

Apprendre... oui mais quoi ?

Françoise Torrent se propose de « mettre en ordre » les savoirs utiles de telle manière que des enseignants néophytes puissent y puiser comme dans une boîte à outils en fonction de leurs besoins.

Quelles que soient les chorégraphies, on retrouve des éléments constants d'écriture. La composition chorégraphique répond à des règles que les élèves doivent connaître et savoir utiliser pour écrire leurs chorégraphies collectives (ou des soli) et lire les productions artistiques. Mais l'ensemble de ces savoirs constitue aussi des registres, des variables sur lesquels l'enseignant peut jouer pour faire progresser ses élèves.

Architecture générale du propos chorégraphique

C'est ce qui constitue la colonne vertébrale de la chorégraphie. Il existe plusieurs possibilités qu'il est important de déterminer, car selon le choix, la chorégraphie ne s'écrira pas de la même façon. Un peu comme en littérature, on choisit si l'on veut écrire un essai, une fiction, un conte, un poème ou une pièce de théâtre.

Scénario.

Construction type récit, histoire, narration, qui peut être, selon une logique chronologique, des événements ou une reconstruction du récit avec des flash back. Elle peut être complexe comme un scénario de film. C'est un inducteur possible pour le spectateur de lecture d'une trame à comprendre, à suivre ou à reconstruire. C'est une lecture horizontale.

Les grands ballets romantiques et classiques utilisent la plupart du temps ce type de construction, comme les comé-

dies musicales. Mais aussi une pièce néoclassique comme *Carmen* avec Roland Petit (1980 Baryschnikov), *Flamenco* avec Antonio Gades (1983) ou des pièces contemporaines comme *Roméo et Juliette* de Preljocaj (1990), *Le sacre du printemps* de Pina Bausch.

Couplet refrain.

Construction à effet de retour cyclique d'une séquence qui ponctue la chorégraphie, un leitmotiv. On retrouve cette construction très souvent dans les chansons ou la poésie. C'est un inducteur, chez le spectateur, d'un effet de reconnaissance, plaisir du connu, du déjà vu. C'est une lecture ponctuée.

Une architecture assez commune aux spectacles de danse-jazz. Matt Mattox signe des chorégraphies en couplet refrain pour Broadway. En danse moderne, Alvin Ailey pour chacune des quatre parties de *Révélation* (1960). En danse contemporaine, *Les applaudissements ne se mangent pas* de Maguy Marin (2002) où les refrains évoquent les violences, la dictature et les disparitions en Amérique latine.

Variation sur thème.

Construction qui évoque de façons différentes une même idée. Souvent plusieurs tableaux éclairent de manière variée un même thème. C'est un inducteur, chez le spectateur, d'une appréciation de la variété des images symboliques d'un même motif. C'est une lecture transversale.

C'est certainement la plus pratiquée, elle reflète le parti pris des contempo-

rains. Carolyn Carlson est emblématique de cette écriture. *Undici onde* (1981) évoque Venise et ses eaux en onze séquences, *Blue Lady* (1983) décline sa vie, évoque des scènes vécues. José Montalvo décrit un univers quotidien ludique où il mêle différentes techniques de danse dans *Paradis* (1997). Philippe Découflé met en scène des personnages poétiques et sportifs pour les cérémonies des jeux olympiques d'Albertville de 1992. *Les coquelicots sauvages* (2002) de Claude Brumachon est une variation sur le thème des romantiques dédiée aux amoureux et aux révolutionnaires.

Les chorégraphes utilisent, la plupart du temps, une combinatoire des trois écritures: *Le Boléro* de Maurice Béjart (1961), *Café Müller* de Pina Bausch (1978). Dans *Les chemins oubliés ou le temps d'un songe* (2000) de Claude Brumachon, chaque couplet évoque un roman de Jules Verne et le refrain retourne à chaque fois sur le décor de fond représentant une bibliothèque, *Le Boléro* de Maurice Béjart (1961), *Café Müller* de Pina Bausch (1978). Dans *Waterzoi* (1993) Maguy Marin s'interroge : « est-ce ainsi que les hommes vivent ? » Avec des mini scénarii évoquant les divers visages des relations humaines, ponctués par des séquences en refrain articulant l'œuvre, en faisant des transitions qui informent le spectateur qu'il va se passer autre chose, d'autres évocations de la condition humaine, d'autres images de ses convictions sociales.

Au plan pédagogique.

Une progressivité de ces types de construction ne semble pas pertinente.

Les trois modalités peuvent également être pratiquées selon les intentions des élèves et des savoir-faire de l'enseignant. Ces différentes possibilités ne sont pas à hiérarchiser. En aidant les élèves à préciser leur projet expressif, (schématiquement ce qu'il y a à dire), le choix de tel ou tel type d'architecture sera plus aisé.

Par exemple, l'exploitation du thème de « la forêt » avec les plus jeunes.

Les élèves peuvent élaborer une histoire : ils se promènent, rencontrent des animaux (qui peuvent être joués par des camarades), vivent des événements : se perdent, se cachent, trébuchent, se retrouvent, vivent l'aventure d'un arbre dans la tempête (qui bouge, tourne, se ploie, se rompt ou subit la foudre), d'une feuille, d'une goutte d'eau...

Ou jouer avec une variation sur thème. Essayer de se déplacer sur tous les sols possibles (les feuilles qui glissent, le sol un peu mouvant, en faisant attention aux champignons, rencontrer des insectes, des serpents...), exploiter les sens stimulés par la forêt, jouer des rôles variés : la pierre sur laquelle on trébuché, l'arbre derrière lequel on se cache, la feuille qui tombe en tournoyant, la branche que l'on casse, le vent, la pluie, la fleur qui pousse et qui est cueillie...

Les opérateurs du langage chorégraphique

C'est ce qui agit pour transformer une gestuelle quotidienne, usuelle en une gestuelle dansée. C'est aussi ce qui articule les gestes ou les phrases entre elles.

L'épure.

Le travail d'épure permet d'affiner, d'aller à l'essentiel. Ce qui correspondrait en littérature à la recherche du mot le plus juste parmi un grand nombre de mots voisins ou synonymes.

Pour épurer, il faut donc beaucoup de matière au départ et passer d'abord par la « fluidité des réponses ». (la fluidité est une des étapes de la créativité, selon Guilford).

Comme le sculpteur ou le poète, il s'agit de « jeter » les mouvements superflus, de trier, de choisir les gestes les plus signifiants, les gestes dont on se sert pour illustrer, évoquer une idée.

Pour trouver le geste juste, la forme ne suffit pas. Les paramètres du mouve-

ment (identifiés par R. Von Laban) permettent de jouer sur la qualité.

● **L'espace** (attention à ce terme utilisé dans des registres divers : il s'agit ici de l'espace corporel ou kinésphère).

Consiste à jouer sur l'amplitude (grand/petit), à délocaliser un même mouvement (haut/bas/côté/devant/derrrière...), à utiliser les formes de corps (courbes, angulaire, les arches), tous les axes du corps avec des spirales, le sol comme partenaire dans un jeu avec la pesanteur.

● **Le temps.**

Consiste à faire varier les durées du mouvement. Le plus classique : lent/vite, accéléré/décéléré, mais aussi : pause, immobilité, silence, arrêt sur image.

Le mouvement peut être lent, rapide, accéléré, décéléré, on joue sur le tempo ou la vitesse, il peut être long ou court, on joue sur la durée. Le mouvement peut contenir des temps forts, faibles, des élans, des reprises, des régularités, des irrégularités, des silences, des ruptures... Le mouvement crée son propre rythme pour aller jusqu'à sa mélodie, sa musique. On parle de musicalité du mouvement. Il peut dialoguer, être en rupture, être en opposition, se combiner avec la musique, avec des sons, des bruits, une respiration. On joue sur le rapport mouvement/monde sonore.

● **L'énergie.**

C'est ce qui donne cette fluidité, félinité, cette puissance des danseurs. L'énergie joue un rôle prépondérant dans la transmission d'une émotion.

Consiste à varier la tonicité, le tonus musculaire, ce qu'on appelle aussi la tensilité, le dynamisme du mouvement. Le jeu sur l'énergie permet de moduler les intensités, créer des ruptures, des fractures, des accents. (continu/saccadé, relâchement/contraction, explosif /fluide).

Au plan pédagogique.

Ces paramètres du mouvement sont des variables didactiques que l'enseignant va utiliser pour transformer la motricité de ses élèves. Ils offrent des déclinaisons à l'infini d'un même geste et permettent aux élèves d'affiner, de préciser la qualité du geste.

Jouer sur l'énergie nécessite un travail ⇨



J. E. Pochard

Paroles de chorégraphe

Marco Berrettini.

L'humour mène la danse. Si, après avoir traversé un éventail de styles de danse différents, du disco à la danse baroque, folklorique, jazz et classique, j'ai voulu développer mes capacités dans le domaine de la danse contemporaine, c'est parce que j'ai cru y reconnaître un langage qui, par sa flexibilité et son potentiel à entrer en contact intime avec l'homme, permettait le développement personnel de chaque individu à travers la pratique et l'interprétation d'œuvres contemporaines. La danse a toujours été un langage comptant beaucoup de grammaires et de syntaxes différentes. Ce langage a été sans cesse renouvelé par le développement de styles de mouvements personnels et le renforcement des individualités des artistes, qui par leur volonté d'exprimer le monde « qui est du même temps qu'eux », (contemporain), ont dû mettre en question la syntaxe et la grammaire des styles de danse déjà existants. Revue «Mouvement», mai-juin 2000.

⇒ technique de relâchement, de placement de la respiration, un travail sur le rôle du buste, sur l'ancrage dans le sol, la connaissance du départ du mouvement. Par exemple, en jouant avec le poids, l'élève peut trouver la quantité d'énergie à puiser, la tension musculaire à utiliser quand il appuie, quand il pousse dans le sol, quand il suspend, quand il relâche, quand il bloque, quand il lance un buste, un bras, une tête etc. En jouant avec l'espace, il peut choisir une forme spirale, ondulée, en ligne, rompue, lancée, tordue... La vitesse lui permettra de jouer sur la libération de son énergie en continu, en une seule fois, en la retenant... Selon le jeu sur l'un ou l'autre des trois paramètres, non seulement les formes se transforment mais le sens change aussi.

Il est donc indispensable que les élèves connaissent le rôle que jouent ces trois composantes sur le sens des gestes. Alors seulement, ils pourront les utiliser de manière pertinente pour donner à leurs gestes le sens qu'ils ont décidé. Ces composantes leur permettent d'ouvrir leur champ des possibles de formes et de sens.

La majoration.

Elle concerne l'articulation des gestes entre eux, la façon de les organiser pour produire un effet, renforcer une évocation, distancier du réel un peu comme en littérature les figures de style permettent de jouer avec les mots.

Ce sont des renforceurs quantitatifs pour densifier et saturer le mouvement en danse.

- La répétition.

La reprise, la reproduction d'un geste, d'une séquence ou d'une phrase.

Elle sert à renforcer le propos par son effet de redondance, elle peut aller jusqu'à asséner une idée, susciter un effet incantatoire, voire dérangeant.

La répétition aisément repérable, laisse au spectateur le loisir de reconnaître des éléments gestuels jusqu'à l'appréciation éventuelle de la virtuosité, de l'exploit ou de l'effet proposé.

Par exemple : utiliser les tours répétés témoigne de la virtuosité du danseur, tout en donnant aux spectateurs la sensation de vertige. Dans *Les applaudissements ne se mangent pas* de Maguy Marin, les danseurs se font systématiquement happer par une main, cette répétition permet d'évoquer les disparitions des Sud-Américains.

- L'accumulation.

D'un élément simple à un développement cumulatif par de plus en plus de mobilisation de segments (coordinations, dissociations de plus en plus raffinées). L'écart avec une gestuelle ordinaire devient radical jusqu'à l'extraordinaire de la virtuosité. Le hip-hop, le modern jazz et la danse contemporaine de manière différente ont recours à l'accumulation.

Cela peut être un geste qui se prolonge par l'engagement successif de différentes parties du corps pour donner de la force. Par exemple des circonvolutions de la tête qui entraînent le haut du dos, puis le buste, puis une spirale des bras et la flexion des jambes, puis un déplacement..

Les accumulations de Benjamin Lamarche dans *Icare* de Claude Brumachon durant lesquelles il ouvre de plus en plus ses arches, il joue avec ses ancrages jusqu'au déséquilibre, il chute avec de plus en plus de force, nous ouvre les portes de la fragilité, de la violence de sa quête, et nous donne l'image d'une danse aux yeux fiévreux. Carolyn Carlson a souvent recours à l'accumulation et sa gestuelle témoigne d'une grande virtuosité à dissocier et coordonner.

- La transposition.

Principe de reproduction d'un même mouvement avec une autre partie du corps ou un autre segment (bras/jambe, tête/bassin, œil/main...). Transposer développe des dissociations segmentaires.

- L'inversion.

Principe de reproduction d'un même mouvement à l'envers ou dans un autre sens : envers/endroit, haut/bas. Le point de départ du geste peut être : distal/proximal, excentrique/concentrique.

- La continuité.

Principe essentiel qui met en évidence une logique motrice et kinesthésique caractéristique d'un parti pris issu d'une technique corporelle particulière. Ces différentes techniques sont les moyens que se sont donnés les créateurs de courants de la danse pour exprimer leurs intentions fondamentales. C'est ce qui donne l'impression au spectateur d'une évidence du mouvement et c'est ce qui permet d'identifier un danseur au premier coup d'œil.

Au plan pédagogique.

L'utilisation de tous ces éléments permet de transformer la motricité en augmentant la difficulté technique et la com-

plexité.

La capacité de répéter un même geste exige un niveau de maîtrise plus élevé. (Un tour est plus facile à réaliser que l'enchaînement de trois tours). La répétition permet aussi aux élèves d'apprendre, fixer et mémoriser.

Si l'accumulation complexifie la gestuelle des danseurs et développe les qualités de coordination, l'enseignant peut aussi l'utiliser pour simplifier et rendre progressifs les apprentissages. Par exemple, une phrase dansée peut s'apprendre en répétant et en accumulant. Commencer par répéter les déplacements, puis ajouter le buste, le regard, etc. Cela peut être aussi une succession de gestes que l'on additionne progressivement. Par exemple : le geste 1, puis le geste 1 suivi du 2, puis 1 et 2 suivis du 3 etc.

Transposer développe des dissociations segmentaires. Par exemple lorsque l'on demande aux élèves d'engager un mouvement avec la main, puis de le reproduire avec l'épaule droite, le coude gauche, une hanche, un genou, le talon, on utilise la transposition. C'est une variable didactique qui permet aux élèves de jouer avec leurs articulations, de découvrir les possibles de leur corps et d'enrichir leur vocabulaire.

L'utilisation des opérateurs du langage chorégraphique contribue à acquérir cette disponibilité corporelle, technique indispensable pour danser à un niveau confirmé.

Les éléments de relations entre les danseurs au-delà du solo

La synchronisation ou l'unisson.

Tous les danseurs font la même chose au même moment et de la même manière. Déjà, la variété des orientations crée des surprises pour le spectateur même en gardant l'unisson.

La désynchronisation ou polyphonie.

Des groupes ou des individus différents dans leurs mouvements, dans la place qu'ils occupent dans l'espace scénique et dans le temps, dans leurs rôles.

- Le dialogue.

Alternance de séquences type question-réponse. Les danseurs sont en mouvement les uns après les autres, parfois dans une logique d'action réaction, comme une conversation.

- Le canon.

Décalage dans le temps d'une séquence chorégraphique, correspond au canon en musique.

- La fugue.

Une séquence se poursuit différemment puis se retrouve. Une séquence que l'on va retrouver se décline en différentes parties qui exposent un même sujet. Les modulations de ton, de nuance enrichissent ces séquences. Par exemple, plusieurs danseurs avec leurs interprétations combinées, traitent un même sujet.

● **Le contrepoint.**

Un motif secondaire se développe, il renforce le propos, suggère une idée qui exploite le même thème. Il peut se traduire par l'isolement d'un danseur ou d'un groupe dans l'espace scénique, dans l'opposition des formes dansées, dans l'immobilité etc. Le danseur ou le groupe fait « contre-poids ».

● **La cascade.**

Rebondissement successif d'une même séquence ou d'une séquence différente d'un danseur à l'autre.

Au plan pédagogique.

Ces éléments de relations entre danseurs nécessitent écoute et présence. L'écoute, c'est ouvrir son regard grâce à la vision périphérique ce qui permet de percevoir les autres sans les regarder, c'est sentir par tous les pores de la peau leur proximité ou leur éloignement, être attentif aux autres, se décentrer de soi pour mieux se fondre dans le groupe. L'écoute se reconnaît à la qualité de relation entre les danseurs.

Elle est indispensable pour un unisson. C'est elle qui permet aux danseurs d'être ensemble sans compter, sans repère musical ou en silence. Pour développer cette qualité, des structures sont plus faciles que d'autres. Par exemple, la structure en vol d'oiseaux est beaucoup plus facile que la ligne.

La présence du danseur le met en contact privilégié avec son espace intérieur et par ricochet avec les autres. La présence se reconnaît par l'investissement du danseur dans sa danse, sa concentration, son ancrage dans le sol. Le rôle du regard est lui aussi essentiel.

Par exemple l'élève pourra jouer sur la force de son regard, son orientation, sa forme, seul ou à plusieurs, en direction d'un danseur ou des spectateurs. Jouer aussi avec le regard qui suit le mouvement, qui démarre le mouvement, qui est inversé, en rupture, absent... Est présent celui ou celle que l'on voit, qui accroche. Grâce à ses relations inter-danseurs, l'élève est confronté à l'autre ; cela représente une étape déterminante dans la prise de conscience de soi en particu-



Guy Delshaye (avec l'aimable autorisation de Projecca)

fond, avant-scène, cour, jardin). Les danseurs s'orientent par rapport aux spectateurs (de dos, de face, de profil...) Les déplacements tracent des lignes, des diagonales (de force ou de retrait, des cercles, des vagues, des spirales etc. en exploitant leur symbolique. Il est intéressant de travailler avec les élèves sur la cohérence des choix d'espace avec leur propos (schématiquement comment on le dit). Par exemple, un esclave qui avance du fond de scène vers l'avant-scène sur une ligne droite serait peu crédible.

Se déplacer sur la diagonale de retrait et/ou reculer serait plus judicieux. Pour montrer l'enfermement, un déplacement sur une spirale rentrante peut être exploité.

Les espaces de relations entre les danseurs.

La distance entre les danseurs, contacts, portés...

Les renforçateurs

Costumes, accessoires, décors, éclairages, vidéo, mondes sonores. Ils sont choisis et utilisés comme partenaires pour soutenir, enrichir le projet expressif, renforcer ce qu'il y a à dire, ce que l'on veut donner à lire, l'émotion que l'on veut transmettre.

Ces savoirs constituent un ensemble de variables didactiques parmi lesquelles l'enseignant va puiser pour déterminer les contenus d'enseignement de son cycle de danse et pour faire progresser ses

élèves.

Ces savoirs permettent aux élèves de baliser le processus de création auquel ils sont confrontés en leur donnant des connaissances et des repères précis. A partir d'un déclencheur ils laisseront libre court à leur imaginaire, ils échangeront, exploreront, feront des choix pour écrire et aiguiseront leur lecture.

Organisation de l'espace scénique
Les formations.

Le ou les groupes de danseurs peuvent être organisés en diverses formations : cercle, triangle, ligne, colonne, étoile, vol d'oiseaux...

L'occupation de l'espace scénique.

Les espaces occupés sont variés : entrée/sortie, zones de la scène (centre,

lié par le contact avec le corps de l'autre et dans l'acceptation de l'autre. C'est bien sûr aussi, la porte ouverte au respect, au droit à la différence, un élève danseur ne peut exister seul.

Tout en vivant à travers une démarche artistique une relation singulière au sensible, les élèves se transforment et peuvent mettre en œuvre de manière explicite un projet expressif collectif □