1, 2, 3, tous dans l'espace !

> PAR AURORE DESPRÉS, MAÎTRE DE CONFÉRENCES À L'UNIVERSITÉ DE FRANCHE-COMTÉ, ET CLAUDE SORIN, ARTISTE CHORÉGRAPHIQUE, ENSEIGNANTE EN HISTOIRE DE LA DANSE

Place dans les programmes

En tant qu'art qui travaille la matière du corps et de ses mouvements, la danse à l'école s'inscrit à la fois dans le champ de l'éducation artistique et dans celui de l'éducation physique. Elle répond à leurs objectifs respectifs :
– développer des capacités motrices par la pratique des **activités physiques artistiques (APA)** et contribuer à **l'éducation à la santé** en permettant aux élèves de mieux connaître leur corps ;
– développer les pratiques artistiques à l'école et en dehors de l'école en rencontrant des artistes et des œuvres et apporter aux élèves une ouverture sur le monde par **l'histoire des arts** (qui est devenu un enseignement à part entière à l'école primaire depuis la rentrée 2008).

La séquence pédagogique présentée s'inscrit dans cette double démarche : affiner le plaisir et le goût de bouger, découvrir les possibilités de son corps, percevoir son corps et le corps de l'autre (sens visuel, tactile, kinesthésique), se situer dans l'espace, cela en lien direct avec des œuvres majeures du répertoire chorégraphique participant de l'histoire des arts. Traitant du thème de l'espace et spécifiquement du corps et des corps dans l'espace, elle revêt une dimension transdisciplinaire à la croisée de plusieurs disciplines : mathématiques, français, EPS, pratiques artistiques et histoire des arts (arts visuels notamment). À une connaissance par le langage, il s'agit donc, par la pratique de cette activité physique et artistique, d'allier une connaissance par le corps.

Objectifs et démarche

L'espace est l'une des données fondamentales de l'art chorégraphique comme de l'expérience dansée. « C'est l'espace qui est le royaume de l'activité du danseur, ce qui lui appartient car lui-même le crée », écrit Mary Wigman, l'une des fondatrices de la danse moderne. Cette séquence pédagogique vise à la découverte et au jeu avec l'espace et ses perceptions. Elle décline cette exploration des espaces selon qu'ils sont créés par un ou plusieurs danseurs.

Il s'agit de se situer dans l'espace en tant que danseur, de percevoir et de se mouvoir dans la conscience des directions, des tracés, des parcours, des volumes, des niveaux, de construire un espace seul puis à deux, à trois, etc., de rendre visible l'espace comme de le percevoir en tant que spectateur. Dans cette séquence, l'élève devra endosser successivement trois rôles : danseur, chorégraphe, spectateur. Le spectateur sera mis en jeu comme un faiseur d'espaces voire comme un « cadreur » actif.

Par le regard, le toucher, le porté, le mouvement, il s'agit d'éveiller à une relation sensible à l'espace : création et perception des formes et des transformations plastiques mais aussi perception interne de son propre corps et de celui des autres. Différents types de « cadrages chorégraphiques » sont alors proposés : par des cadres, par des caches, par la création de formes qui rendent visibles d'autres formes, mais aussi par un travail sur les « initiations », où une partie du corps seulement est mobilisée afin d'entraîner toutes les autres. Cette relation joue donc ici particulièrement des perceptions corporelles des différentes parties du corps et de la variété de leur mise en jeu. Une attention particulière est aussi accordée aux changements de « niveaux » dans l'espace : « niveau bas » (près du sol, couché, semi-couché) ; « niveau moyen » (à mi-hauteur, assis, à quatre pattes) ; « niveau haut » (proche de la posture debout).

Le corpus documentaire comprend des photographies d'extraits de pièces chorégraphiques, une partition, une notation chorégraphique et un poème. Chaque document est en relation avec des activités possibles (suggérées dans la partie **Analyses** pp. 34-35) et une activité proposée dans la partie **Activités** pp. 36-37. Dans ce lien avec les documents et les œuvres, il conviendra de présenter chaque document en amont de l'atelier correspondant, voire aussi pendant.

Les activités proposées tressent des possibilités de réalisations chorégraphiques et de productions plastiques en lien avec l'écriture et la géométrie, la perception de lignes, de surfaces et de volumes et l'arithmétique. Ces propositions s'adressant ici à des élèves de toutes les classes de l'école élémentaire, il reviendra à l'enseignant de les adapter aux niveaux et aux compétences spécifiques de ses élèves.

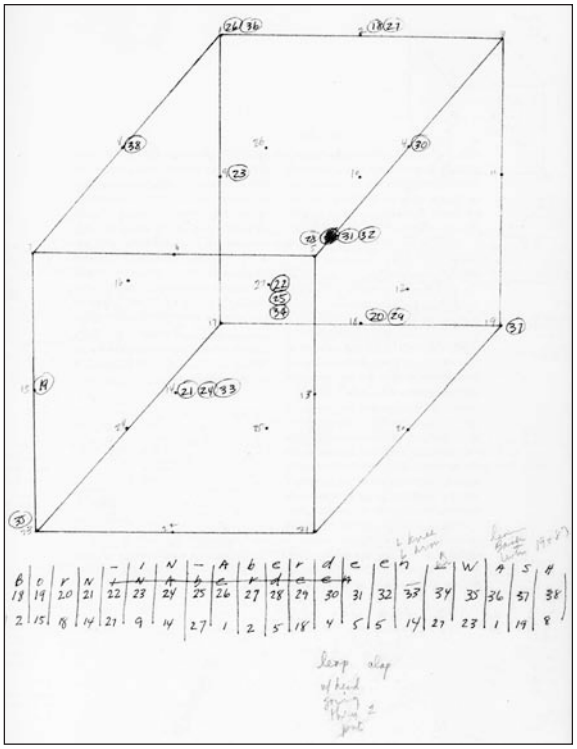
SAVOIR +

- DESPRÉS Aurore. « Le contact improvisation : une situation particulière d'enseignement-apprentissage ». EJIEPS, 2003. Consultable sur www.fcomte.iufm.fr/CD_RENTREE_2007/rentree/RECHERCHE/ejrieps/ejournal3/DESPRES.pdf
- COLLANTES Nathalie, SALGUES Julie. *On danse ?* Paris : Autrement, 2008.
- WAEHNER Karine. *Outillage chorégraphique : manuel de composition.* Paris : Vigot, 1993 (coll. Sport + enseignement).
- IZRINE Agnès. *Copain de la danse.* Paris : Milan Jeunesse, 2006.
- ROMAIN Marie. *La Danse à l'école primaire.* Paris : Retz, 2001.

>> DOCUMENTS

A De la partition…

● ***Locus.*** **Trisha Brown, 1975. Encre et crayon sur papier.**



© COLLECTION TRISHA BROWN. PHOTO D.JAMES DEE.

B … à la danse

● ***Locus.*** **Chorégraphie de Trisha Brown, 1975. Gala de la Trisha Brown Dance Company en 2009. Interprète : Diane Madden.**



© JULIA NASON, 2009

C « Rectangle »

● **Poème d'Eugène Guillevic, in *Euclidiennes*, 1967, © Éditions Gallimard, 2007.**

Rectangle

Se prêtant pour le rêve
De creux dans de l'épais,
D'ouvert dans de l'opaque.

Toujours fenêtre claire
Dans les prisons diverses,

Ouverture où passer
Ou du moins regarder

Et parfois vers soi-même
Plus à l'aise et plus soi

Là, de l'autre côté
Du rectangle qui s'offre.

D Exercices spirituels

● **Chorégraphie de Caterina Sagna sur un texte d'Ignace de Loyola, 1998. Théâtre de la Bastille, Paris, 2007.**



© LAURENT PHILIPPE/FEDEPHOTO

E Couple baroque

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



© DR

F Couple jazz

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



© GJON MILI/TIME LIFE PICTURES/GETTY IMAGES

G Voyage d'hiver

● ***Winterreise.*** **Chorégraphie de Trisha Brown. Trisha Brown Dance Company, 2002.**



© MARILYN KINGWILL/ARENAPAL

H Parodie

● ***La Table verte.*** **Chorégraphie de Kurt Jooss. Folkwang Tanzbühne, Essen, 1932.**



© AKG-IMAGES

I Event

● ***Autour de Paris Event.*** **Chorégraphie de Merce Cunningham. Merce Cunningham Dance Company. Biennale de danse du Val-de-Marne, 2009.**



© LAURENT PHILIPPE/FEDEPHOTO

>> ANALYSES ET PISTES D'EXPLOITATION

A et B Se situer dans l'espace

En 1974, dans le sillage des performances basées sur des structures ou des règles du jeu menées par les danseurs postmodernes américains, Trisha Brown conçoit *Locus* dont elle dessine la partition (**DOC A**). Dansée en 1975, cette pièce est reprise le 7 mai 2009 à l'occasion du gala annuel organisé par la Trisha Brown Dance Company à la Galerie Sikkema Jenkins & Co. à New York. C'est la danseuse Diane Madden, excellant dans le style brownien depuis les débuts de la compagnie, qui l'incarne (**DOC B**).

Plus qu'une pièce, *Locus* est une structure ouverte qui s'adapte complètement à une pratique de *training* personnel. Elle accorde la prééminence à deux axes : se situer dans l'espace conçu comme un volume et y diriger précisément différentes parties du corps. Le danseur se place au milieu d'un cube imaginaire « légèrement plus gros que la silhouette de quelqu'un qui serait debout les jambes écartées » et dont il serait le centre. Chaque point du cube est relié à une lettre de l'alphabet : le point 1, situé devant, à gauche et en haut correspond à la lettre A, le point 2 en face et en haut à la lettre B et ainsi de suite en faisant le tour des trois sections carrées jusqu'à celle de la base, qui a été dessinée pour la performance de 2009 sur le sol. Le danseur se trouve donc environné de neuf points-lettres au-dessus de lui, neuf au niveau du sol et, entre eux, neuf au niveau de son bassin (le point 27 coïncide justement avec le bassin et correspond au signe « espace entre les mots »). La performance consiste globalement à écrire une phrase, un texte ou seulement son prénom en désignant, en touchant ou en sautant par-dessus chaque point-lettre avec une partie du corps différente. De cette structure arithmétique, c'est le principe que nous retiendrons : se situer par rapport à un espace délimité et désigner dans cet espace des points précis avec différentes parties du corps. À partir de ce principe, plusieurs activités sont possibles, jusqu'à danser précisément cette partition.

C et D Isoler, cadrer, rendre visible

Le recueil de poèmes d'Eugène Guillevic (1907-1997) *Euclidiennes* se présente comme une sorte de répertoire qui, par le dessin et le verbe, recense et définit les principales figures géométriques (la droite, le point, le cercle, etc.). Chaque poème se présente sous la forme d'un triptyque : le titre, qui nomme la figure et ouvre sur une interrogation (« Spirale » : qu'est-ce qu'une spirale ?), le dessin et le texte. À la jonction entre la poésie et les mathématiques, la description ne se fait pas seulement en connaissance de « chose » mais aussi en connaissance de « langue » et en connaissance de « corps ». L'idée géométrique d'une figure, son tracé sur une surface, la lecture du poème renvoient très directement à des mises en jeu corporelles comme à des mouvements dans l'espace. Alors que les **DOCS A** et **B** proposent une danse des directions, les figures-poèmes de Guillevic invitent à une danse des tracés, des progressions ou des parcours dans l'espace (tracés de la figure avec différentes parties du corps ou par des déplacements). On peut imaginer également une danse des formes (incorporation de la figure dans le corps ou dans différentes parties du corps ou en composition de groupe). Le poème « Rectangle » (**DOC C**) invite tout particulièrement à développer les notions de délimitation entre deux parties, de cadre, de fenêtre, de regard. C'est aussi à ces jeux de cadrage entre montrer/cacher qu'invite la photographie extraite d'*Exercices spirituels*, solo créé en 1998, repris en 2007, chorégraphié et dansé par Caterina Sagna (**DOC D**). L'élément visuel des rideaux de papier, créé par Tobia Ercolino, peintre et scénographe, intervient à la fin de la pièce pour faire glisser la danseuse jusqu'à sa disparition, et notamment celle de ses mains dont les volutes constituent le motif de la pièce. De ces deux documents (**C** et **D**), on retiendra l'idée de cadrage chorégraphique : ouvrir, seul, une fenêtre sur une partie de mon corps par le pouvoir du mouvement (isolation et initiation d'un mouvement par une partie du corps) ; ouvrir une fenêtre sur une partie du corps de l'autre (délimitation possible avec des matériaux : cadres, papier, tissu, etc., pouvant être placés et déplacés sur la danse d'un partenaire). On peut aussi entourer, isoler, cadrer des éléments de la danse d'un partenaire en utilisant différentes parties de son corps.

E et F Pas de deux

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

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

L'espace de la page est la projection directe de l'espace de la salle afin de pouvoir y inscrire les figures de la danse. Le dessin du chemin permet à la fois de tracer les pas et les positions et d'observer le cheminement des danseurs sur la scène. Conforme aux règles du classicisme français, la symétrie des pas et des parcours s'allie aux principes de la « belle danse » de l'aplomb des corps, de la grâce et de la légèreté. En miroir parfait jusque dans l'ornementation

des bras, les danseurs se distinguent seulement par le regard : l'un regarde précisément sa main alors que l'autre porte son regard dans la diagonale indiquée par le bras, ouvrant ainsi l'espace de la danse.

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

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

G Contacts, dépôts et portés

Chez Trisha Brown, l'espace est investi comme un volume où les corps s'engagent de manière pluridirectionnelle (**DOCS A** et **B**), mais aussi comme relation : relations au sol et à l'autre, regards, contacts, portés.

Après avoir suivi les cours de Merce Cunningham puis ceux d'Anna Halprin et cofondé le Judson Church Theatre, haut lieu de la culture d'avant-garde des années 1960, Trisha Brown participe notamment à l'avènement du contact improvisation initié par Steve Paxton. La « structure » de base du contact improvisation consiste à se mouvoir à partir de la dynamique d'un point de contact entre deux corps. La relation à ce premier partenaire qu'est le sol est ici essentielle : elle engage aussi un rapport à l'autre, dans lequel il s'agit moins de prendre, de saisir, de manipuler que de verser du poids, de faire circuler entre les corps la dynamique de leurs mouvements. Dans toutes ses pièces jusqu'à *Winterreise*, créée en 2002 à partir du *Voyage d'hiver* de Franz Schubert, la position horizontale, là où les surfaces d'appui sont les plus larges et donc les plus rassurantes, intervient comme une figure signant une possible douceur des corps en mouvement. On retiendra les possibilités de contacts, de dépôts ou de portés non pas seulement à deux mais aussi à trois, l'importance des explorations qui augmentent les surfaces d'appui et, au final, cette possibilité d'une composition spatiale à plusieurs corps où, loin de formes fixes voire rigides comme elles le sont dans l'acrosport, les portés, dans un rapport doux avec le sol ou avec l'autre, sont toujours « en mouvement » ou en micromouvement, comme on le voit sur la photographie.

H et I Construire l'espace à plusieurs

Construire l'espace grâce aux mouvements des corps, des regards, des tensions, attentions, projections, dynamiques des différentes parties du corps est l'une des actions de l'art chorégraphique. À partir des gestes, les corps s'organisent, ou encore l'extension des corps organise l'espace de la représentation autour d'une table (**DOC H**). Chorégraphiée en 1932 par Kurt Jooss (1901-1979), *La Table verte* est une œuvre célèbre du Tanztheater, terme défini par le chorégraphe en 1928 comme un « théâtre de danse », un « drame dansé ». Mêlant les attitudes et les actions humaines aux codes de la danse classique et moderne, la stylisation du rythme et des dynamiques transforme cette matière hybride en danse. Dans ce tableau dramatique et satirique de son époque, prémonitoire aussi, Jooss parodie les négociations entre banquiers et marchands d'armes et dénonce l'absurdité des guerres. Gants et guêtres blanches, crânes et barbes soulignent les mouvements des mains et des têtes sur un rythme de tango. Gestes symboliques, situations emblématiques, caricatures de personnages, concentration des regards créent une véritable scène par la dramaturgie des corps.

Sur la photographie du **DOC I** extraite d'une chorégraphie de Merce Cunningham, il n'y a aucune autre référence que celle de l'architecture des corps. Une ligne est formée par des corps ayant chacun des niveaux, des orientations, des formes différents. Les regards et les extensions tracent de multiples directions dans l'espace. Aucune convergence des regards des danseurs ni des spectateurs : l'espace est multidirectionnel et chaque danseur se comporte comme un soliste. Reprenant la phrase d'Albert Einstein, « il n'y a pas de point fixe dans l'espace », Cunningham considère chaque point dans l'espace comme équivalent et ajoute : « Vous pouvez voir quelqu'un non plus seulement de face, mais de côté, ou de partout ailleurs avec un égal intérêt. » Il propose que chaque danseur puisse disposer d'un espace, de rythmes et de mouvements différents, ouvrant ainsi le champ des possibles.

Avec *Autour de Paris Event*, créé *in situ* pour fêter en France ses 90 ans, Merce Cunningham poursuit ses *Events* inaugurés dans les années 1960 en dehors des dispositifs scéniques habituels. Ces événements rassemblent par collage des extraits d'anciennes chorégraphies sans les décors, costumes et musiques d'origine et des séquences créées *in situ*. Toujours uniques, ils laissent une place à l'indéterminé dans la représentation même, permettant au chorégraphe de créer une expérience de danse sans cesse renouvelée.

>> ACTIVITÉS

1 Danser seul avec l'espace | docs A et B

a. Imagine en face de toi une très grande feuille de papier. Sur une ligne située à hauteur de tes genoux, écris ton prénom avec ton doigt, puis avec le bout de ton nez, avec ton coude, avec ton pied. Montre ta danse à un camarade.

b. Avance de cinq pas puis arrête-toi. Désigne avec ton doigt trois objets dans la salle. Opère un quart de tour, avance à nouveau de cinq pas, désigne trois autres objets, et ainsi de suite, jusqu'à tracer un carré sur le sol. Recommence cet enchaînement en te servant d'autres parties de ton corps.

c. Crée une danse à la manière de *Locus* de Trisha Brown. Sur une grande feuille de papier, écris ton prénom en majuscules et découpe chaque lettre. Pose au sol une boîte à chaussures dans le sens de la hauteur et colle aux huit coins chacune des lettres, dans un ordre aléatoire. Si ton prénom compte plus de huit lettres, colle les autres lettres au milieu des arêtes. Imagine-toi à l'intérieur de la boîte : où se trouve chacune des lettres de ton prénom ? Dans ta boîte imaginaire, écris ton prénom en pointant chacune des lettres avec, à chaque fois, différentes parties de ton corps. Par groupe de cinq, montrez cette danse à vos camarades.

2 Danser seul avec des partenaires | docs C et D

a. Rendre visible

– Lis le poème d'Eugène Guillevic (**DOC C**). Observe la photographie du **DOC D** et montre où se trouve le rectangle. Est-il « ouvert » comme une « fenêtre » ? Que montre-t-il pourtant ?
– Avec une grande feuille noire et rigide, fabrique un cadre. Dans des feuilles de différentes couleurs, découpe des rectangles de dimensions variées. Tu disposes donc d'un cadre de type « fenêtre » et de cadres de type « cache » opaque.
– Choisis un objet dans la salle et donne-le à voir à tes camarades en l'entourant du cadre-fenêtre. Sans le cadre, place-toi dans une position qui, par la forme, les appuis ou la consistance de ton corps, soit en écho avec la forme et la matière de cet objet.
– Choisis sans le nommer un autre objet dans la salle. De la même manière, place-toi en écho avec lui en en empruntant la forme ou la matière. Demande à tes camarades de deviner cet objet.
– Avec deux camarades, choisis un nouvel objet. En analogie avec lui, compose une forme stable. Les deux partenaires viendront ensuite un à un se déposer sur toi avec l'idée d'accroître la visibilité de l'objet. Aux spectateurs de le nommer ensuite.

b. Les mains imaginaires

– Choisis un partenaire. Debout, garde les yeux fermés durant la diffusion d'un morceau de musique (d'Arvo Pärt par exemple). Ton partenaire touche une partie de ton corps en y apposant délicatement sa main. Bouge cette partie tout le temps que durera ce contact. Lorsque ton partenaire ôte sa main d'une manière soudaine comme si cela brûlait, arrête-toi net comme si ton corps se glaçait. Pense à bouger en premier la partie touchée qui peut ensuite en entraîner d'autres, voire ton corps tout entier. Lorsque tu es en pose telle une sculpture, le partenaire s'arrête un instant et recule pour te regarder. Variez les niveaux (au sol, debout, à mi-hauteur) ainsi que la durée des touchers. Intervertissez les rôles.
– Recommence, mais cette fois ton partenaire reste spectateur. Convoque alors la mémoire de tes sensations : imagine une main qui se pose sur une partie de ton corps, qui te conduit dans un voyage qui peut te faire monter et descendre, puis qui s'arrête net. Intervertissez les rôles.

© CNDP

– Crée une danse composée de cinq mouvements initiés par cinq mains imaginaires.
– Mettez-vous par trois : un danseur, un cadreur, un spectateur. Le danseur, les yeux fermés, convoque à son gré différentes mains imaginaires. Le cadreur va rendre visibles différentes parties du corps du danseur en utilisant le cadre-fenêtre ou le cadre-cache construits en **a**, qu'il tiendra en pose fixe autour du danseur, ou encore en entourant avec différentes parties de son corps (pas seulement les bras) des parties du corps du danseur, en se plaçant près ou loin de lui, devant ou derrière lui. Le spectateur observe les effets de cadrages et fait des propositions pour les rendre plus précis.

3 Danser à deux : miroir et opposition | docs E et F

a. Un danseur (A) prend une forme dans l'espace. B regarde puis s'inclut calmement dans cette « sculpture » en la complétant. Chacun prend le temps de goûter cette nouvelle forme. A en propose une nouvelle en s'imbriquant dans B, qui reste immobile. En jouant des oppositions de formes et d'espaces, B complète la proposition de A, et ainsi de suite en alternance. L'espace entre les corps peut varier du très proche au très lointain.

b. Sélectionnez quatre formes imbriquées que vous avez explorées en **a** et répétez-les afin de les conserver en mémoire.

c. A propose à B, placé en face de lui, de suivre sa danse comme s'il était son reflet dans un miroir : mouvements lents et sur place avec des différences de niveaux, puis en s'éloignant l'un de l'autre progressivement. Intervertissez les rôles.

d. Sur la moitié d'une feuille A3, tracez à la peinture un parcours simple. Pliez la feuille en deux de façon à recouvrir le tracé peint et obtenir ainsi par application deux chemins symétriques. Effectuez ensemble en marchant ces parcours dessinés, puis ajoutez-y des variations de mouvements, de niveaux, de dynamiques.

e. Reprenez votre danse en miroir en y incluant, quand votre trajet le permet, l'une des formes imbriquées sélectionnées en **b**.

4 Danser à plusieurs | docs H et I

a. Dessinez sur une grande feuille de papier des silhouettes de taille identique mais de formes, niveaux, directions et appuis différents. Découpez-les. Regroupez-vous par cinq et composez un collage en disposant sur une ligne droite, l'une après l'autre, chaque silhouette. Réalisez ensuite corporellement cette composition dans l'espace.

b. Mettez-vous en groupe de huit et formez un cercle. Un danseur propose un geste de la vie quotidienne : montrer du doigt, accueillir un invité, se gratter le genou, etc. Le groupe refait le geste avec le plus de précision possible. Celui d'à côté ajoute un autre geste qui fait suite au premier. Le groupe répète le premier et le deuxième gestes. Un autre enchaîne et ainsi de suite. Précisez l'enchaînement en affinant les qualités, les rythmes, les dynamiques. Montrez cette danse en choisissant une disposition dans l'espace : ligne, amas, triangle, etc.

© CNDP