le bas du dos, le bassin, le haut du dos, etc. ? On peut ouvrir les bras pour chauffer entre les deux omoplates, c'est toute une géographie le dos ! Frotter de haut en bas.

Revenir à l'immobilité. Vérifier qu'on a aussi le bas du dos en contact. Après avoir cette large surface de contact, chercher deux plus petites surfaces, par exemple, une seule omoplate en contact, voyez comment ça a envie de bouger autour, dedans l'omoplate. Idem entre les omoplates, qu'est-ce qu'il se passe dans cette zone là ? Combien de temps je visite cette sensation ? Idem en mettant en contact le milieu du dos. « Je ne sais pas où est ton milieu du dos, trouvez le ! ». Observer les différentes sensations dans différents endroits du corps. Continuons en allant visiter les bassins en dialogue. Est-ce que vous pouvez transmettre le mouvement à l'autre avec ce bassin ? Si vous voulez terminer cette exploration, quand un bassin descend et l'autre monte pour pouvoir trouver un levier pour donner un support.

Ce qui est important dans cette pratique là, c'est de sentir la synchronisation avec l'autre, que nos intentions soient claires pour l'autre. Elle s'allonge vraiment pour chuter sur le dos dans l'autre. La confiance en l'autre et la confiance en soi, allonger le dos dans l'espace pour chercher le placement vertical du dos en laissant un petit espace. Un bassin descend, l'autre monte, on est en contact et quand on sent que l'autre vient alors on « chute ». Principes essentiels : jamais ne s'accrocher à l'autre, pour toujours conserver ses appuis. Si jamais en porteur, je m'affale vers l'avant, il y a le principe d'équivalence entre l'appui des jambes et l'appui des mains. J'y vais doucement, c'est l'idée de verser le poids, si je veux l'aider, tout doucement je vais pousser avec mon dos.

Chercher un corps qui module son tonus, ni rigide, ni trop mou, toujours prêt (c'était pour répondre à Cunningham qui disait qu'on risquait de s'entrechoquer en impro. Steve préférait observer les réflexes de deux corps qui s'entrechoquent en y étant entraînés. Un travail sur les muscles profonds, la respiration. C'est plus facile si je projette mon centre vers l'autre que les autres parties du corps !



2.3. Exploration des contacts en rotation

Côte à côte, trouver l'extension par le petit doigt et le demi-cercle des bras et chercher à rouler. Extension mais en même temps douceur quand je viens vers son dos, parfois les deux ensembles. Tout est élastique, rien n'est figé, tout est adaptable !

Avec cela on peut faire une petite improvisation, on circule et quand on rencontre un partenaire, on essaye !

3. Improvisation collective

Prendre le temps d'être en contact avec le partenaire et d'écouter, il n'y a rien à faire en fait, on voit où ça nous emmène. On conserve toujours une zone de dialogue, de contact avec le partenaire. Ce qui est beau, c'est écouter à travers ce point de contact. Si ça glisse, ça tombe, on peut conserver ce point de contact, on est bien au sol, on prend le temps d'une immobilité éventuelle. Prenez le temps du début, vider, écouter ce qui est là. Cela peut être de se balancer pendant dix minutes. Si votre danse va dans l'espace, restez ouverts aux autres. On peut ne pas mettre de poids, juste sur la peau. Juste goûter ce qui se provoque moment par moment. Est-ce que vous pouvez multiplier les points de contacts dans le corps ? Si vous arrivez à quatre, voyez ce que ça devient ?

Tout en continuant ce duo, vous pouvez trouver un mot, un titre que vous auriez envie de donner à ce duo, vous pouvez finir assis dos à dos. Un seul mot !





4. Steve Paxton : « J'ai opéré par réduction »

Découvrir ce qui est là, les sensations des mouvements qui se font déjà !

Dans le travail de la postmodern dance, il y avait cette idée de revenir à un corps moins travaillé. Par exemple dans *Satisfayin'lover*, il cherchait ce qu'il reste quand on enlève le décor et tout ce qu'il y a autour de la danse, il reste la personne, or dès qu'on est regardé, on est en représentation. Comment faire pour être observé comme un animal ou un enfant ?

C'était aussi le courant de la Judson Church, il y avait cette intention de bataille d'ego qui arrivait, Il a vu cette intention de collaborer comme une utopie. Or, Steve Paxton est pacifiste fondamental. En réalité, tout courant se nourrit des précédents. Cette situation dans laquelle les danseurs en cours ont tendance à créer leur espace pour danser, pour soi. Il a voulu trouver des situations d'urgence où il n'y a pas le temps de se mettre en représentation. Le phénomène existe en soi, sans savoir ce qu'il va se passer, un état d'alerte en même temps que de disponibilité et de relâchement. Dans cette période là, il y avait aussi l'arrivée des philosophies orientales avec leurs pratiques (Aïkido, Yoga, etc.), lui qui venait de chez Cunningham, Graham et tous ces chorégraphes qui gommèrent les réflexes (ne pas tomber, se retenir).

La société américaine de l'époque, très consummatrice, puritaine, le contact improvisation y venait en contrepoint sur le besoin de trouver du contact avec l'autre, de se soutenir. De l'importance du toucher dans le développement de l'être humain, le psychologue et éthologue... a étudié le développement des bébés singes en fonction du confort ressenti.

Un autre psychologue ... a filmé et ralenti les interactions entre une maman et un bébé.

Une autre collègue Bonnie Bainbridge Cohen va étudier, dans le cadre du Body Mind Centering s'inspire des principes du développement humain pour sa pratique corporelle. Trisha Brown avec le renversement de la gravité, Simone Forti avec Huddle. Cela deviendra la question principale de Steve Paxton, la gravité. La plupart du temps, on oublie qu'elle est là !

A l'aube de la création du DVD *Material for a spine* : comment transmettre des sensations corporelles autrement qu'avec la pratique corporelle ?

5. Présentation du DVD



La transmission des sensations

L'immobilité est en fait un mouvement permanent (voir le corps du dessous avec une plaque en verre). Une autre manière de faire ressentir l'effet de la gravité sur le corps, c'est dans une piscine !

Comment capter les mouvements de la colonne vertébrale ?

Steve Paxton voulait montrer les principes de mouvement, pas lui. Il a donc utilisé les techniques de motion capture.

Le travail sur la marche

Le travail de la torsion vient de l'observation de la marche, juste en le poussant plus loin, cette double hélice donne la continuité du mouvement dans la danse.

Le travail de pointer

Pointer avec le pouce, l'index, le majeur, l'annulaire et l'auriculaire et percevoir les modifications de l'omoplate. Comment trouver des outils pour rendre conscients ces mouvements qui ne le sont pas habituellement ? C'est souvent en travaillant sur les endroits adjacents à la colonne que je peux comprendre les mouvements de celle-ci.

Steve Paxton, qui a surtout fait des danses improvisées, a ressenti la nécessité d'inventer une technique très précise pour apprendre à utiliser son corps. Pour pouvoir trouver d'autres manières de bouger, il faut une étude, une nouvelle discipline. Pour lui, c'est la colonne vertébrale qui amène à trouver des gestes nouveaux.

Les formes génératrices : « twisting » (torsions ou spirales), ondulation, etc.

Cette double hélice est une chose qu'il enseignait déjà il y a trente ans. Il a trouvé que la répétition permettait de découvrir de nouveaux espaces, de nouveaux possibles. Vingt ans après, j'ai compris que ces formes n'étaient pas là en elle-même mais pour comprendre des choses peu conscientes de notre corps. Répéter une forme nous révèle des sensations nouvelles.

Présentation soirée festive

19h30 à 23h

Programme du concert



Gabriel Tchalik, violon
Dania Tchalik, piano

Camille Saint-Saëns - Sonate pour violon et piano n°1 en ré mineur op.75

1. Allegro agitato
2. Adagio
3. Allegretto moderato
4. Allegro molto

Reynaldo Hahn - Sonate pour violon et piano en ut majeur

1. Sans lenteur, tendrement - Calme
2. Véloce - 12 C.V., 8 cyl. 5000 tours
3. Modéré - très très calme

César Franck - Sonate pour violon et piano en la majeur

1. Allegretto ben moderato
2. Allegro
3. Recitativo-Fantasia
3. Allegretto poco mosso

Le programme de ce concert est bâti autour de la célèbre figure littéraire proustienne de la Sonate de Vinteuil. Il illustre un paradoxe : après 1870, la conversion de la musique française à la musique pure s'est accompagnée de liens étroits avec la création artistique, et en particulier littéraire.

C'est la Sonate n°1 en ré mineur de Camille Saint-Saëns (1885) qui a été identifiée, d'après les fragments non retenus dans la version finale de la Recherche du temps perdu, comme la véritable source d'inspiration pour la "petite phrase" de la Sonate de Vinteuil,

bien que sa rigueur formelle et son classicisme la maintiennent passablement éloignée des canons esthétiques de l'écrivain. Cette "petite phrase", hymne de l'amour de Swann pour Odette, a une fonction primordiale dans la narration de la Recherche.

Contemporaine (1886) et pourtant radicalement différente, la Sonate en La Majeur de César Franck est sans conteste l'œuvre maîtresse du répertoire pour violon et piano français de la fin du XIXe siècle ; elle se rapproche davantage des prédilections de Proust, c'est pourquoi elle a été longtemps considérée comme la véritable la Sonate de Vinteuil, sinon son modèle ou source d'inspiration.

Enfin, la très rare Sonate en Ut Majeur de Reynaldo Hahn constitue la découverte de ce programme : certes plus tardive (1926), elle s'inscrit néanmoins à merveille dans ce panorama de la création musicale française de la Belle Époque ; en effet, cette œuvre d'un raffinement éminemment proustien occupe ici une place toute particulière puisque Reynaldo Hahn fut d'abord l'amant puis le fidèle ami de Proust pendant de longues années, en témoigne l'abondante correspondance entre les deux hommes.

Dania TCHALIK entame son parcours musical à la prestigieuse Ecole Stoliarski d'Odessa. Il entre ensuite au CNSM de Paris où il obtient cinq Premiers Prix en Harmonie, Contrepoint, Fugue et Formes, Polyphonie XV^e -XVII^e siècles et Esthétique. Dans le même temps il poursuit sa formation de pianiste auprès de Rena Cherechevskaja et Valery Sigalevitch. Parallèlement, il entreprend des études d'histoire de l'Art à l'École du Louvre et en sort diplômé en tête de promotion.

Depuis 2003, Dania Tchalik est professeur d'écriture musicale au Conservatoire et à l'Académie Supérieure de Musique de Strasbourg. Il mène par ailleurs une carrière de pianiste: il participe à des festivals en France et à l'étranger, et enregistre des CD (« La Folia » avec la violoniste Anastasia Khitruk pour Suoni e Colori, un CD Tishchenko en première mondiale pour Evidence Classics, et Europe 1920, avec son frère violoniste Gabriel Tchalik, qui paraît chez Evidence Classics en mai 2016).

Dania Tchalik a également étudié l'orchestration avec les compositeurs Guillaume Conesson et Thierry Escaich. Ses orchestrations des *Préludes* de Debussy ont été interprétées par l'Orchestre National de Lyon.

« **Gabriel Tchalik** a cette capacité à injecter dans les moments arides un charme hypnotique, touchant par instants à la plus indicible poésie. L'heure et quart s'écoule en un instant, le temps d'un rêve ». C'est ainsi que RC Travers salue dans Diapason (septembre 2014) la sortie du premier CD de Gabriel Tchalik. Placée sous le signe de l'école russe, sa formation musicale débute avec le pianiste I. Lazko et la violoniste E. Kuperman. Elle se poursuit avec Alexandre Brussilovsky. L'héritage de l'école russe de violon a permis à Gabriel d'acquérir une grande rigueur technique et d'interprétation. G. Tchalik sort doublement diplômé du Conservatoire de Versailles en 2007 (médaille d'or et prix de perfectionnement). Il décide alors de poursuivre sa formation aux côtés d'Alexandre Brussilovsky. Il entre en 2016 dans la classe de Günter Pichler à l'Escuela Superior de Musica Reina Sofia à Madrid.

Il a notamment remporté le 1er Prix du Concours Islam Petrella en Albanie, le 1er Prix du Premier Concours International Yuri Yankelevitch en Russie en 2009. Il a récemment remporté le Chamber Music Award lors de l'International Summer Academy de l'université de Vienne (ISA). Il entre en 2016 dans la classe de Günter Pichler à l'Escuela Superior de Musica Reina Sofia à Madrid.

Gabriel Tchalik a enregistré trois disques parus chez Evidence Classics / Harmonia Mundi : les 24 Caprices pour violon seul de Pietro Antonio Locatelli, l'œuvre complète pour violon de Boris Tishchenko (1939-2010), et enfin « Europe 1920 » avec son frère pianiste, Dania, un album regroupant les sonates pour violon de Respighi, Janacek, Lyatoshinsky, et Ravel, disque acclamé par la critique.

Les tables du dîner cabaret







Jour 3 Lundi 24 octobre 2016

9h à 12h15

			Communication Michèle Métoudi IGEN EPS honoraire <i>Secrétaire-adjointe de Passeurs de Danse</i> @ : michele.metoudi@orange.fr
			Communication Yann Beudaert PRAG d'EPS, université Paris Orsay <i>Secrétaire de Passeurs de Danse</i> @ : yann.beudaert@u-psud.fr

Improvisation, α ou Ω de la danse ? Approche sommaire des enjeux de l'improvisation dans la sphère de la danse

Par Yann Beudaert et Michèle Métoudi

Résumé : la conférence tentera de montrer que la place de l'improvisation se situe tout au long des processus d'apprentissage, de création et d'interprétation de séquences chorégraphiques. Nous prétendons que l'improvisation ne peut jamais être cantonnée à

l'image d'immédiateté qu'on lui donne communément, qu'elle est résurgence d'un passé personnel et historique de la danse. Le propos s'appuiera sur des exemples vidéo commentés autour de cette double affirmation.

Une remarque préliminaire et une promesse tiendront lieu d'introduction

- L'improvisation ! Voilà une thématique de stage qui semble, en apparence, appartenir aux plus claires. Quand Marielle l'a proposée au bureau, nous avons été unanimes ; une définition immédiate a jailli, les noms d'éventuels intervenants ont été avancés sans plus de problème. Quant à la pertinence de ce sujet, elle ne faisait aucun doute ; il y avait comme une évidence institutionnelle à aborder ce thème. La suite a partiellement démenti cette première impression de facilité. Nous nous sommes vite aperçus que l'improvisation est très répandue, qu'elle n'est pas l'apanage de la seule danse contemporaine, qu'elle est pratiquée par les experts comme par les débutants, qu'elle est courante à la scène comme à la ville, et que les objectifs qu'on lui assigne sont très variés. Bref, force est de constater qu'elle est assez difficile à circonscrire.

- Nous nous sommes par ailleurs rendus compte que les images d'improvisation sont assez rares ou peu lisibles et que, du coup, la présentation d'un exposé très illustré n'allait pas de soi.

C'est de cette réalité protéiforme que nous allons vous parler, sans improviser, nous vous le promettons. Nous faisons cette promesse pour ne pas oublier que dans un certain nombre de cas le mot « improvisation » est péjoratif, qu'il est synonyme de bricolage de dernière minute, d'approximation, d'inachèvement, etc.

A : L'improvisation est-elle l' α ou l' Ω de la création ?

L'improvisation est un « **mode d'exécution de séquences dansées sans préparation préalable** »¹

A. 1. L'improvisation, α de la création

A. 1. 1. Flux de gestes spontanés et jaillissement de matériaux à prélever

L'improvisation, en ce qu'elle fait jaillir des gestes spontanés, est une mise en œuvre personnelle et immédiate du bagage technique et compositionnel de celui qui improvise. Elle donne à voir ce que le danseur est capable de restituer - ou de mobiliser plus subtilement -, dans l'instant, aussi minuscules ou aussi vastes que soient son expérience et sa culture, en Hip-hop ou dans tout autre style.

Extrait n° 1. Battle Juste Debout 2012 catégorie : Expérimental
<https://www.youtube.com/watch?v=nLrEFgnb6rc>, extrait 0 à 45''

Souvent, l'improvisation intervient à l' α de la danse, très tôt dans le processus de création. Son flux spontané est sollicité afin de fournir des matériaux qui pourront être retenus et organisés dans un second temps.

Ce « Bodystorming » est parfois mobilisé par le danseur/chorégraphe pour lui-même. C'est un exercice auquel les enseignants invitent assez volontiers leurs élèves quand il leur faut composer un solo pour un examen, par exemple.

Mais ce « Bodystorming » est également demandé dans de très nombreux cas dans le cadre d'une création, par le chorégraphe et sous sa houlette. Il est impossible de détailler ici comment chaque chorégraphe se sert de l'improvisation de ses danseurs dans son processus ; nous nous contenterons d'en donner trois exemples, pour illustrer que l'improvisation est sollicitée dans des processus très variés :

Exemple 1 : **extrait n° 2.** Dominique Mercy/Pina Bausch²

Exemple 2 : **extrait n° 3.** Carolyn Carlson³

http://www.dailymotion.com/video/x28epzo_now-carolyn-carlson-entretien-et-repetitions_creation, de 1'45" à 2'05"

Exemple 3 : Odile Duboc⁴

Odile Duboc pour le « Projet de la matière », après avoir mis ses danseurs dans une « physicalité » particulière, les a fait travailler avec des objets, un matelas d'eau, un énorme ballon semi gonflé, une tôle montée sur des ressorts courts, etc. Elle leur a demandé de trouver des sensations plus que des gestes par leur truchement. On comprend mieux sa démarche en écoutant le témoignage de ses danseurs⁵ et en prêtant attention ce qu'elle explicite de son attitude ; « pendant une création, disait-elle, je me sens ouverte et réceptive, (...), j'aime me laisser surprendre par ce qui advient ».

Dans ces trois cas, la chorégraphe citée prélève dans le travail de ses danseurs, mais, on le comprend, la suggestion initiale n'est pas de même nature et, parallèlement, le rôle et la place des productions des danseurs dans le processus diffèrent significativement:

Pina Bausch provoquait l'improvisation avec des inducteurs souvent verbaux puis elle cueillait des *Stücke* qu'elle insérait dans son propos ; morceaux qu'elle organisait entre eux pour concrétiser son projet, parfois par étapes et corrections successives

Carolyn Carlson fournit une « ligne poétique » et impose une « architecture » au sein de laquelle les danseurs et la chorégraphe elle-même improvisent ensemble, « mettant en commun leur imaginaire », dit-elle.

Odile Duboc murissait une intention initiale qu'elle explicitait à ses danseurs et qui « servait d'arrière-plan » (nous reprenons son expression) à l'improvisation de ces derniers, improvisation qu'elle relançait et qu'elle nourrissait, mais surtout improvisation dont elle retenait peu les formes premières et qu'elle accueillait en acceptant que cela déplace son projet.

En résumé, les danseurs sont invités de diverses façons à inventer de la matière que les chorégraphes prélèvent, transforment, conjuguent, etc. à leur manière. On pourrait donc dire de façon triviale que pour tous c'est la même chose... à cela près que tout (l'induction, le déroulement de l'improvisation, la nature de ce qui en est retenu, l'insertion dans le propos final) est différent.

A. 1. 2. Le flux de gestes spontanés donne au danseur des matériaux à pétrir

L'improvisation est utilisée par certains danseurs comme un brouillon qu'ils pétrissent jusqu'à en être satisfaits, ou jusqu'au moment où ils vont devoir présenter leur travail. Cet usage de « l'improvisation-premier jet » est fréquent à l'Éducation Nationale, puisque les compositions en temps limité font partie des exercices retenus pour l'évaluation des élèves. Nous nous contenterons donc de le rappeler ici.

A. 1. 3. La mise en disponibilité (corporelle et psychologique), condition indispensable pour pouvoir créer

a) L'improvisation peut être l'outil d'un « nettoyage » indispensable pour que les acquis ne soient pas des entraves à l'invention des danseurs. La *Gaga danse* en fait sa ritournelle. « La *Gaga danse* », dit Ohad Naharin, « est une danse pour abandonner les dogmes, les idées anciennes » ; des habitudes de travail comme la recherche de la symétrie ; pour lui, « la symétrie par exemple est une pure illusion. Le danseur fait un mouvement à droite, puis tente de le reproduire exactement de la même façon à gauche. Et ça le bloque, parce que la gauche n'est jamais exactement pareille que la droite. Avec mes danseurs nous avons un exercice que nous avons surnommé « *j'emmerde la symétrie* ». Ce chorégraphe

israélien enseigne le plaisir de l'asymétrie, tente de porter attention aux différences infimes entre droite et gauche. Pour lui, l'improvisation qu'il ne nomme jamais ainsi, est un outil pour se reconnecter avec soi-même, oublier ces vieilles obligations de faire comme-ci ou comme ça, et pour apprendre à être efficace dans une économie de moyens et d'énergie, une méthode pour créer des formes encore plus belles, plus pures. Il dit de son travail qu'il est fait pour écouter son corps.

extrait n° 4. cf. Gaga danse Ohad Navarin⁶

<https://www.youtube.com/watch?v=gRky99sO-og> de 1'01" à 1'58"

b) L'improvisation est un moyen privilégié d'acquisition de l'écoute. L'écoute est une composante extrêmement importante à tous les instants de la danse. Ce point mériterait donc un vrai développement. Mais il nous semble que personne ici ne risque de l'oublier ; c'est pourquoi nous nous contenterons de l'évoquer à travers un extrait vidéo, illustrant un cours de Paxton.

extrait n° 5 Cf. la danse contact impro⁷

<https://www.youtube.com/watch?v=sJqngzAmORc> de 2'28" à 3'12"

A. 2. L'improvisation est le β de la création

extrait n° 6. Cf. Cunningham Beach Birds⁸

https://www.youtube.com/watch?v=0IH_rrpj0CU de 2" à 58"

Nous ne vous ferons pas l'affront de reprendre par le détail ce qui marque l'écriture de Merce Cunningham. Vous savez qu'il écrivait après les avoir longuement médité et expérimenté des pas, des mouvements pour les bras, etc. et qu'il demandait à ses danseurs de les mettre ensemble après avoir déterminé, par procédé aléatoire, leurs coïncidences temporelles, leurs enchainements, par quels danseurs et en quels lieux du plateau ils seraient exécutés. Cette manière de composer amenait ses danseurs à s'adapter *in situ* à ce que le hasard leur imposait et composer avec les incidents que leurs rencontres dans un même espace de la scène provoquaient. On peut donc affirmer en même temps deux propositions totalement contradictoires :

-aucune place n'est laissée au geste improvisé par Cunningham,

-à leur création (le jour de la générale ou de la première) ses chorégraphies sont pure improvisation.

C'est l'adaptation immédiate mais seconde par rapport à l'apprentissage méticuleux des éléments constitutifs que nous avons voulu souligner en parlant de l'improvisation comme β de la création. Selon Cunningham, ce processus est vertueux car c'est « l'accueil de l'incident qui permet aux danseurs de se réaliser dans l'acte de danse ».

A. 3. L'improvisation est à l' Ω de la création

La performance improvisée, ou ce que nous pourrions appeler la « composition instantanée », est la « mise en spectacle de la spontanéité gestuelle ».

Pas de glose ici, nous savons tous de quoi il s'agit. Nous allons néanmoins en donner quelques exemples pour attirer votre attention sur certains points.

extrait n° 7. Cf. Captation d'impros publiques⁹

www.youtube.com/watch?v=L_-xL5B32DM de 0'18" à 0'58"

extrait n° 8. Cf. Impro de Carolyn Carlson¹⁰

<https://www.youtube.com/watch?v=5UV5EEMNanI> de 0" à 57"

extrait n° 8 bis ? Cf. Impro de Régine Chopinot¹¹

http://www.numeridanse.tv/fr/video/1347_limprovisation de 0' à 59'' puis de 3'56'' à 5'19''

extrait n° 8 ter ? CF. Elsa Wollaston¹²

http://www.numeridanse.tv/fr/video/163_marche-et-improvisation de 2'42 à 3'44''

extrait n° 9. cf. Isadora Duncan¹³

<https://www.youtube.com/watch?v=oaFZbhbcbft0>, tout

Qui, en voyant ces images tellement dissemblables, oserait avancer que l'improvisation est pure restitution d'une « nature humaine » profonde ? Cela a pourtant été dit et redit. Qui oserait avancer qu'elle est l'expression directe d'une personne singulière, de sa seule liberté ? Qui pourrait imaginer qu'elle échappe à toute acculturation ? S'il est certain que les improvisations donnent à voir des personnes (des personnalités), il est non moins criant qu'elles mettent en lumière des formations en danse et qu'elles signent des époques et des partis pris artistiques et politiques (dispense de baratin sur le dadaïsme politique). Grâce à ces vidéos nous souhaitons simplement rappeler une triple évidence :

- l'improvisation donne à voir une personne
- elle mobilise les acquis du danseur
- elle est le fruit d'un contexte historique.

Nous garderons cette certitude en mémoire quand nous parlerons du rapport entre improvisation et apprentissage, à la fin de notre exposé. Car, le constat que chacun improvise avec ce qu'il **est** mais aussi avec ce qu'il **a**, son expérience pratique et ses connaissances théoriques - renvoie à l'une des questions fondamentales qui se posent aux pédagogues : celle des pré-requis indispensables - ou pas - à toute improvisation.

Nous allons l'illustrer (à défaut d'en conduire une analyse plus fine) en vous montrant une performance qui met particulièrement cette question en exergue, un « What you want », celui que Thomas Lebrun a proposé aux spectateurs nantais à son arrivée au bord de la Loire.

extrait n° 10. Cf. What you want . Thomas Lebrun¹⁴

<https://www.youtube.com/watch?v=o1RoI4xVmTQ>

Pour poser la question du bagage indispensable pour improviser, nous aurions aussi bien pu nous appuyer sur une autre expérience du même type celle que Thierry Tribalat a conduite dans ses « Petits portraits dansés¹⁵ » ; nous ne l'avons pas fait car il est dans la salle et beaucoup à même que nous de vous en parler ; il pourra mieux que nous vous dire quel travail il a fait faire à ses danseurs pour les préparer à une improvisation à la demande du public.

B : L'improvisation et l'interprétation sont consubstantielles

B. 1. La gestion des accidents, l'improvisation comme réchappe

Nous nous contenterons de deux anecdotes pour illustrer cet aspect de l'improvisation. La première se passe au Channel, la scène nationale de Calais, en 2012, lors du festival Art danse. Valérie Ly-Cuong et Baptiste Frisson, interprètes au Ballet de Lorraine, ont donné « le duo d'Eden » en spectacle et l'ont fait travailler le lendemain aux élèves. Pendant ce cours, Valérie Ly-Cuong a raconté qu'à un moment du duo, elle avait pensé : « mais où suis-je ? Je ne devrais pas être dans cette position-là ». Baptiste Frisson a renchéri sur son propos... « et moi, je me suis demandé : où est-elle ? Comment va-t-on s'en sortir ? »...

Inutile de vous dire que le public ne s'est aperçu de rien ; ils ont improvisé et retrouvé le fil de leur danse. Le duo d'Eden fut parfait, à nos yeux. Ceux qui étaient dans cette salle s'en souviennent, nous en sommes sûrs.

La seconde anecdote concerne Cunningham, mais nous allons lui donner la parole pour qu'il la raconte lui-même.

extrait n° 11. « Une vie de danse », 23ème minute

B. 2. La part laissée à l'interprète

Certains créateurs, à l'instar des compositeurs de musique ancienne écrivent en laissant délibérément sa part à l'interprète ; c'est à lui que revient de *mettre de la chair sur l'os* ou, pour le dire de façon moins brutale, c'est à lui que revient de faire toutes les « *ornementations* »¹⁶ (terme utilisé en musique pour parler de ces improvisations attendues dans une œuvre écrite) qui lui semblent nécessaires, pour rendre hommage à l'œuvre elle-même et/ou pour mettre en valeur son propre talent. Paulo Ribeiro est représentatif de cette manière d'écrire. Nous allons vous montrer un extrait de « White », ainsi écrit, tout en vous avouant que les spectateurs que nous sommes ont du mal à faire le partage entre ce qui relève de la partition et ce qui relève de l'improvisation. Est-ce que ce sera plus évident pour vous ?

extrait n° 12. Cf. Paulo Ribeiro.White¹⁷
<https://www.youtube.com/watch?v=EKilZ0-bzKo> de 4'52 à 5'35"

B. 3. La mise en chair des partitions

Aussi bien notée que soit une chorégraphie, la partition écrite garde sa part d'ombre, les danseurs et le chorégraphe qui s'en saisissent doivent faire appel à leurs ressources propres pour pouvoir les danser, souvent via l'improvisation. Beaucoup d'interprètes le racontent, nous vous laisserons lire leurs témoignages.

C. L'impro est-elle l'α ou l'Ω des apprentissages en danse ?

C. 1. Ce sont les mêmes caractéristiques de l'improvisation qui expliquent son intérêt en pédagogie

Les qualités de l'improvisation sur lesquelles le pédagogue table sont celles que nous avons précédemment repérées.

- L'improvisation est l'un des lieux privilégiés de développement de l'écoute ;
- elle permet de faire émerger un vocabulaire ou des sensations utilisables pour composer ;
- elle fournit une première glaise que l'apprenant peut transformer avec les conseils du maître ;
- elle est un outil d'amélioration de la performance du danseur car, utilisée en prolongement des apprentissages, elle favorise l'incorporation des acquis. L'improvisation, c'est une nouvelle fois Odile Duboc qui l'exprime car elle y tenait, « permet au danseur de s'approprier de manière personnelle et approfondie la gestuelle apprise, d'incorporer les éléments codifiés qu'on lui a inculqués »,
- elle permet de se détacher des gestes enseignés, d'aller au-delà, d'en faire son miel personnel.
- Elle peut également - arrêtons-nous un tout petit peu plus sur ce point parce que c'est la première fois que nous y faisons référence dans cette conférence et que c'est un point important pour l'enseignant qui veut aider ses élèves à créer du mouvement - devenir un outil de création de gestes pour l'élève danseur, à quelque niveau qu'il en soit, constituer un processus d'invention de gestes au sens fort du terme.

extrait n° 13. Cf. William Forsythe
<https://www.youtube.com/watch?v=iPScI15bUkE> de 0 à 1'00

C. 2. L'improvisation pourtant est loin d'être une panacée

En effet, « la richesse de l'improvisation dépend de la stricte délimitation de ses règles et d'un travail préalable extrêmement approfondi ». Trisha Brown, en reprenant la terminologie de Simone Forti, insiste sur la nécessité de proposer des « improvisations structurées », obéissant à un ensemble de consignes qui « permettent de trouver les chemins du corps ». Geisha Fontaine¹⁸ le rapporte et insiste : « si vous éteignez les lumières et que vous tournez bêtement en rond, ce ne sera qu'une thérapie, une catharsis ou du bon temps, mais si vous inventez une structure, etc... ». Paxton aussi met en garde contre l'improvisation non encadrée, qui risque de se réduire à une répétition inconsciente des mêmes habitudes. En réalité tous les pédagogues, tous les théoriciens et tous les chorégraphes s'accordent sur ce point : une improvisation non structurée, sans consignes ni contraintes a toutes les chances de rester stérile, de ne rien apporter aux élèves, hormis un moment de défolement.

C. 3. Quelques raisons et limites de l'improvisation en pédagogie

Ce n'est pas seulement pour reformuler le caractère indispensable de l'encadrement de l'improvisation que nous avons voulu parler des enjeux de l'improvisation en pédagogie ; c'est aussi et surtout parce que cela nous renvoie à une question que l'actualité de la réforme du collège rend centrale. La voici :

Est-il plus efficace :

- d'apprendre aux élèves certains fondamentaux avant de les leur faire utiliser (leur apprendre la grammaire avant de les inviter à écrire, par exemple).
- ou bien est-il plus efficace de les inciter à écrire afin de leur inculquer les règles de grammaire et ce qu'il est convenu d'appeler « les savoirs fondamentaux » ?

Autrement dit, pour le dire en termes de danse, est-il indispensable de faire apprendre du vocabulaire gestuel et des règles de composition chorégraphiques avant d'improviser ? Ou bien ne doit-on faire improviser que des élèves « avancés ».

Nous sommes allés chercher des débuts de réponse à cette question loin de la danse, dans le beau livre d'Elise Freinet¹⁹ qui relate l'expérience de son mari, Célestin, pour dégager les axes de sa méthode.

La première de ses remarques est que les élèves ont des intérêts et des connaissances (même si ces dernières ne sont pas d'essence scolaire). Si aucun enfant n'est dépourvu de curiosités ni vierge de savoirs, l'intervention pédagogique doit prendre en compte ces intérêts et ces savoirs.

Elle insiste ensuite sur le fait que l'écriture (le fameux « texte libre » de Freinet) ne prend son sens que dans l'acte de communication, c'est-à-dire dans l'expression par l'élève de son monde extérieur et personnel, et de sa curiosité du monde de l'autre. Le dialogue et l'enrichissement mutuel sont au cœur de la démarche. La correspondance scolaire s'est imposée dans cet esprit.

Elle prône, troisième point découlant des deux premiers, que l'aller-retour entre le faire (le geste d'écrire pour communiquer, par exemple) et l'acquisition des savoirs à mettre en œuvre (une certaine connaissance de l'objet dont on parle, la maîtrise du vocabulaire et de la syntaxe et l'art de structurer un récit) constitue un antidote puissant à deux difficultés scolaires fréquentes :

-Cet aller-retour supprime l'ennui qui naît du rabâchage de leçons dont l'élève ne comprend pas l'utilité.

-Il s'oppose à un acte d'écriture stérile qui s'enliserait dans la médiocrité faute d'être alimenté. Les « documents pour la classe » mis à la disposition des élèves et la présence d'usuels sont nés de cette croyance.

Elle affirme aussi que seule la production d'un produit (bien) fini permet aux élèves de réellement progresser : il leur faut écrire des textes formellement corrects ayant des qualités suffisantes (un fond suffisant) pour intéresser les autres :

-grâce à cette exigence, leurs apprentissages prennent complètement leur sens et du coup, ils se fixent mieux ;

-grâce à cette exigence, les élèves fiers de leurs réalisations soient contents d'écrire et restent motivés. C'est de cette recherche d'une production aboutie qu'est née l'idée de

l'imprimerie scolaire.

A ces quatre conditions (partir des élèves, écrire pour communiquer, ne pas disjoindre le faire, l'approfondissement des contenus et l'acquisition des outils pour faire, aboutir à un produit fini), seulement l'enseignant a des chances de mettre en œuvre à travers le « texte libre » ce que les Freinet appelaient une « éducation populaire », autrement dit une école qui s'adresserait vraiment à tous les enfants, y compris à ceux dont les habitus familiaux sont les plus éloignés des habitus scolaires.

Dans l'heure qui nous est impartie, il est impossible de mener complètement le parallèle entre l'improvisation en danse et le *texte libre* de la pédagogie Freinet, mais nous sommes certains que vous avez vous-même filé la métaphore. Nous allons tout de même le faire un peu en nous souvenant des recommandations d'Anna Halprin²⁰ ; car, à sa manière, elle a travaillé à partir de principes assez similaires qu'elle a clairement exposés, sans les assortir toutefois d'un engagement militant comme celui du couple Freinet :

- elle prie les professeurs de faire le lien avec l'expérience quotidienne des élèves ;
- elle affirme qu'un élève ne peut progresser que si son désir et sa curiosité le portent ;
- elle demande que l'effort fourni par un élève (pour apprendre le geste techniquement juste, par exemple) soit motivé, afin qu'il ait à ses yeux sa raison d'être ;
- elle souhaite que ce qu'un enfant a créé en cours soit mis en commun, de sorte que les enfants s'enrichissent mutuellement,
- et enfin elle insiste pour que les élèves soient nourris des principes de l'art.

On sait par ailleurs, qu'elle ne parle plus d'improvisation mais d'expérimentation pour exprimer qu'elle cherche à approfondir un thème s'appuyant sur de nombreuses ressources qu'elle réunit à cet effet et en utilisant un processus créatif très ciblé.

On sait par ailleurs qu'elle travaille au sein d'une équipe pluridisciplinaire d'artistes. Pour elle, il ne peut y avoir d'improvisation qui ne soit nourrie par la rencontre des artistes du passé et de son temps. Ses principes pourraient-ils s'avérer vertueux dans le cadre des classes ?

extrait n° 14 cf. Anna Halprin

http://www.numeridanse.tv/fr/video/1283_out-of-boundaries

Quoi que vous en pensiez, ils nous rappellent si besoin était, qu'en pédagogie aussi, il est vain de chercher à savoir si l'improvisation est à l' α ou à Ω , elle est début et fin, outil et objectif.

En guise de conclusion

On pourrait assez bien résumer ce que nous vous avons dit en vous confiant les 2 titres auxquels vous avez échappé : « Non à l'improvisation » ou « Contre l'improvisation »
L'axe principal aurait été de reprendre à notre actif :

- un coup de gueule de Régine Chopinot²¹ qui, avec la vigueur qu'on lui connaît, raconte que le mot « improvisation » est un mot valise qu'on utilise quand on ne sait dire ce qu'on fait...et qu'elle a du mal à rester polie quand on l'interroge à son propos ;
- ou un excellent texte de Michel Bernard²², qui rejette l'idée que l'improvisation soit le fruit de la seule spontanéité et qui analyse ce qui la modèle et en fait la richesse.

Mais nous préférons pour conclure vous proposer de regarder ensemble une vraie fausse improvisation.

Nous l'avons choisie parce qu'elle nous réjouit et parce que, en creux, elle nous remet en tête l'essentiel de ce que nous avons voulu dire :

- l'improvisation est à la fois initiale et finale, elle est consubstantielle de la danse,
- elle ne s'improvise pas,
- elle est le fruit d'une époque et d'un style,
- elle est une œuvre à part entière, l'œuvre personnelle de celui qui la fait.

extrait n° 15 cf. Les temps modernes

www.youtube.com/watch?v=eZhSvSvMBgU de 0 à 30' et de 1'30 à 4' 30

10h30 à 12h30 : deux ateliers en parallèle



Atelier

Hélène Brunaux

PRAG d'EPS, docteure en sociologie,
F2SMH (Staps) de Toulouse
Membre du CA de Passeurs de Danse

@ : helene.brunaux@univ-tlse3.fr

« Improvisations in situ : Hic et Nunc en visite »

Par Hélène Brunaux

Introduction

Vivre un atelier *in situ*, qu'est ce que cela veut dire ? Comment gérer l'incertitude, les aléas dans les situations d'improvisation ?

L'atelier a conduit les stagiaires à sortir du studio de danse et à expérimenter la « réciprocité spatiale et sociale » susceptible de s'activer dans les situations d'interactions. Le jeu consiste à saisir l'espace où se fabrique la danse dans sa structure architecturale et dans sa fonction sociale afin d'en révéler son potentiel de sociabilité.

Effectivement, notre manière de réagir dépend des expériences que nous avons des situations sur le plan corporel mais aussi sur le plan social car de **courtes interactions** peuvent avoir lieu dans l'espace *in situ*, voire dans l'espace public, avec **les autres** (autres danseurs mais aussi les spectateurs, les passants, les curieux qui s'arrêtent, attirés par des propositions inhabituelles).

En fait, dans les dispositifs *in situ*, les perceptions de l'environnement sont mises en avant, sachant que pour l'individu cela peut concerner la **perception des autres individus** qui partagent le lieu de fabrique du mouvement mais aussi la **perception des structures architecturales**, du mobilier urbain, des surfaces de sol, ainsi que la **perception des sons et des bruits** qui se dégagent du lieu. C'est dans ce sens que j'ai mobilisé les notions de **réciprocité spatiale et sociale**.

Comment les comportements des autres peuvent enrichir et produire nos propres propositions gestuelles ? Comment utiliser les structures architecturales pour enrichir son mouvement ?

A partir de là, nous avons vécu des micro-situations d'interactions conduisant les acteurs et les danseurs à créer de nouvelles séquences corporelles. Les situations *in situ* proposées sont donc fluides car elles vont s'articuler autant autour des engagements des danseurs que de ceux des spectateurs. Ceci signifie que les formes d'action dépendent des caractéristiques perceptives des stimuli. On dit que l'information spécifie l'action. Mais l'action spécifie aussi la perception en ce sens que ce que l'on perçoit dépend des actions que l'on exécute. On s'informe et on ne capte les informations que par rapport à une action à réaliser. La perception est structurée par les actions.

Les propositions gestuelles qui ont guidé le dispositif se sont développées autour de 3 principes :

- l'environnement n'est pas identique pour tous,
- nous devons percevoir pour agir mais aussi agir pour percevoir,
- les expériences d'improvisation sollicitent nos répertoires de rôles.



Extrait vidéo (cliquer sur l'image)

1. L'environnement n'est pas identique pour tous

ÉCHAUFFEMENT

RESSENTIR

En cercle, exercices sur son propre corps.

- Perception de ses appuis, perception de son souffle, de sa respiration, des sons.
- Frotter ses segments et perception des sons, trouver des sons qui résonnent

Comment nos actions, nos gestes produisent des sons et provoquent un mouvement ou un déplacement plus ou moins important en fonction de leur intensité.

SE DÉPLACER

Se promener dans le lieu

- Arrêter son regard sur des détails matériels (architecture), presque invisibles et se déplacer d'un détail à un autre.
- Choisir 3 détails assez éloignés les uns des autres.
- Passer de l'un à l'autre en marchant, en courant, en reculant, en sautillant... tout en percevant les déplacements des autres personnes dans l'espace.

SITUATION 1

IMAGINAIRE

Imaginer que ces détails symbolisent un autre lieu, comme si ils étaient le contexte d'autres scénettes.

Par exemple :

-cet angle de mur est le support d'une très grande toile invisible pour une petite araignée.

-sur cette poignée de porte, il y a un bouton qui déclenche une sirène d'alarme stridente lorsque j'appuie dessus.

-cette poubelle est en fait une boîte pour des bijoux étincelants.

ÉCRITURE POÉTIQUE

Trouver un déplacement et une gestuelle inspirés par cette projection imaginaire.

Par exemple :

-pour la très petite araignée qui y a tissé son immense toile invisible... Reculer lentement en se frottant les bras, les jambes...

-pour le bouton qui déclenche une sirène d'alarme stridente...Sauter et tourner en se bouchant les oreilles.

-pour la boîte à bijoux...Sauts vers le haut, avec grands gestes en brassées des bras, trajets de bras...

2- Nous devons percevoir pour agir mais aussi agir pour percevoir

Pour travailler la qualité, la justesse de la gestuelle.

PERCEVOIR POUR AGIR ...

Consignes sur la qualité de la gestuelle en fonction des propositions.

Ajuster son déplacement et sa gestuelle sur ce que l'on a projeté symboliquement dans ce détail.

-Je me déplace vers chaque détail et j'entre en interaction avec ce détail.

-Ce détail me fait réagir : dans le corps mais aussi dans le souffle, dans le son, dans le bruitage... je suis dans cet univers...

... AGIR POUR PERCEVOIR

Trouver la manière dont je vais me détacher de ce détail pour partir vers un autre détail. Je décide quand je quitte du regard ce détail pour partir vers un autre détail et faire la même chose. La manière dont je bouge peut me conduire à m'éloigner du détail, à lui tourner le dos, à chuter dans le sol...

3- Les expériences d'improvisation sollicitent nos répertoires de rôles.

SITUATION 2

DES RÉPERTOIRES DE RÔLES

Je peux prendre 3 rôles : le danseur, le HIC (ici) et le NUNC (maintenant).

HIC : contact vers un danseur, s'arrête sur un détail sur la personne. Il pose la main sur ce détail. (+SON possible)

NUNC : imite la gestuelle de l'autre à un moment donné de sa proposition, comme si le Nunc voulait construire un petit bout d'unisson.

Principes : les danseurs, les HICS et les NUNCS sont tous dans le même espace, je passe du HIC au NUNC quand je le souhaite en fonction de ce que je ressens de la situation ; les danseurs sont réceptifs aux HICS et entrent en interaction courte (soit une pause, soit un petit déplacement) en fonction du ressenti apporté par le contact.

- Si vous sentez un HIC ou un NUNC ne pas les éviter mais les intégrer dans votre trajet.

- Les HICS et les NUNCS peuvent sortir du cercle de danse et entrer quand ils le veulent.

OBSERVER POUR SE PROJETER dans les rôles

En deux groupes pour regarder les propositions des danseurs et se projeter en HIC et en NUNC. Chaque groupe de danseurs passe devant les autres.

EXPÉRIMENTER L'IMPROVISATION

Toujours en deux groupes : danseur ou les 2 personnages.

- Être attentif aux SONS proposés par l'ensemble du groupe (monde sonore)
- Être attentif aux déplacements proposés par les autres danseurs, toujours à l'écoute, en état de présence.

Dernière proposition possible

L'ensemble du groupe est dans l'espace de fabrique : sortir ou entrer dans le cercle de danse à volonté. Rajouter encore plus d'incertitudes. Insister sur les sons, sur les bruitages ...

BILAN et pistes de réflexion

Le réel ou l'écart au réel (cycle 4 programme arts plastiques)

Ressemblance et vraisemblance

Le détail comme point d'ancrage, à l'interface d'une approche artistique et d'une approche relationnelle...



Atelier

Françoise Lhémercy

Professeur d'EPS, relais pour l'action culturelle de l'académie de Caen, Art-danse au lycée Louis Liard de Falaise

@ : francoise.lhemery@ac-caen.fr

« A la manière de... Trisha Brown »

Par Françoise Lhémercy

Trisha Brown disait : « *Chorégrapheur, c'est trouver un vocabulaire pour servir un concept* ». Au filtre de cette citation, je propose un atelier de pratique qui traversera, « à la manière de Trisha Brown », l'improvisation guidée et structurée.

Nous explorerons ces notions à partir de différentes sources initiatrices de mouvement (visuelle, verbale, auditive, perceptive...) à partir desquelles, par la captation, nous ferons émerger le mouvement spontané et singulier pour aller vers une écriture du mouvement dansé.

« Chorégrapheur c'est trouver un vocabulaire pour servir un concept »

Trisha Brown

Au filtre de cette citation, je propose un atelier de pratique qui traverserait, « à la manière de Trisha Brown » l'improvisation guidée et structurée. Nous explorerons cette notion à partir de différentes sources initiatrices de mouvement (captation visuelle, verbale, auditive, perceptive...) à partir desquelles, nous ferons émerger le mouvement spontané pour aller vers une écriture du mouvement dansé.

« L'art naît de contraintes, vit de luttas et meurt de liberté »

André Gide

INTRODUCTION

Permettez- moi de commencer cet atelier par trois citations sur l'improvisation. Si elles laissent entrevoir toute la multiplicité des interprétations et des traitements possibles de cette mise en acte, elles soulignent aussi une grande liberté synonyme de diversité et d'enrichissement : l'improvisation source d'exploration, de création, de partition...

« Le spontané est le fruit d'une conquête ! »

Paul Valéry

Cette Idée peut sembler paradoxale tant :

« Le spontané » semble être le fruit de la sincérité, de l'acte impulsif, de l'instant, d'un élan, d'un mouvement propre, d'une réponse immédiate...

Alors que « La conquête », quant à elle, renvoie à l'idée de conquérir ! L'idée d'une ascension longue et difficile, une victoire par le déploiement de qualités morales, intellectuelles, affectives, et sensibles ??!

↳ Ainsi résiderait dans cette citation une forme de contradiction : celle de l'acte quasi-instinctif et d'un processus qui solliciterait des savoirs et des techniques, mis en jeu dans l'acte d'improviser. Les procédés répétitifs comme instruments de composition par exemple...

« L'improvisation permet de déconstruire la présence à l'instant »

Alban Richard

Autrement dit, « *la conscience globale et précise de l'expérience en cours permet, par sa propre observation, de faire des choix* ».

↳ L'improvisation ne serait pas perçue uniquement comme un engagement spontané dénué d'intention mais le moyen d'atteindre pour soi une conscience de l'acte en cours...

« Chorégrapheur c'est trouver un vocabulaire pour servir un concept »

Trisha Brown

Trisha Brown n'improvisait pas sur scène, **elle improvisait en période de création**, puis elle retirait de l'improvisation ce qui l'intéressait, et fixait le mouvement.

L'improvisation, guidée par des règles de jeu comme dans Set and reset (1983), laisse apparaître des réponses. Une matière personnelle mais orientée par des consignes.

« *Je fais une danse en deux phases : créer le matériel d'abord puis assembler ce matériel* »

Atelier autour de la notion d'improvisation en danse : « A la manière de... »

Trisha Brown, artiste chorégraphique du courant postmodern' américain dans les années 60-70, a contribué ; avec les membres du Judson group, à l'exploration et à l'expérimentation du mouvement par le biais de l'improvisation.

Son parcours chorégraphique a été jalonné d'expérimentations diverses sous formes de cycles d'étude, toujours guidés par des questions relatives à la gravité, le poids, l'envol, la chute, la pesanteur...

Les années 68 et l'émergence du mouvement hippie ont été synonymes de spontanéité, de la reconnaissance de l'immédiat et de la libre expression du désir.

Trisha Brown s'inscrit alors dans une contre - culture et adoptera le *Manifeste du non* décliné par Le Judson group et sa chef de file Yvonne Rainer.

ATELIER

L'atelier proposé s'inspire de l'esprit de la Post Modern'dance qui concevait la danse comme le lieu d'une expérience et d'expérimentations. Il s'agit, au travers des situations ; de « faire l'expérience de », « d'éprouver » ...

Pour faire un parallèle au principe d'accumulation dans la gestuelle de Trisha Brown, les situations proposées s'appuient sur une démarche cumulative des consignes.

Ateliers d'exploration / sensations / perceptions...



IMPROVISATION GUIDÉE !

L'exploration d'un corps mis en mouvement par la consigne, la contrainte...

- 1- Travail du leader en groupe, puis en ligne...
- 2- Captation visuelle d'une phrase gestuelle : la reproduire dans l'instant (polarisation sur la dynamique ? l'espace ? la respiration ? les formes ? les élans ? les directions ?...).
Répéter – et en proposer une « forme » définitive.
- 3- Captation sonore de propositions : les yeux fermés, être dans l'écoute d'une matière gestuelle improvisée par quelqu'un. Proposer dans l'instant une matière corporelle issue de ce qui a été entendue.



IMPROVISATION STRUCTURÉE

L'exploration d'une démarche d'écriture chorégraphique : de l'improvisation à la structuration et la partition.

Reprendre, inventer, créer, transformer, improviser... FIXER !

→ Détermination d'un espace scénique d'évolution : « aire de jeu ».

« Go ! » : Depuis des coulisses imaginaires, entrer dans l'espace de jeu en improvisant une matière gestuelle.

« Stop 1 ! » : arrêter la matière vive là où elle en est, revenir à sa place en coulisse = séquence 1. Recommencer au prochain signal « go ! ». Reproduire le plus à l'identique possible la séquence 1.

Fixer l'écriture du mouvement par le procédé de la répétition. Et ainsi de suite ; jusqu'à inscription dans le temps et dans l'espace d'une matière chorégraphique qui se crée et se stabilise en direct.

Être chorégraphe et faire des choix d'agencement ou de suppression des différentes séquences...



Communication

Joce Caumeil

Professeure agrégée EPS,
département STAPS de St Etienne,
conseillère technique à l'Inspection
académique de la Loire

Trésorière de Passeurs de Danse

@ : jgcaumeil@wanadoo.fr

« Place de l'improvisation dans les programmes et examens »

Par Joce Caumeil

Préalable

Cette clôture du stage sur l'improvisation a été pour moi l'occasion de revisiter mon propre cheminement d'enseignante.

Les chemins tout tracés ne sont pas trop pour moi. En mémoire une devise de ma grand-mère, « Je ne te montre pas le chemin, tu pourrais éviter de te perdre... ». Ma nature, mon éducation m'ont souvent conduite à une réflexion critique, dans le bon sens de terme, toujours nourrie d'échanges de pratique, d'expériences personnelles. Pour moi, c'est être dans le mouvement, c'est être dans le vivant. Tout ce qui achoppe, semble résister me conduit à des recherches, des approfondissements. Enseigner la danse a été pour moi un problème professionnel. Tenter de résoudre ce problème m'a passionné toute ma carrière, et me passionne toujours aujourd'hui.

J'ai eu des phares sur mon chemin, comme vous tous, formations continues, l'UNSS danse, universités d'été, les Jury de concours, groupes de recherche, enseignement en STAPS, inspections d'enseignants.... Bref, quel qu'ait été mon parcours professionnel un fil solide l'a traversé concernant cette question pour moi essentielle: comment construire des séquences d'apprentissage en danse permettant aux élèves de vivre une expérience artistique que je pourrais qualifier de "juste", c'est à dire porteuse de cet essentiel sur le lequel aujourd'hui je m'appuie avec conviction.

Toutes ses expériences ont fait évoluer mon questionnement, m'ont fait chercher d'autres espaces de réflexion, généralement associatifs et plus libres parce qu'en plus d'un petit potentiel d'insoumission qui peut en énerver plus d'un, j'ai aussi la banderole "vive la liberté" toujours dans mon sac. Je cherche juste une parole vraie donc pour moi une parole simple. Je vais essayer aujourd'hui de vous parler vrai sur ce thème de l'improvisation, c'est à dire avec mon cœur, mes intuitions, mes convictions.

Problématique : Alors aujourd'hui, nourrie de ces expériences, quels sont mes positionnements par rapport à cette compétence professionnelle assez spécifique liée à l'enseignement d'une pratique artistique ? Pourquoi l'épreuve d'improvisation (ou plutôt de composition en temps limité) est-elle au cœur des concours de recrutement ?

Il me semble que cette attente institutionnelle est un marqueur fort d'une compétence professionnelle à enseigner la danse en milieu scolaire. Comment construire cette

compétence, l'affiner peu à peu pour permettre aux élèves de vivre une expérience artistique dans le cadre de l'EPS, mais aussi dans les enseignements de spécialité? Comment asseoir une position axiologique et idéologique de l'enseignant nécessaire à l'enseignement d'une pratique artistique? Comment vivre les nombreux paradoxes dont elle est porteuse ? Il sera ici question de choix d'une option professionnelle.

La danse comme pratique artistique...

Yves Michaux pose la question: peut-on enseigner l'art ? Cet apparent impossible nous le tentons tous les jours sûrement parce que ce qui naît, se fabrique, surgit sous nos yeux nous ressource... Nous apprenons tous les jours en enseignant. Permettre ce possible et voir l'émerveillement des élèves parfois, leur surprise, leur déstabilisation aussi, sont des moments professionnels forts..... Si je reprends l'image de « l'homme en marche » de Giacometti, il fixe ce temps de déstabilisation qui permet de passer d'un appui à un autre appui pour faire un pas en avant. C'est cela pour moi enseigner, permettre le pas en avant. Nous ne sommes pas les seuls en EPS à tenter cette éducation artistique. Les échanges avec nos collègues de lettres, arts plastiques et musique sont riches, nos échanges de contenus de programmes aussi.....

L'institution ne s'est pas trompée. Les épreuves danse des concours de recrutement posent aux candidats comme un incontournable de préparation à l'épreuve celle de faire la preuve qu'ils sont en mesure de faire évoluer un produit, de le transformer ou de recréer en temps limité. En ce sens ces épreuves sont préprofessionnelles. Parce qu'accompagner un processus de création avec les élèves lorsque l'on n'a pas vécu soi-même d'expériences artistiques, semble bien compliqué. Une épreuve / preuve pour reprendre une expression mon collègue du STAPS de Clermont Michel Récopé.

Mon objet cet après-midi sera la question de la posture de l'enseignant permettant d'accompagner une expérience artistique scolaire ancrée dans l'improvisation. Enseigner, « insignire » en latin, marquer d'un signe. Que marquons nous, quelle est la trace, ou plus exactement quelles sont les traces que nous essayons de laisser chez nos élèves en fonction de leur propre espace d'accueil, de leur problématique personnelle ?...

L'enseignement est un formidable pari sur l'avenir.... Alors la devise "Fais ce que dois, advienne que pourra" prend place dans notre quotidien d'enseignants, et complémentirement ici, entre nous, dans nos échanges d'expériences et de questionnements qui nous maintiennent en mouvement. Il n'y a pas une façon de faire (et heureusement), nous en avons vécu plusieurs, nous en expérimenterons d'autres. Il n'y a que des chemins à explorer et surtout aucune leçon à donner.

Par contre il me semble que nous sommes d'accord sur l'importance des enjeux pour l'élève. Personnellement j'ai l'idée d'une éducation à la source, du côté du commencement, du surgissement...

Contexte institutionnel

Aujourd'hui pour ne parler que de la réforme du collège, je vais faire quelques allusions à ce que l'on appelle dans notre jargon professionnel le socle commun " **la scolarité obligatoire doit garantir à chaque élève les moyens nécessaires à l'acquisition d'un socle commun de connaissances, de compétences et de culture auquel contribue l'ensemble des enseignements dispensés au cours de la scolarité** ".

Cette culture commune :

- ouvre à la connaissance, forme le jugement et l'esprit critique.
- fournit une éducation générale fondée sur des valeurs qui permettent de vivre en société.
- favorise un développement de la personne en interaction avec le monde qui l'entoure.
- développe les capacités de compréhension et de création, les capacités d'imagination et d'action.

Pour faire très court, car nous ne sommes pas tous enseignants ici, le socle identifie cinq domaines

D1 : langage pour penser et communiquer, divisé lui-même en quatre sous domaines identifiant quatre types de langage, dont le langage des arts et du corps.

D2 : les méthodes et outils pour apprendre (et comprendre !) avec par exemple la conduite de projets individuels et collectifs.

D3 : la formation de la personne et du citoyen (avec notamment le respect des choix).

D4 : les systèmes naturels et systèmes techniques.

D5 : les représentations du monde et de la pensée humaine. Avec en outre l'interprétation des productions culturelles humaines, dont bien entendu les productions artistiques....

Comment ne pas nous y retrouver ? Toutes les disciplines d'enseignement doivent contribuer à l'acquisition du socle au sein même de leurs contenus d'enseignement disciplinaires. En ce sens le socle est en quelque sorte le programme des programmes.

Les programmes d'EPS font correspondre à chaque domaine une compétence travaillée.

C1 : développer sa motricité et apprendre à s'exprimer en utilisant son corps.

C2 : s'approprier pas la pratique physique et sportive des méthodes et outils pour apprendre.

C3 : partager des règles, assumer des rôles, et des responsabilités.

C4 : apprendre à entretenir sa santé par une activité physique régulière.

C5 : s'approprier une culture physique sportive et artistique.

Il me semble que c'est vraiment la première fois que l'on peut lire aussi souvent dans nos programmes le mot corps, langage du corps, bien être, confiance en soi..... Que ces mots se déploient autant dans le socle, est vraiment le signe d'une problématique sociétale forte.

Les enseignements pratiques interdisciplinaires (EPI) obligatoires renforcent encore ces options gouvernementales car parmi les 8 thématiques proposées aux enseignants, nous retrouvons "culture et création artistiques", "corps santé bien être et sécurité" par exemple... Le décloisonnement obligatoire des disciplines offre une fois encore, au cœur même des contenus d'enseignement disciplinaires, des occasions fortes de faire vivre des expériences artistiques à nos élèves.

J'en terminerai avec la mise en place et la reconnaissance officielle du parcours artistique des élèves au collège. Nous avons là encore un signe fort de la volonté de l'état de renforcer l'idée de l'école comme lieu d'expérience (pas seulement de transmission de connaissances). L'expérience artistique en fait largement partie.

Une compétence professionnelle particulière à construire pour accompagner les élèves dans une expérience de création, avec pour levier de l'improvisation.

Les deux colloques déterminants mon positionnement aujourd'hui sont nés au sein de l'AEPS. Je les ai co-organisés avec Geo Bonnefoy, Dominique Commeignes, et Laurence Jay, à Grenoble puis à Lyon. C'était avant que je rejoigne Passeurs où j'ai pu retrouver un esprit de partage aussi fort que celui que j'avais vécu à l'AEPS.

Les enseignements principaux de ces deux expériences ont été relatés dans un article paru dans le cahier du CEDRE n° 8. Titre : corps sensible: une démarche au cœur de la danse en milieu scolaire et de ses contenus d'enseignement (Commeignes Dominique, Laurence Jay et Joce Caumeil)

Je vous propose un résumé du contenu de cet article :

- le premier colloque à Grenoble en 2005 a posé le fait que la danse oblige l'enseignant à un changement de point de vue sur l'approche du travail du corps, son usage dans l'écriture chorégraphique. Il pousse fondamentalement à un autre regard porté sur le corps. L'enseignant est appelé à redessiner les contours du travail du corps le plaçant au centre de toute activité, à la fois physique, organique, relationnelle et imaginaire initiant la notion de corporéité. (Michel Bernard, De la création chorégraphique, Paris, Centre national de la danse 2001.). La connaissance de l'essence même de la danse contemporaine, de son histoire, de ses principes et sa rupture avec un corps instrumentalisé permet de construire un ancrage fort chez les enseignants. Penser enfin un corps libre de jouer avec lui-même, un corps qui se déploie dans toutes les dimensions de l'espace (intérieur et extérieur). La notion de corporéité invite donc à penser le corps en lien avec les sensations, perceptions, affects. Plus encore cette notion oblige à

appréhender le corps comme élément " en" et "de "relations, un corps relié.... Et cette mise en jeu du corps prend sens dans l'acte d'improvisation, improvisation aujourd'hui au cœur de notre stage, au cœur de notre réflexion commune, (approche phénoménologique, je n'ai pas un corps, je suis un corps).

- le deuxième colloque à Lyon en 2008 a porté tout naturellement sur les incidences de cette pensée du corps sur la posture de l'enseignant. Elle nécessite pour lui de s'engager, de se mettre lui-même en jeu, c'est-à-dire d'être traversé par ce qui naît devant lui. L'expérience vécue en danse est donc une expérience partagée, une aventure commune...Placer l'improvisation au cœur de notre action pédagogique amène à une posture d'ouverture qui invite à considérer l'inattendu de la situation proposée pour pouvoir y répondre. L'improvisation est ce temps d'expérience où la danse émerge, advient mais dont l'élève n'est pas forcément conscient. A ce moment la justesse du geste est là parce que l'engagement donne une adéquation entre intention et action. Toute la difficulté du guidage de l'enseignant sera de maintenir cette justesse dans le temps, donc cette adéquation intention/ action en lui ajoutant une donnée: la conscience. Savoir ce que l'on fait, entendre la parole du corps, connaître son langage propre, mais pas à travers sa forme, à travers sa texture, ses nuances de flux, son rapport à la gravité, ses élans etc... La question de l'improvisation doit permettre cette expérience là, ce jeu-là, source forte de nouvelles connaissances sur soi, sur les autres, sur le monde.

Pour faire vivre la possibilité du geste dansé, nous devons trouver les conditions propices au surgissement du mouvement et guider l'élève dans l'appropriation de ces nouvelles expériences. Allers/retours entre mouvement et ressenti, un jeu ouvrant des espaces imaginaires. Elle s'attache donc davantage au processus engagé qu'au produit, même si une attente finale de qualité du mouvement peut porter le nom de produit.

Puis j'ai rejoint Passeurs de danse pour poursuivre ce questionnement passionnant aux cotés de mes amies, pour fixer davantage encore ma pensée, partager, écrire aussi. Est né alors "inventer la leçon de danse" sous la direction de Marielle. Je vous lis juste un extrait de la page de couverture finale de notre ouvrage: " *Son projet : renforcer une éducation humaniste à travers l'enseignement de la danse, art du corps, art du regard, de l'oreille, du souffle, de l'élan vital.*"

Pour appuyer encore notre regard sur la posture de l'enseignant, je me réfère maintenant à un article écrit par Marielle Brun et Nathalie Gal dont le titre est :

« Transmission et gestes professionnels en danse contemporaine : une étude dans le contexte des pratiques optionnelles à l'université », AFRAPS. *L'EPS face au sensible et à l'artistique*, pp. 99-114, 2014.

Nos deux collègues et amies identifient cinq gestes professionnels issus de l'analyse de l'activité et les gestes professionnels d'une intervenante chevronnée, danseuse-comédienne, pour enseigner la danse contemporaine lors d'un module de formation universitaire destiné à des étudiants. L'enjeu est de comprendre la construction de la professionnalité en acte de cette intervenante dont l'expertise est reconnue par ses pairs. Les participants sont : (a) une enseignante experte, responsable du Secteur Danse au Service Université Culture d'une université, et professeur diplômée de danse contemporaine ; (b) un groupe d'étudiants dont le niveau majoritaire est celui de débutants. Les données ont porté sur l'enregistrement audiovisuel de l'activité de l'enseignant en classe durant 7 séances consécutives, et sur des entretiens d'auto-confrontation (Theureau, 2006) post-leçons.

Le traitement des données a consisté à identifier les comportements et les significations (préoccupations, perceptions, émotions, connaissances) typiques, caractérisant les gestes professionnels de l'intervenante.

Cinq gestes professionnels ont été identifiés : accueillir, inviter, (s') autoriser, (s') observer, guider. Je vous cite quelques extraits bien modestes de cet article :

Accueillir consiste pour l'intervenante à créer les conditions pour faire accéder le groupe à une disponibilité corporelle et mentale, pour pouvoir danser, à savoir passer d'un état de corps quotidien à l'éveil et la conscience du corps.

Inviter repose sur la gestion de deux paradoxes, d'une part inviter les élèves à s'engager dans une activité dirigée sans la prescrire, et d'autre part les amener à produire une gestuelle sans chercher à réfléchir. Soit orienter sans imposer.

(S) Autoriser : investiguer ensemble de nouveaux possibles; jouer en maintenant la vigilance sur la qualité du geste dansé.

(S) Observer : qualité de présence, qualité du silence et vigilance permanentes, en conjuguant le voir et le sentir.

Guider : pour développer au fil du module une conscience intégrative du corps en mouvement, contribuer à un apprentissage par imprégnation.

Cet article donne également des éléments de réponse à notre problème professionnel : passer de l'improvisation spontanée au cheminement, aux apprentissages, à la progression....

Quelques paradoxes de notre action, des pistes, des réflexions.

Guider sans montrer le chemin.

Vivre une expérience partagée, être juste traversé par le surgir du geste...vivre ensemble un moment artistique. Permettre une évasion contrôlée. Être avec et aussi à distance de ce qui se fait, laisser le jeu se faire, le rejoindre, entrer dans leur jeu aussi... Si l'expérience fait sens alors elle peut servir aux apprentissages, en conservant la justesse du geste et en ajoutant une donnée : la conscience. Pour nous le paradoxe est de guider et transmettre sans attendre, même si paradoxalement encore on attend toujours et avec même une extrême précision un contenu qu'on ne lâchera pas, dans la qualité du mouvement, la présence, l'écoute, l'acuité perceptive... en ce sens préciser notre attente est essentielle.

Accorder ce qui est de l'ordre des sensations et de l'ordre de la raison.

J'ai l'intime conviction que chacun peut avoir un autre rapport aux sensations. Passer de voir à percevoir, d'entendre à écouter, de sentir à ressentir. Toutes les dimensions de l'élève encore une fois sont invitées à entrer dans le jeu, sans hiérarchisation car elles sont toutes en interrelation, elles sont toutes importantes (notion de corporéité toujours). Leur faire vivre cette expérience partagée, leur faire découvrir que des chorégraphes ont fait vivre cette même expérience à leurs danseurs (je parle par exemple de l'appui possible sur « projet de la matière » d'Odile Duboc pour un travail sur les sensations). De fait chacun est spect-acteur comme on peut le voir écrit de plus en plus souvent...

« Il ne s'agit pas de voir la danse comme un simple exercice gestuel (un de plus pourrait-on dire dans le domaine de l'école) mais bien comme un mouvement de pensée lié à divers courants artistiques et nourri par eux » - *Inventer la leçon de danse, pour une pédagogie du sensible*, J Caumeil, D Commeignes, L Jay.

Cette approche révèle que chacun d'entre nous est différent et le rôle de l'école est aussi de pluraliser le regard. Alors nous tentons d'inviter les élèves à faire l'expérience de l'autre, dans une éducation à la différence, en envisageant une autre dimension du différent, de l'altérité, celle qui altère, c'est à dire qui est difficile à négocier car elle bouscule nos habitudes.

Reconnaître le non connu.

Qu'est-ce qu'un geste juste? juste un geste.... Danser est une aventure, un voyage et pour voyager il faut se déraciner, avoir une ouverture différente à soi, aux autres, au monde pour produire de la première fois....Daniel Sibony nous dit que c'est le fondement de l'art (1995). *“Le corps et sa danse”*, Paris Seuil. Gardons bien à l'esprit que l'expérience artistique a ce goût d'une première fois qui peut surgir à tout moment, tout âge, même dans un geste quotidien... . Créer les conditions d'émergence du neuf dans l'instant....aller vers une culture de l'infini, pas une culture de la totalité. Malgré tout, n'est-il pas essentiel de faire prendre conscience à nos élèves qu'ils n'ont pas un destin à subir mais une histoire se construire, à construire avec les autres.

Évaluer une expérience de liberté.

Avec à l'idée ce que nous a exposé Maguy Marin le premier jour. Il ne faut pas penser l'improvisation comme étant la liberté, et l'écriture chorégraphique comme la contrainte. Attention au binaire, au noir au blanc.... (exemple de photographie en noir et blanc et de l'incroyable possibilité des gris). Je parle ici de la liberté d'être, de la construction de chacun comme être libre et autonome, tout en construisant des savoirs. L'évaluation est un acte d'adaptation constant...éprouver la liberté de faire, mais pas de faire n'importe

quoi, le faire dans un cadre structurant. Évaluer la qualité du geste, pas uniquement sa forme dans un contexte qui le permet. La liberté n'est pas l'errance et son insécurité... Des élèves nous sont confiés, Il s'agit pour nous de les élever donc, sans faire d'élevage, mais de l'élévation.....

En guise conclusion qui ne conclut rien et heureusement...

Je vois aujourd'hui la posture de l'enseignant un peu comme la préservation et activation de la flamme d'une bougie, une bougie portée par chaque élève, avec cette petite lueur d'espoir pour leur permettre d'investir le monde autrement que comme des moutons, en les aidant à se libérer de leurs déterminismes et de leurs conditionnements, comme nous.

Gérard Guillot, philosophe de l'éducation avait conclu son intervention au colloque de l'AEPS de Lyon par ces mots que je reprends parce qu'ils sont très forts dans le contexte actuel :

« L'univers est dans la stase, le rôle de l'école est aussi de permettre aux enfants de sortir de la stase et vivre un peu d'extase ».



Retour grands témoins

Marielle Brun / Ève Comandé

Introduction

Le thème du stage est né d'un questionnement lié à la place et aux modalités de l'improvisation dans les processus d'apprentissage de la danse à l'École.

Improviser, pourquoi et comment ?

Faut-il savoir danser pour improviser ?

Faut-il improviser pour savoir danser ?

Finalement, qu'est-ce qu'improviser en danse ? Où commence l'improvisation ? Où finit-elle ?

A quoi cela peut-il servir à l'École ?

Quelle place pour l'improvisation à l'École ?

Improviser s'apprend-il ?

Fidèle à sa démarche, le stage a sollicité des spécialistes de l'improvisation en danse dans le milieu culturel afin de mieux comprendre l'histoire et les ressorts de cette pratique par les danseurs et chorégraphes. De son côté, notre équipe de Passeurs a problématisé ces interrogations selon des angles et des regards différents.

Le stage nous a ainsi fait traverser une mosaïque d'expériences que chacun recomposera selon son vécu et son contexte d'intervention. Il n'a pas la prétention d'avoir apporté des réponses à l'ensemble des questions, toujours davantage un point de départ que d'arrivée.

Ce retour de grands témoins ne vise pas non plus à faire une synthèse de toutes ces traversées. Il apporte simplement le regard singulier de deux Passeuses sur les apports appréhendés dans leur globalité comme une mise en ordre possible, une hypothèse de dévoilement de sens qui ouvre à son tour de nouvelles questions.

1. Plus qu'une définition... des modalités et des usages différents pour des finalités différentes

Il est de coutume de définir de quoi on parle avant d'en parler. Chacun à leur façon, les intervenants de ce stage nous ont fait partager leur vision de la notion d'improvisation.

Étymologiquement, improviser vient du latin *providere* : prévoir, pré-voir. Il s'agit donc de ce qui est IM-prévu, de ce que je n'ai pas « vu » avant.

Peut-on alors l'envisager - avec nos élèves - comme une création *ex nihilo* (à partir de rien), spontanée, sans préparation ni écriture préalable, comme la simple réponse sur-le-champ à un stimulus, une injonction, une contrainte ?

Bruno Couderc nous montre que les chorégraphes l'utilisent pour rechercher des matériaux (des mots pour écrire) ou pour proposer un produit fini (une écriture).

Avec Christine Gérard et Patricia Kuypers, nous voyons que les propositions se construisent aussi à partir d'un « déjà-là » qui influence la réponse, puisqu'on propose avec ce dont on dispose c'est-à-dire avec des ressources déjà existantes. Et cela nous questionne dans notre mission d'enrichir/développer les ressources des élèves.

Enfin, pour Maguy Marin, « *il y a de la conclusion dans l'improvisation* »... du prévoir, du projet. Et cela nous renvoie à nos objectifs de progrès.

Réponse aux besoins de l'écriture, outil de formation pour celui qui danse... pour tous, il s'agit avant tout d'ouverture, de présence à l'instant et de liberté inventive.

Dans la démarche de création (que tout enseignant d'EPS est chargé d'initier, de mettre en œuvre et d'accompagner), l'improvisation apparaît souvent comme un socle à partir duquel va se construire la parole de l'élève. Elle émane d'inducteurs que nous connaissons ou que nous inventons. Cependant, comme le souligne Aurore Després¹⁸, il reste primordial de « *faire émerger la pensée de l'expérience* », de permettre que les expérimentations des élèves-danseurs les aident à penser et à dire le monde. Et cette parole va s'exprimer en réunissant dans le temps composition et interprétation.

Dès lors, l'improvisation s'envisage-t-elle comme moyen (processus : outil) ou comme fin (produit : composition/interprétation instantanée donnée à concevoir et à voir) ? Faut-il trancher ? La réponse est dans la question et les regards croisés du stage nous rappellent avec force que c'est à nous de travailler sur nos représentations !

2. Constantes dans les différentes modalités d'improvisation

Toutes les modalités d'improvisation se déroulent dans un « cadre de l'expérience » (Goffman¹⁹) qui vise faire à expérimenter pour faire émerger une matière qu'elle soit destinée à être composée (mise en forme), ou présentée en l'état.

Ce cadre peut se définir à partir d'un ensemble d'éléments énoncés explicitement ou non à travers les consignes :

→ les dimensions spatiale, temporelle, sociale et relationnelle (espace scénique au sens large, durée de l'improvisation, participants, coopération ou défi comme dans les battles...)

→ les contraintes qui portent (de façon non exhaustive) sur :

- les paramètres du mouvement (corps, espace, temps, poids, flux d'énergie)
- les propriétés du corps (formes, élasticité...)
- les interactions : entre danseurs, avec l'environnement, le monde sonore, des objets...
- les « états », les thématiques (ex. insolence évoqué par C. Gérard)

Les contraintes remplissent plusieurs fonctions :

- Autoriser/libérer le mouvement à l'intérieur de limites
- Orienter l'action en questionnant le corps dans ses relations à...
- Orienter la perception de celui qui improvise et de celui qui regarde

¹⁸ Després (A.), *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine, Logique du geste esthétique*, Thèse de doctorat en Esthétique, Science et Technologie des Arts (sous la direction de M. Bernard, Université Paris VIII – Saint-Denis, 1998), Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 2001, p. 11.

¹⁹ Goffman (E.). *Les cadres de l'expérience*. Paris, Minuit (traduction française), 1994.

- Permettre l'articulation de la dimension individuelle et du collectif

→ Importance d'un regard extérieur en vue d'un retour sur... dans le non jugement

→ Centration sur l'expérience en train de se faire d'où un état de conscience, de présence à la fois condition et résultante de cette expérience

→ Importance du temps, de la durée de l'improvisation pour que le corps et le mouvement soient travaillés de l'intérieur par les contraintes.

La définition de ce cadre revêt ainsi une importance déterminante pour permettre des improvisations fécondes. Le degré de contraintes nécessaires pour mettre les élèves en situation favorable c'est-à-dire propice à l'expérimentation et l'invention, va dépendre de leur niveau de pratique et de développement, ainsi que de la maturité du groupe et des enjeux.

Par ailleurs, les propositions des élèves vont pouvoir et devoir s'inscrire à l'intérieur du cadre posé par l'enseignant, mais vont pouvoir également jouer sur les éléments non explicitement définis ou sur l'interprétation des éléments définis. Par exemple, si l'espace scénique n'est pas défini, voire balisé matériellement, les élèves vont pouvoir jouer à improviser au-delà du cadre spatial implicite en passant de l'espace du gymnase à l'espace dédié aux spectateurs (gradins ou autre). Prenons aussi un exemple d'interprétation d'une consigne donnée par Christine Gérard « poser une main sur une partie du corps ». Si je pose ma main sur ma langue, je pose bien une main sur une partie de mon corps, mais qui est aussi une partie à l'intérieur de mon corps... Et là s'ouvre tout un espace créatif de questionnement en actes des mots, de leurs différentes acceptions, et de la pluralité de leur sens (sens premier, sens figuré) qui ouvre pleinement à l'activité symbolique fondatrice de la dimension artistique.

3. Comment fonctionne l'improvisation ?

A partir des expériences traversées durant le stage, nous pouvons poser quelques constats.

L'improvisation fonctionne selon un processus spiralaire entre le « passé » (le déjà là) et le présent (l'ouverture à ce qui advient ici et maintenant). L'une des difficultés rencontrée consiste ainsi à résister à chaque instant aux habitudes, aux gestes immédiatement accessibles voire automatisés pour laisser ouvert le corps « à des milliers de possibles » y compris avec une consigne très fermée.

Un autre processus spiralaire est à l'œuvre entre l'action et la perception par la création d'affordances :

Chaque élément perçu prend une valeur de signe en fonction des contraintes qui opèrent comme une grille de lecture de la situation, et des corps. Par exemple, si la consigne est de « prendre appui sur le corps d'un partenaire », alors je vais percevoir son corps en le décodant pour rechercher toutes les zones ou surfaces qui peuvent être suffisamment solides et organisées de façon adéquate pour recevoir mon poids. Ma lecture de ce même corps sera différente si la consigne est par exemple de « suivre du doigt les contours du corps de mon partenaire ». A ce moment, ma perception et mes gestes seront centrés sur ses limites corporelles donc la surface de son enveloppe peau et sur la continuité de mon trajet (« suivre les limites »). De ce point de vue, le cadre de contraintes participe à construire une réalité perceptive renouvelée pour le danseur induisant des

actions en dialogue avec ce monde. Et lorsque des spectateurs sont témoins d'une expérience d'improvisation, il peut être important qu'il partage le cadre dans lequel se déroule l'action. Mais quelquefois, il peut tout autant être intéressant qu'ils ignorent ce qui organise les danseurs...Il n'y a pas de règle et tout dépend de ce qui est recherché.

Dans l'expérience de l'improvisation, la centration sur les sensations fait naître des images, du sens, alors que ceux-ci sont souvent considérés à l'inverse comme devant être génératifs du mouvement. Or, le processus fonctionne également dans l'autre sens, le danseur accueillant les images qui adviennent dans le moment même du geste, sans anticipation. Elles le font alors traverser des univers poétiques, à condition de ne pas se laisser submerger par ce qu'il est en train de faire et ses propres émotions.

Au cours de l'improvisation, le corps tend à restaurer un état d'équilibre et (re)créer une structure, seul ou sous l'effet du groupe. Par exemple, alors qu'un groupe doit développer une gestuelle individuelle, on constate souvent que les vitesses finissent par s'homogénéiser. De la même façon, lorsque les consignes d'improvisation conduisent à des alternances d'arrêt et mouvement, la durée des arrêts pour chaque personne tend progressivement à s'inscrire dans une fourchette assez étroite.

Enfin, il a été évoqué l'écueil de chercher à (se) montrer, l'égo étant toujours subtilement en embuscade. Or, dès lors que la centration du danseur se déplace du mouvement en train de se faire en dialogue avec l'environnement au sens large pour se préoccuper de ce qu'il souhaite donner à percevoir de lui de l'extérieur, on perd la présence à l'instant vécu de l'intérieur donc une forme d'authenticité.

Dans tous les cas, il a été posé la nécessité de savoir ce que l'on cherche dans et avec l'improvisation pour jouer sur les processus à l'œuvre.

4. Là où la pédagogie et l'art se rencontrent

Tout d'abord, au vu des traversées que le stage nous a permis d'emprunter, l'improvisation s'avère être un outil et/ou un matériau de création. Notre parti pris reste d'envisager la création comme le carrefour entre un produit (matérialisation d'une pensée), du sens (interface forme/force), une poétisation (métaphore plurivoque du réel), une communication (rencontre avec le rôle créatif du spectateur). En résumé, « *créer invite à suivre son propre chemin qui implique l'émergence et la mise en forme de l'expression et aboutit à une production singulière.* »²⁰ Ici improvisation et création artistique se rencontrent.

Puis, au cœur de cette création artistique, la créativité agit comme combustible avec ses caractéristiques consubstantielles (fluidité, flexibilité, originalité)²¹ pour favoriser l'émergence des réponses aux contraintes, d'un flux de gestes et d'organisations spontanés, mais aussi pour travailler sur leur qualité et pour proposer à terme une parole personnelle aux spectateurs.

Tout au long du stage, nous avons pu voir et comprendre que l'improvisation est un formidable outil de création du geste et que c'est l'importance de la contrainte (posée par l'enseignant/le chorégraphe) qui permet l'émergence des réponses

²⁰ Comandé (E.), Brun (M.), « Construire une démarche de création artistique en danse », in *L'artistique*, Lefèvre (B.) (dir), coll. Pour l'action, Ed. Revue EP&S, 2016.

²¹ Guilford (J.-C.), *The nature of human intelligence*, New York, Mac Graw Hill Book Co., 1967.

(des élèves/des danseurs) et évite la simple reproduction des habitudes (apprentissage et transformation/production de nouveauté et de solutions).

Chemin faisant, nous avons senti également la place du jeu avec la règle. Danser, chorégrapheur, c'est en effet concevoir son énoncé à travers des « règles » issues de la culture artistique²². La dialectique liberté/contrainte sert l'expression personnelle mais l'inscrit résolument dans un contexte culturel. Et Maguy l'illustre si bien : « *Etre dans les règles du jeu qu'on a fixées mais trouver comment s'échapper* ». Aussi le stage nous a-t-il permis de cheminer au travers des cadres de contraintes, de se les approprier et de s'en distancer pour garder un regard ouvert sur ce qui advient. Ici encore art et pédagogie se retrouvent.

Enfin, et surtout, l'activité artistique affirme la place du sujet, de sa parole et le lien avec son expérience, son désir, sa curiosité. Ici se joue l'équilibre délicat entre la sensation et la raison. Ici l'EPS ouvre le champ au développement d'une « autre » motricité, d'un mouvement où la technique n'est pas verticale et ne vient pas d'un « ailleurs » parfait à tenter d'atteindre mais de ressources à questionner et à enrichir. Aussi, l'improvisation peut-elle permettre que la parole de l'élève se construise à l'interface de l'invention de l'œuvre et de l'invention de soi.

5. Enseigner à improviser, quelques pistes

- Utiliser des inducteurs/supports/contraintes : mot, image, parties du corps, espace, problème à résoudre... pour que vive le bodystorming (brainstorming corporel).
- Privilégier l'écoute : écoute de soi, des autres, de l'espace autour de soi, de ce qui est, de ce qui advient (disponibilité, perception, adaptation...).
- Gérer la distance : mise à distance de ce que je fais pour garder la maîtrise de ce que j'ai à faire (conscience).
- Aller et venir entre le savoir et le savoir-faire : guider sans montrer le chemin, donner importance au regard du « spect'acteur ».
- Expérimenter les diverses situations de l'improvisation dans la démarche de création : apprendre à se servir de l'outil en fonction de son projet.
- Et surtout garder confiance dans le potentiel inventif des élèves.

En guise de conclusion...

Il y aurait tant à dire ! Chaque stage de Passeurs apporte sa pierre à l'édifice de la connaissance en actes de la danse et de sa transmission en partage.

Aussi avons-nous choisi de terminer cette restitution en retournant le miroir, en jouant de la profondeur et de la légèreté à travers un Quizz humoristique auquel le collectif des stagiaires a répondu durant tout le stage avec application et engagement ainsi que les photos le révèlent....

Que notre impertinence témoigne de l'intensité des moments de partagés !

²² Louppe (L.), *Poétique de la danse contemporaine, la suite*, Bruxelles, Contredanse, 2007.

Quizz...réponses en images

Doit-on prendre l'improvisation au sérieux ?



Doit-on constituer des brigades d'improvisation ?



Peut-on rater une improvisation ?



L'improvisation permet-elle de faire des rencontres ?



Que cherche-t-on vraiment dans l'improvisation ?



L'improvisation nécessite-t-elle une préparation ?



L'improvisation fatigue-t-elle ?



L'improvisation présente-t-elle des risques ?



Doit-on invoquer les esprits pour improviser ?



L'improvisation présente-t-elle des risques ?



Finalement, l'improvisation (avec Passeurs de danse) rend-elle heureux ?



Et encore...



Merci

Pour votre présence !!!

Votre bonne humeur !!!

PAROLES et quelques PHOTOS de STAGIAIRES

Photographies que nous avons pu recueillir de quelques participants....

Tout d'abord un grand merci pour tous les travaux, l'organisation et le merveilleux accueil. Mon coup de cœur pour l'atelier et la conférence de Patricia qui m'a captivée tant par la pertinence, la justesse des consignes, la douceur et "l'enveloppement" des propositions. Une traversée superbe dans l'univers de Steve Paxton. Une suggestion pour le prochain stage, peut être trouver un temps (autre que les pauses) pour pouvoir échanger et partager autour de nos pratiques professionnelles (questionnements, problèmes rencontrés, propositions)

Voilà, merci encore pour ce voyage,



Valérie Berthe-Jouan



Alexia Burg

"Une fois encore la parole des passeurs a résonné, chuchoté et circulé. De belles rencontres qui ouvrent le cœur et le corps, des contenus de qualité qui structurent la pensée et enrichissent la pédagogie, des instants riches et simples qui effacent les cloisons professionnelles ou hiérarchiques. Aucune évidence dans l'improvisation mais beaucoup de présence..."



Laurence Fagot



Frédérique Jeandot



Tessa Ades



Corinne Mateos



Delphine Pinchon



Karine Marcon



Catherine Touzard



Erika Rava



Julie Sollier



Patrick Germain-Thomas



Patricia Leflour



Carole Zacharie



Marie Anciaux



Michèle Robert



Philippe Clément



Maryse Féron



Laurence Pennier



Yasmine Yahyaoui



Sophie Delacou



Philippe Beaudoin



Corinne Guillot



charlotte Collette

PARTICIPANTS

Afin de prolonger l'échange au-delà du stage, voici les coordonnées des participants que chacun aura la délicatesse de ne pas divulguer sans autorisation.

Noms	Mails
ADES Tessa	tessa.ades@wanadoo.fr
ANCIAUX Marie	anciaux.marie@orange.fr
BEAUDOIN Philippe	philippe.beaudoin@univ-lorraine.fr
BELLEC-TELLO Véronique	ronan.bellec2@wanadoo.fr
BELLEC Kilian	kilianbellec@yahoo.fr
BERTHE-JOUAN Valérie	valoujouan@gmail.com
BORDES-TRIBALAT Anne	anne.bordestribalat@orange.fr
BURG Alexia	alexia.burg@orange.fr
CHABRILLAT Stéphanie	stephaniechabrilat@gmail.com
CHARDIN Anne	anne.chardin@orange.fr
CLEMENT Philippe	Michele.Robert@ac-nancy-metz.fr
COLLETTE Charlotte	collette8charlotte@gmail.com
DAGUE Cindy	cindydague@hotmail.com
DANTHONY Sarah	sarahdanthony@gmail.com
DELACOU Sophie	sophie.delacou@yahoo.fr
DIVERT-ISSEMBOURG Florence	flo.diviss@gmail.com
FAGOT Laurence	lfagot51@orange.fr
FERON Maryse	maryseferon@free.fr
GADE Jean	gade.prof@gmail.com
GERMAIN-THOMAS Patrick	patrick-germain.thomas@orange.fr
GUILLOT-FONTAINE Corine	guillotcoco@free.fr
HELLE Corine	thco.helle@gmail.com
HERMAN Hugues	hugues.herman@univ-brest.fr
KEPA Nicolas	kepa.nicolas@orange.fr
LAURENT Virginie	winni.rousseau@hotmail.fr
LEBEGUE Delphine	delphine.lebegue@ac-reims.fr
LEFLOUR Patricia	patricia.leflour@orange.fr
LHEMERY Françoise	francoise.lhemery@ac-caen.fr
LE NUZ Joëlle	joellelenuz@aol.com
MARCON Karine	karine.marcon2@ac-clermont.fr
MATEOS Corinne	corinne.mateos@ac-clermont.fr
PENNIER Laurence	laurence.pennier@numericable.fr
PEPIN Christine	christine.pepin@univ-lorraine.fr
PINCHON Delphine	dpinchon@hotmail.fr
RAVA Erika	erikarava.cahb@free.fr
ROBERT Michèle	Michele.Robert@ac-nancy-metz.fr
SAMPIERI Anne	chakkolette@hotmail.fr
SCHOENHER Géraldine	yoge.legoff@sfr.fr
SOLLIER Julie	julie.sollier@gmail.com
TALABAS Sylvie	sylvietalabas@gmail.com
TARDIF Pascale	pascale.tardif@sfr.fr
THODDA Sherley	sthodda@gmail.com
TOUZARD Catherine	catherinetouzardby@gmail.com
TRIBALAT Thierry	thierry.tribalat@orange.fr
VERGNE Vincent	vvergne1@gmail.com
VERNET Dominique	dom.vernet@wanadoo.fr
YAHYAOUÏ Jasmine	yasyahyaoui@gmail.com
ZACHARIE Carole	carole.zacharie@orange.fr
ZAOUÏ Asmaa	asmazaoui@gmail.com

Bibliographie « Improvisation »

Ouvrages

BOISSIERE (A.), KINTZLER (C.), *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

Articles

BELEC (D.), « Improvisation et chorégraphie. L'enseignement de Robert Ellis Dunn », *Nouvelles de danse*, n°36-37, Bruxelles, Contredanse, 1998.

BERNARD (M.), « Du « bon » usage de l'improvisation en danse ou du mythe de l'expérience », in *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006.

BOSSEUR (J.-Y.), « L'improvisation en musique contemporaine », *Nouvelles de danse*, n°22, Bruxelles, Contredanse, 1995.

DE PLEE (C.), « Cours de Contact Improvisation par Nancy Stark Smith », *Nouvelles de danse*, n°46-47, Bruxelles, Contredanse, 2001.

DESPRES (A.), « La relation pédagogique dans le Contact Improvisation : le partage en mouvement », *Nouvelles de danse*, n°46-47, Bruxelles, Contredanse, 2001.

DESTREE (C.), « L'utilisation du langage dans l'enseignement du Contact Improvisation », *Nouvelles de danse*, n°46-47, Bruxelles, Contredanse, 2001.

GUERBER-WALSH (N.), « Improvisation structurée et composition », *EPS*, n°237, 1992.

KINTZLER (C.), « La danse : l'improvisation et les paradoxes du vide », in Boissière (A.), Kintzler (C.), *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

PROGENT (G.), « Improviser : fond sonore et buste », *EPS*, n°281, 2000.

ROBINSON (J.), « Réflexions sur l'improvisation dansée », *Marsyas*, n°12, décembre 1989.

N° spécial de revues

Créa'Danse 4, 5, 6, « L'improvisation de l'élève danseur », Reims, CRDP de Champagne-Ardenne, 2008.

Nouvelles de danse, « Contact-Improvisation », n°38-39, Bruxelles, Contredanse, 1999.



PRÉSENTATION DE L'ASSOCIATION *PASSEURS DE DANSE*

Centre de ressources pour la danse à l'école, au collège, au lycée et à l'université

Statut

Association « loi 1901 », fondée en novembre 2008, ouverte à toute personne impliquée et/ou intéressée par la transmission de la danse en milieu scolaire et universitaire, et souhaitant partager ses expériences et ses connaissances.

Siège Social

Passeurs de Danse

Route de la plage
63 790 Murol

Objectif

Enrichir et diffuser une culture de la transmission de la danse dans sa diversité et sa spécificité dans une visée d'éducation physique artistique en milieu scolaire et universitaire.

Enjeux

Transmettre la danse à l'école... oui, mais quelle(s) danse(s) ?

A l'heure de la mondialisation et du virtuel, l'association s'interroge sur le patrimoine à transmettre et à faire construire aux jeunes générations ainsi que sur les enjeux et les modalités de la transmission.

Comme il y a les enchanteurs, les passeurs sont des « *endanseurs* », semeurs, relieurs et éveilleurs. Qu'ils soient enseignants, artistes, formateurs, intervenants culturels, les *Passeurs de danse* œuvrent avec passion, ouvrent des voies pour inventer de nouveaux chemins. Sensibles à l'altérité et au métissage, ils favorisent le travail de mémoire(s) par le croisement des paroles ; ils prolongent les expériences artistiques faisant des rencontres entre passeur(s) et élèves des moments de (re)création. Une diversité de parcours au cœur d'une éducation physique artistique et culturelle sans cesse dynamisée dans le partage.

Actions

- Création/gestion d'un site Internet, conçu comme un lieu de mutualisation et d'échanges, organisé comme un centre de ressources visant à regrouper et rendre accessible le maximum d'informations utiles à la transmission de la danse.
- Mise en traces des expériences sous toutes les formes (textuelle, documentaire, didactique, poétique, scientifique, photographique, filmique, etc.).
- Organisation d'actions (stages, colloques, rencontres, ateliers...) autour de thématiques relatives à la transmission de la danse.
- Diffusion bibliographique autour de thématiques relatives à la danse et à sa transmission.

Site Internet

<http://www.passeursdedanse.fr>

Webmaster : Cécile Vérot

Le site *Passeurs de danse* est ouvert depuis le 21 novembre 2009. Il a reçu à ce jour plus de 38 900 visites. Il est accompagné d'une *Newsletter* trimestrielle - pour une liste de diffusion de plus de 400 adresses - qui rend compte de l'activité de l'association et des nouveautés relatives à l'enseignement de la danse.

Le site est un espace où circulent des traces, des outils, des textes officiels et des témoignages sous toutes leurs formes, des traversées et des expériences qui se vivent au

quotidien, de la maternelle à l'université. Un site témoin et acteur de cette culture vivante de la transmission, de sa force et de ses questionnements.

Lieu d'échanges et de partages, son objectif est la mise en réseau des *Passeurs de danse* pour la diffusion et l'enrichissement d'une culture de la transmission en milieu scolaire et universitaire. Il s'inscrit dans un projet plus large de développement du partenariat, de l'échange et de la mutualisation. Il se veut un lieu de créativité pour de nouveaux regards sur le monde : de fait, il est ouvert à tous pour consultation et publication.

Ses différentes rubriques s'articulent autour de : la culture chorégraphique, l'enseignement dans le 1^{er} degré, l'enseignement dans le 2nd degré, les enseignements optionnels, l'action culturelle, l'UNSS, la danse à l'université, les certifications et concours, ainsi qu'au travers des thèmes de danse et citoyenneté et carnets de voyage artistique. La rubrique Travaux universitaires permet de suivre la recherche en danse.

Il dispose également d'une rubrique « ressources » qui offrent des références bibliographiques thématiques, des repères discographiques, des liens et des contributions d'auteurs susceptibles de nourrir les enseignants dans leur travail de passeurs de danse.

Dès l'ouverture du site, le premier dossier thématique a recueilli la parole de chorégraphes, danseurs, vidéastes qui ont également choisi d'investir cette mission de passeurs de savoirs, de valeurs et de culture :

- chorégraphes de renom comme Héra Fattoumi et Dominique Hervieu ;
- didacticiens confirmés comme Tizou Perez, Thierry Tribalat et Michèle Coltice ;
- danseuses engagées comme Wilfride Piollet et Marilen Iglesias-Breuker ;
- vidéaste passionné comme Charles Picq.

Premiers contributeurs, ils s'imposent par leur talent et leur générosité comme les « parrains » de l'association.

Page Facebook

<https://www.facebook.com/PasseursDeDanse>

Notre page fait état de l'actualité de l'association et relaye les informations dont elle dispose au sujet de l'enseignement de la danse à l'école : colloques, stages, spectacles, etc.

Elle partage parfois des coups de cœur chorégraphiques et des photos.



Aujourd'hui riche de 266 , elle touche de nombreux visiteurs et recueille avec plaisir les informations postées par les internautes.

N'hésitez pas nous faire part des vôtres sur ce média !

Composition du bureau

Présidente :

Marielle Brun, Déléguée académique à l'Action Culturelle au Rectorat de Clermont-Ferrand

Vice-présidente :

Eve Comandé, professeure agrégée EPS à l'UFRSTAPS de Caen

Secrétaire :

Yann Beudaert, professeur agrégé EPS à l'UFRSTAPS d'Orsay

Secrétaire-adjoint

Michèle Métoudi, IGEN EPS honoraire

Trésorière :

Joce Caumeil, professeure agrégée EPS au département STAPS de St Etienne, conseillère technique à l'Inspection académique de la Loire

Trésorière-adjointe

Carole Zacharie, professeure EPS agrégée à Cusset, chargée de mission Danse/Arts du cirque à la DAAC de Clermont-Ferrand

Composition du Conseil d'Administration

Les quatre membres du bureau auxquels s'ajoutent :

Hélène Brunaux, professeure agrégée EPS à l'UFRSTAPS de Toulouse, docteur en sociologie

Alexia Burg, professeure des écoles à Ussel

Karine Marcon, professeur EPS à Dunières

Mikaël Pasini, professeur agrégé EPS à Amiens, chargé de mission Danse/Arts du cirque à la DAAC d'Amiens

Dominique Vernet, professeur EPS, CPD EPS 1^{er} degré, chargée de mission PREAC-Danse de Franche-Comté

Projets

Passeurs de danse envisage toujours de nouveaux pas en avant !

* La poursuite du développement de son site Internet :

- enrichissement de ses rubriques

Nouvelle rubrique « Travaux universitaires » mise en ligne en 2013 ;

- conception et la mise en œuvre de dossiers thématiques

Dernier dossier thématique « Danse et musique » mis en ligne en octobre 2014.

* La pérennisation de sa Newsletter :

elle porte sur les nouveautés du site, les dernières parutions de textes officiels, les publications concernant la danse, les événements signalés, et d'autres thèmes à découvrir.

* La mise en œuvre de projets d'activité :

- organisation de stages et de colloques à visée professionnelle et/ou scientifique, d'ateliers de pratique et du regard, de conférences, tables rondes, témoignages... ;

- développement de partenariats avec des universités, des structures culturelles, des collectivités, d'autres associations ;

- propositions en région, ponctuelles ou régulières.

* La production de ressources :

- dossier *Passeurs de Danse*, « Art, Danse, Culture », *EPS*, n°348, 2011 ;

- ouvrage collectif, *Inventer la leçon de danse. Regards croisés sur la transmission en milieux éducatifs*, Brun (M.) (Dir.), Clermont-Ferrand, CRDP/SCEREN, coll. Repères pour agir, 2013 (Cf. page suivante).

Nous contacter

Vous souhaitez nous faire part de vos remarques, de vos suggestions, poser des questions...

Vous souhaitez nous signaler un problème technique sur le site...

Vous souhaitez nous communiquer des documents (textes, photos, vidéos), faire circuler des informations, partager vos expériences, vos outils...

Ecrivez-nous à : contact@passeursdedanse.fr

POUR ADHERER

Pour devenir membre de l'association *Passeurs de danse* et nous accompagner dans nos actions et nos projets, il convient de :

1. se rendre sur le site Passeursdedanse.fr ;
2. remplir le formulaire en ligne ;
3. accepter les principes de la « charte des Passeurs » (en cochant la case correspondante) ;
4. valider le formulaire ;
5. imprimer et signer le bulletin d'adhésion obtenu suite à la validation ;
6. l'envoyer à l'adresse de la trésorière Joce Caumeil (23 rue des docteurs Charcot 42100 Saint Etienne), accompagné du règlement de la cotisation ;
7. vous recevrez alors un email de confirmation de votre demande d'adhésion.



Un voyage de mille lieues commence toujours par un pas.

« Inventer la leçon de danse Regards croisés sur la transmission en milieux éducatifs



Ouvrage collectif sous la direction de Marielle BRUN,
édité par le CRDP de l'académie de Clermont-Ferrand
en partenariat avec l'association Passeurs de danse



Cet ouvrage est d'abord né d'un regard sur la leçon de danse, comme traversée d'expériences et rencontres humaines et artistiques, né de questions plus que de réponses. Il porte le projet de l'association *Passeurs de danse* : enrichir les ressources liées à la transmission de la danse en milieu scolaire et universitaire.

Cet ouvrage est également le reflet des deux stages nationaux organisés par Passeurs de danse, à Caen en 2011 et 2012, sur le thème « la leçon de danse en question(s) ».

Plusieurs contributions de cet ouvrage y ont été présentées sous forme de communications et/ou d'ateliers.

Il s'agit donc d'un travail collectif porté par les membres de *Passeurs de danse* - tous déjà auteurs d'articles et/ou d'ouvrages - auxquels s'ajoutent d'autres auteurs sollicités en raison de leur expertise sur le sujet. De fait, l'écriture respecte et reflète la pluralité des sensibilités des Passeurs, de ceux qui transmettent avec engagement, souvent même avec passion.

Les travaux présentés mettent en perspective une complémentarité des approches, souvent dispersées et difficilement accessibles. Aussi, les cadres théoriques dans lesquels s'inscrivent les articles sont pluriels et visent à fournir un éclairage croisé sur la leçon de danse.

Cet ouvrage - et son DVD - ont pour but d'encourager et de faciliter la transmission de la danse en milieu scolaire et universitaire. Il a pour ambition de contribuer à une Ecole fondée sur des valeurs, sur la conviction d'une responsabilité à renforcer le projet humaniste d'éducation à travers l'enseignement de la danse, art du corps, art du langage, art du regard, de l'oreille, du souffle, de l'élan vital.

Les textes présentés sont regroupés en fonction de leur point de vue, qui constitue des guides à la curiosité du lecteur. L'ouvrage s'organise en quatre chapitres offrant une approche particulière de la leçon. Chacun se décline à travers quatre à six articles portant eux-mêmes sur un aspect particulier de la thématique. Le public visé est essentiellement celui des formateurs : professeurs des écoles, professeurs d'EPS du 2nd degré, enseignants des UFRSTAPS, étudiants se destinant à l'enseignement par les APSA, danseurs intervenants en partenariat à l'école. Cependant, l'ouvrage n'a pas vocation à proposer des « recettes didactiques et/ou pédagogiques » mais à constituer des outils pour la conception, la réflexion et l'analyse sur la leçon de danse à partir des problématiques qui la traversent.

Inventer la leçon de danse multiplie les points de vue pour mieux nourrir la leçon de chacun. Ces différents angles sont : la pédagogie, les analyses scientifiques, les expériences culturelles et les pratiques avec des publics spécifiques. Ces regards complémentaires se développent au fil des textes, à travers différentes thématiques. Mais comment se figurer la réalité de ces pratiques ? Produites en lien avec l'ouvrage, plus de trois heures de vidéos donnent à voir les alchimies de la leçon.

La danse de création s'affirme bien comme un langage artistique, porteur d'enjeux fondamentaux à l'École : construire un corps sensible capable d'un regard ouvert et critique sur le monde, oser danser pour interagir de façon singulière et créative.

Dévoiler les clés de la leçon afin de permettre aux professeurs d'être les auteurs d'une transmission poétique.

*Hâte-toi de transmettre ta part de merveilleux, ta part de rébellion, ta part de bienfaisance*²³.

²³ CHAR (R.), *Le marteau sans maître*, (1^{er} éd. 1934), Paris, Librairie José Corti, 1945.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	P. 2
Préface Marielle Brun	P. 3
Présentation du stage	P. 5
Présentation des intervenants	P. 7
Emploi du temps	P. 8
Ouverture du stage	P. 9
 Jour 1	
Atelier / rencontre Maguy Marin :	
« <i>A partir du duo d'Éden ...</i> »	P. 10
Atelier / rencontre Christine Gérard :	
« <i>Le temps des sensations</i> »	P. 16
 Jour 2	
Atelier / communication Bruno Couderc :	
« <i>Les outils d'improvisation des grands chorégraphes</i> »	P. 22
Atelier / communication Patricia Kuypers :	
« <i>Contact-Improvisation et outils de Steve Paxton</i> »	P. 36
Présentation de la soirée festive	P. 44
 Jour 3	
Communication Yann Beudaert et Michèle Métoudi :	
« Improvisation, α ou Ω de la danse ? Approche sommaire des enjeux de l'improvisation dans la sphère de la danse »	P. 48
Atelier Hélène Brunaux :	
« <i>Improvisation in situ : Hic et Nunc en visite</i> »	P. 57
Atelier: Françoise Lhémy :	
« <i>A la manière de...Trisha Brown</i> »	P. 61
Communication Joce Caumeil :	
« <i>Place de l'improvisation dans les programmes et examens</i> »	P. 64
 Restitution des grands témoins : Marielle Brun et Ève Comandé	 P. 69
Paroles et photographies de stagiaires	P. 82
Liste des participants	P. 85
Bibliographie	P. 86
Présentation de <i>Passeurs de Danse</i>	P. 87
Présentation de l'ouvrage de <i>Passeurs</i>	P. 91
Nos partenaires du stage	P. 94

LES PARTENAIRES DE



Ville de CHÂTENAY-MALABRY

