

Published in *Composer en danse : un vocabulaire des opérations et des pratiques* / Yvane Chapuis, Myriam Gourfink, Julie Perrin [éd.], 2020, pp. 13-24, which should be cited to refer to this work.

---

# COMPOSER EN DANSE AUJOURD'HUI

<sup>1</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris : Minuit, 1991, p. 181.  
<sup>2</sup> Ce projet de recherche a été soutenu de 2016 à 2019 par La Manufacture-Haute école des arts de la scène / Hes-so-Haute école spécialisée de Suisse occidentale, en partenariat avec le laboratoire MUSIDANSE (E.A. 1572) de l'université Paris 8 Saint-Denis.

« La composition est esthétique, et ce qui n'est pas composé n'est pas une œuvre d'art. On ne confondra pas toutefois la composition technique, travail du matériau qui fait souvent intervenir la science (mathématique, physique, chimie, anatomie) et la composition esthétique, qui est le travail de la sensation. Seul ce dernier mérite pleinement le nom de composition, et jamais une œuvre d'art n'est faite par technique ou pour la technique. [...] Le rapport entre les deux plans, le plan de composition technique et le plan de composition esthétique, ne cesse de varier historiquement<sup>1</sup>. »

Lorsque s'engage en 2015, à l'initiative de Myriam Gourfink, le projet de recherche intitulé « La composition chorégraphique aujourd'hui. Quels outils pour quelles positions artistiques<sup>2</sup> ? », le mot « composition » se trouve mis au premier plan de nos échanges. Il va guider l'enquête conduite par Yvane Chapuis, Myriam Gourfink et moi-même auprès de dix chorégraphes, en orientant la façon dont chacun-e sera amené-e à décrire son travail. Il va également guider notre processus de recherche (dont on découvrira dans le texte suivant le cheminement méthodologique), comme la façon dont l'enquête sera restituée dans cet ouvrage. Pourtant, l'emploi de ce mot dans le contexte de la danse contemporaine occidentale en tant que pratique artistique ne va pas de soi. S'il est traditionnellement utilisé en musique – à ce titre, la connivence de Myriam Gourfink avec le milieu musical n'est sans doute pas pour rien dans le choix du terme –, il est plus rarement employé dans les autres arts, par exemple en littérature, au théâtre ou au cinéma. Il suscite même des réticences en arts visuels ou plastiques où il est connoté comme désuet et semble renvoyer à des conventions académiques ou structures formelles. En danse, le terme « composition » est au fond assez peu usité aujourd'hui et il convient donc de revenir ici sur des questions de terminologie comme, plus largement, sur les raisons d'interroger la création chorégraphique à partir de cette notion. Cette introduction sera ainsi l'occasion de situer cette recherche en regard des débats suscités par la création chorégraphique et de saisir par là ce qu'il convient d'entendre par « composition » dans le cadre de cet ouvrage.

### UNE TERMINOLOGIE FLUCTUANTE : CE QUE « COMPOSER » PEUT BIEN VOULOIR DIRE

- 3 Marie Glon, « Les Lumières chorégraphiques : les maîtres de danse européens au cœur d'un phénomène éditorial (1700-1760) », thèse de doctorat en histoire et civilisation, dir. G. Vigarelli, EHESS, 2014. Voir aussi : Marie Glon, « Ce que la Chorégraphie fait aux maîtres de danse (XVIII<sup>e</sup> siècle) », *Corps*, n° 7, 2009 / 2, pp. 57-64.
- 4 Laurence Louppe parle aussi de « vocabulaire » ou des « paramètres lexicaux de l'écriture chorégraphique », in Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles : Contredanse, 1997, p. 127. Michel Bernard évoque « l'écriture chorégraphique [qui] règle et dessine le fil directeur [du spectacle], en détermine la structure et en constitue l'unité ou la cohérence », in Michel Bernard, « Esquisse d'une théorie de la perception du spectacle chorégraphique » (1991), *De la création chorégraphique*, Pantin : Centre national de la danse, coll. « Recherches », 2001, p. 205.
- 5 Laurence Louppe, *op. cit.*, pp. 209-210.
- 6 Rémy Héritier, lors de son exposé en mars 2016 à La Manufacture à Lausanne, dans le cadre de cette recherche.

« Composition » ou le verbe « composer », dont le substantif dérive, ne sont pas des termes spécifiques au domaine de la danse. Dans nombre de champs, on compose, autrement dit on forme un ensemble par l'assemblage (du latin *componere*), on dispose, combine ou agence des matériaux ou éléments. « Chorégraphie » sera donc plus spécifique à l'art de la danse, puisque le terme étymologiquement renvoie à l'association du mouvement et de l'écriture. À partir du XIX<sup>e</sup> siècle, le mot chorégraphie signifiera précisément cet art de composer des danses, aussi bien que le résultat ou le produit même de cette composition. Pourtant, lorsque le mot « Chorégraphie » s'invente en 1700 sous la plume de Raoul-Auger Feuillet (*Chorégraphie, ou l'Art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*), il s'agit de désigner une activité spécifique du maître de danse, à savoir sa compétence à inscrire des danses sur le papier par la description et le tracé. Ce savoir reconnu dans la nomenclature des arts et métiers a donc à voir avec la conception d'un ouvrage et sa diffusion, comme l'analyse précisément l'historienne de la danse Marie Glon<sup>3</sup>. Le « chorégraphe », tel qu'on dénomme à partir de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle celui qui met en chorégraphie, autrement dit celui qui se charge de réaliser ces « danses gravées », se distingue alors du « compositeur » qui, pour sa part, a conçu les danses. Le compositeur de danses ou de ballets (l'expression est calquée sur le domaine musical) est ainsi antérieur à l'existence du chorégraphe dont l'activité est limitée à écrire et décrire la composition dansée.

De l'histoire terminologique et des glissements de sens progressifs, il ressort une connivence entre les termes composition, chorégraphie et écriture. Dans le contexte francophone en particulier, on entendra souvent parler d'« écriture chorégraphique », sans que personne ne s'émeuve du pléonasme. On parle d'ailleurs tout autant d'écriture cinématographique. Avec cette « écriture de l'écriture de la danse », il ne s'agit plus de désigner les tracés sur le papier mais, de manière métaphorique, les tracés des mouvements des danseurs dans l'espace, et probablement aussi les structures qui organisent l'œuvre et permettent d'ordonner les différents éléments qui la constituent. Laurence Louppe ou Michel Bernard insistaient sans doute, par cette expression, sur la valeur et le modèle que représentent pour la recherche en danse des années 1990 la littérature et sa critique (Roland Barthes, en particulier, avec sa théorie du texte)<sup>4</sup>. Cette expression était peut-être aussi une réponse à la difficulté soulevée par Laurence Louppe à distinguer entre « composition » et « écriture ». L'historienne et critique remarque en effet que, selon les chorégraphes avec qui elle dialogue dans les années 1980 et 1990, le sens des deux termes varie sans jamais se stabiliser véritablement, nous mettant face à des nuances ou connotations idiosyncrasiques<sup>5</sup>. De cette instabilité sémantique, il reste des traces. Ainsi Rémy Héritier, l'un des chorégraphes de notre étude, dira : « Encore aujourd'hui, je n'utilise pas le terme de « composition ». J'utilise davantage le mot « écriture », peut-être parce qu'il croise d'autres disciplines. En le disant néanmoins, je réalise que la composition croise aussi toutes les autres disciplines. J'associais « composition » – [dans les années 1990] et peut-être encore aujourd'hui – à un certain académisme, ce qui n'est pas le cas pour « écriture »<sup>6</sup>. » À la métaphore de l'écriture, la langue anglaise préfère d'autres termes. On trouve ainsi chez les théoriciens de la danse les termes « structure »,

- 7 Par exemple, Susan Leigh Foster, *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*, New York : Routledge, 2011, p. 42. Ou : « Composition is arranging » [La composition est agencement], Andrea Olsen, Caryn McHose, *The Place of Dance: A Somatic Guide to Dancing and Dance Making*, Middletown : Wesleyan University Press, 2014, p. 140.
- 8 Ric Allsopp, André Lepecki, « Call for paper for *Performance Research* vol. 13, n° 1 », 2007, ou Gabriele Brandstetter, Gregor Stemmerich, « Preface », in Maren Butte, Kirsten Maar, Fiona McGovern, Marie-France Rafael, Jörn Schaffaff (dir.), *Assign & Arrange. Methodologies of Presentation in Art and Dance*, Berlin : Sternberg Press, 2015, p. 13.

- 9 Susan Leigh Foster, *op. cit.*, p. 8.
- 10 Ric Allsopp, « Something else: on Latency and Composition », in Kirsi Monni, Ric Allsopp (dir.), *Practising composition: Making Practice. Texts, Dialogues and Documents. 2011-2013*, Helsinki : Theatre Academy of the University of the Arts, 2015, p. 138 : « The normative usage of the term "composition" where composition is defined as the action of combining the parts or elements of a whole or the forming (of anything) by a combination of parts, or an orderly arrangement » [L'usage normatif du terme « composition » où la composition est définie comme l'action de combiner des parties ou éléments d'un tout, ou la formation (de quelque chose) par la combinaison de parties ou une disposition ordonnée].

- 11 Par exemple, Anthea Kraut, « Race-ing choreography copyright », in Susan Leigh Foster (dir.), *Wordling Dance*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2009, pp. 76-97.
- 12 Voir son portrait de circonstance en troisième partie de l'ouvrage. Cette distinction entre composition et chorégraphie existait dans les années 1930 au Bennington

« principes » [principes], « procedures » [procédures], « arranging<sup>7</sup> » [arrangement ou agencement], « strategies<sup>8</sup> » [stratégies], « orchestration of bodies in motion<sup>9</sup> » [orchestration des corps en mouvement], « action of combining<sup>10</sup> » [action de combiner]...

Par ailleurs, la langue française ne comportant pas d'adjectif dérivé de « danse », on utilise bien souvent abusivement l'adjectif « chorégraphique » en lieu et place de « dansé » ou de « relatif à la danse », sans distinguer la dimension de composition contenue dans le substantif « chorégraphie ». Cela donne lieu à d'autres expressions étranges, telles que « la composition chorégraphique » (soit la composition de l'art de composer du mouvement). Les auteur-e-s anglophones qui préfèrent l'expression « dance composition », bien souvent équivalente dans leurs textes au terme « choreography », emploient plus rarement l'expression « choreographic composition ». Il s'agit alors précisément d'insister sur la dimension d'œuvre (chorégraphie) ou d'auteur-e<sup>11</sup>. Le vocable « chorégraphie » sert aussi en effet à désigner l'œuvre de danse. Nathalie Collantes, autre chorégraphe de notre étude, signale cette nuance importante, lorsqu'elle distingue la composition désignant l'esquisse, l'exercice bref réalisé en atelier, de la chorégraphie qui se situe du côté de l'œuvre assumée et signée<sup>12</sup>. Cette distinction claire n'est néanmoins pas partagée par les autres chorégraphes de l'étude (car cette façon de travailler ne leur correspond pas forcément), signalant de ce fait combien la signification des termes « composition » ou « chorégraphie » continue de fluctuer.

Que l'usage privilégie composition, chorégraphie ou écriture, dans tous les cas un flottement persiste en particulier concernant le moment désigné par l'une ou l'autre des dénominations : d'un côté les termes renvoient à l'action même d'élaborer une danse, aux processus ; de l'autre, ils se rapportent à l'œuvre aboutie, à ce qui résulte de ce processus. Nous avons volontairement fait jouer ce double sens. Dans notre étude, il s'agit de s'intéresser autant aux « faits d'écriture » (les structures de composition repérables) qu'aux « manières de composer<sup>13</sup> », autrement dit aux chemins qui ont conduit à ces structures mêmes. On verra ainsi que les débats qui fondent cette recherche se réfèrent tout autant aux façons de créer inventées par les chorégraphes qu'aux œuvres produites, dans leurs formes ou structures, comme dans leurs enjeux dramaturgiques et esthétiques singuliers. En effet, si l'exercice de la critique en art se concentre d'abord sur les œuvres, il n'est en revanche pas toujours pertinent pour l'artiste de distinguer ces deux temps. De surcroît, dans certains cas, il n'y a pas lieu de véritablement distinguer les processus mis en œuvre en studio de ceux mis en œuvre face au public. Ou encore, il peut s'avérer inapproprié de restreindre le temps du travail de la composition à une période qui précède la représentation. D'autre part, l'ensemble du groupe – chercheuses comme artistes – a veillé à maintenir les liens entre les choix de composition (de procédés de génération de mouvements, d'assemblage des matériaux, de structuration de l'ensemble) et leurs effets<sup>14</sup>. Par effets, il faut comprendre autant le sens dramaturgique porté par une composition dansée constituant sa raison comme sa visée, que la valeur signifiante et éthique d'une activité. À l'évidence, les procédés de composition organisent aussi les pratiques et activités du groupe, autrement dit, ils constituent à la fois le sens et l'un des moteurs du travail.

Ce dernier aspect induit une autre sorte d'hésitation définitionnelle, que l'usage courant du verbe « composer » contient. Elle revient à rabattre « composer »

College (États-Unis) : le premier cours de composition (*Dance Composition class*) ouvert en 1935 consistait en la transmission de principes d'espace, temps et poids à partir desquels les étudiants pouvaient produire de courtes études. Tandis que l'atelier de chorégraphie (*Choreography Workshop*) était le lieu de la création d'une pièce signée par l'enseignant-e (Graham, Humphrey et Weidman, puis Holm...). Cf. Susan Leigh Foster, *Choreographing Empathy*, *op. cit.*, p. 51.

13 Je reprends ici la terminologie du musicologue Nicolas Donin : « Composer. Écritures musicales... sur le vif », *Genesis* [En ligne], 31 / 2010, mis en ligne le 28 mai 2013. URL : <http://genesis.revues.org/821>.

14 Cette dimension de nos échanges est manifeste dans la seconde partie de l'ouvrage rassemblant quatre discussions : Marco Berrettini y exprime à plusieurs reprises la nécessité de nouer les questions formelles aux valeurs profondes qui sous-tendent l'activité de création.

15 Ce questionnaire est reproduit en annexe. Il a été rédigé par Myriam Gourfink et moi-même et a servi de point de départ aux exposés des dix chorégraphes en 2016.

16 Chapitre où l'on verra qu'une pratique sans finalité claire (comme l'expérimentation d'un principe gestuel) peut finalement faire partie de l'œuvre en constituant l'une de ses séquences ; qu'une pratique répertoriée (une technique) peut servir de point de départ pour générer du matériau et sera, selon les projets, redéfinie (c'est le cas du cours de yoga chez Myriam Gourfink) ; que des pratiques diverses et inédites sont le moyen de sélectionner ou d'ordonner le matériau.

sur « créer », à confondre ou assimiler les deux termes. Or, comme le questionnaire initial établi en 2015 le mentionne déjà<sup>15</sup>, Yvane Chapuis, Myriam Gourfink et moi-même avons tenté de distinguer à l'intérieur du processus de création ce qui relève plus spécifiquement des opérations et pratiques de composition. Il ne s'agit pas de dire qu'un moment spécifique du processus de création serait dédié à la composition. Notre étude montre au contraire que les actions de composition interviennent presque continuellement dans l'activité du chorégraphe. Il s'agit plutôt d'attirer l'attention, au sein même de l'activité créatrice, sur ce qui relève de la composition (de la génération, du choix et de l'agencement des matériaux dansés) et non d'autres mobiles (par exemple, la pulsion créatrice, le désir d'être en scène, les ressorts psychologiques au sein du groupe, l'élaboration d'une technique du geste, les modalités de la transmission d'une danse...), sauf lorsque l'un de ces mobiles devient le cœur même de la manière de composer. Autrement dit, cette distinction entre composer et créer oriente la nature des questions que nous avons posées aux chorégraphes. Elle laisse de côté d'autres aspects de la démarche créatrice que des approches ethnographique, économique, philosophique ou sociologique de la création pourraient par exemple traiter.

Notre approche concerne donc d'abord la *poièsis* (l'analyse des manières de faire, des fabriques de l'œuvre), le plus souvent dans son articulation avec l'*aisthesis* (l'analyse esthétique des œuvres et de leurs effets sur un spectateur). Car nous parlons aussi à partir de notre activité de spectatrices assidues de la chorégraphie contemporaine (principalement celle présentée sur le territoire français ou suisse). Si notre approche aborde aussi la dimension des pratiques (un chapitre y renvoie explicitement), c'est exclusivement pour montrer comment les pratiques induisent des manières de composer ou réciproquement. Il y a bien une forme d'articulation entre la composition et les pratiques, dès lors que nombre de pratiques sont basées non plus sur des exercices ou des échauffements ni sur une technique répertoriée, mais sur des instructions ou des structures d'activité : elles consistent déjà en un programme d'actions. Par action, il faut ici entendre aussi bien des activités à accomplir que des compétences sensorielles ou une conscience imaginative à déployer et à mettre en jeu, en vue d'une activité. Bien souvent, ce sont ces mêmes pratiques qui seront enclenchées lors de l'activation de l'œuvre. La pratique peut donc s'inventer à l'occasion de projets précis auxquels elle donne forme. Sa dimension exploratoire est susceptible d'être structurée et pensée en fonction d'une adresse à autrui et d'une micro-dramaturgie. La pratique devient alors le nom à la fois d'une activité qui sous-tend l'œuvre et de la matière qui la constitue : elle contient déjà une logique compositionnelle propre. La *poièsis* implique ainsi d'ouvrir l'examen des pratiques singulières. Cet examen n'est pas réservé au chapitre « Pratiques<sup>16</sup> », puisque la contrainte, la tâche, la partition, la question formulée, le rapport à l'objet ou à la mémoire, traités à d'autres chapitres, constituent tout autant des pratiques de composition supposant d'avoir instauré sinon des habitudes, du moins des règles momentanées.

Aussi le vocabulaire de la composition auquel notre recherche a abouti comporte-t-il des items de différentes natures, renvoyant à ces trois domaines de l'analyse de l'art – l'analyse des pratiques, des processus et des œuvres –, mais également aux fluctuations mêmes du terme « composition » qu'on vient de voir. Plusieurs items

17 Voir par exemple Pirkko Husemann, *Choreografie als Kritische Praxis: Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen*, Bielefeld : transcript, 2009. Le titre initial de la thèse de doctorat était « Choreography as Critical Practice: Choreographic Working Methods in Contemporary Dance and their Effect on Staging, Perception and Theoretical Discourse », thèse de doctorat, université Johann Wolfgang Goethe, Francfort-sur-le-Main, 2008.

renvoient clairement aux structurations de l'œuvre, insistant sur la composition comme agencement : « Assembler », « Dramaturgie », « Musique », « Partition », « Rythme », « Structure ». Une seconde catégorie concerne davantage les processus ou pratiques compositionnels qui conduisent à produire ou à définir les matériaux de l'œuvre : « Choisir », « Citer », « Contrainte », « Indétermination », « Matériau (générer du) », « Partition », « Pratiques », « Tâche », « Transposer », « Unisson ». Une troisième sorte d'items se rapporte aux contextes induisant des processus de création et influant sur leur évolution d'une manière suffisamment significative pour qu'ils soient identifiés comme des facteurs de composition : « Collectif », « Contexte », « In situ ». Enfin, un dernier type d'items est plus directement centré sur les enjeux esthétiques des choix compositionnels – enjeux qui organisent la façon de créer des matériaux et de structurer l'œuvre – : « Adresser », « Espace », « Dramaturgie », « Structure ». Ce partage entre les items reste un peu réducteur et surtout malaisé : on aura remarqué que le même item se trouve ainsi placé dans plusieurs catégories. Par exemple, dans la seconde catégorie, on trouve des processus de génération et de sélection des matériaux qui ont un impact autant au niveau micro-structurel (la structure du geste) que macro-structurel (la structure d'une séquence longue ou d'une œuvre entière), autrement dit qui concernent autant la première catégorie, dans laquelle la composition relève de l'agencement de l'œuvre.

C'est ce niveau de complexité et d'intrication auquel un « Vocabulaire des opérations et des pratiques » de composition en danse s'intéresse. D'un côté, on décrira des pratiques de composition, autrement dit des manières de faire qui se sont inventées en induisant une conception de la composition. La pratique peut alors relever d'une expérience dont on tire un savoir plus général. De l'autre, on décrira des opérations, c'est-à-dire des processus de travail prédictifs et génératifs, induisant un niveau de complexité plus grand à travers des règles énoncées, ou tout au moins l'engagement dans un processus d'expérience déterminé.

## CULTURES ET CRITIQUES DE LA COMPOSITION : QUELQUES REPÈRES

Notre recherche se situe à un moment particulier de l'histoire de la danse occidentale. Pourquoi interroger aujourd'hui la composition en danse ? Nous partageons un double constat. Premièrement, les œuvres contemporaines semblent appeler un tel sujet de recherche : la façon dont nombre de pièces, depuis trente ans, mettent le spectateur sur la piste d'une lecture des formes et structures de l'art chorégraphique invite à mettre la composition au cœur d'une réflexion sur cet art. Certaines démarches héritent de l'art processuel ou du courant partitionnel des années 1960 (celui qui inaugure des œuvres programmatiques où le matériau fixé consiste non en des gestes mais en des partitions). Mais bien plus largement, on observe une mise en évidence, sur scène, du processus même de formation du geste ou bien la volonté de rendre visibles les logiques de production des œuvres. Pour autant, on ne peut réduire les pièces à des démonstrations simples de leur logique de composition : elles invitent plutôt à élucider, avec les chorégraphes, la démarche de composition engagée. Ce constat est bien évidemment partagé par d'autres chercheur-euses en danse<sup>17</sup>. Le deuxième constat concerne un manque dans la théorisation plus large des pratiques compositionnelles, c'est-à-dire au-delà des études monographiques

18 On pense par exemple à l'analyse magistrale conduite par Anne Teresa de Keersmaeker en dialogue avec Bojana Cvejić, en 3 volumes successifs (livre et DVD) : *Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók : Carnets d'une chorégraphe*, Bruxelles : Fonds Mercator / Rosas, 2012 ; *En attendant & Cesena : Carnets d'une chorégraphe*, Bruxelles : Fonds Mercator / Rosas, 2013 ; *Drumming & Rain : Carnets d'une chorégraphe*, Bruxelles : Fonds Mercator / Rosas, 2014.

19 Autrement dit d'offrir aux artistes chorégraphiques un espace de réflexion sur la composition, tel qu'avaient pu l'imaginer les compositeurs se réunissant à partir de l'été 1946 à l'école de Darmstadt pour penser la musique nouvelle. Voir le texte de Myriam Gourfink « Le vocabulaire d'une communauté » introductif à cet ouvrage, note 2.

20 Pour une vision synthétique, voir Laurence Louppe, « Quelques visions dans le grand atelier », *Nouvelles de danse*, Bruxelles : Contredanse, n° 36-37, « La composition », automne hiver 1998, pp. 11-32.

21 Marco Berrettini pousse ce constat à l'extrême lorsqu'il propose de transformer son cours technique en chorégraphie pour *IFeel3* (2016), cf. chapitre Pratiques.

22 Le terme apparaît dans la danse moderne pour nommer ce temps du travail où s'expérimente le mouvement. Laban ouvre son premier « Atelier pour la danse et les arts de la scène » en 1912 (*Atelier für Tanz und Bühnenkunst*), cf. Isabelle Launay, *À la recherche d'une danse moderne*, Rudolf Laban et Mary Wigman, Paris : Chiron, 1996, p. 14.

pointues qui ont pu être conduites<sup>18</sup>. Aussi cet ouvrage a-t-il pris la forme d'un vocabulaire de la composition, plutôt que celle de dix études successives consacrées à chacun-e des chorégraphes : si la réflexion et la structure même du livre s'appuient d'abord sur l'examen des propos recueillis auprès des dix chorégraphes, chaque chapitre espère ouvrir une réflexion plus générale sur la composition en danse aujourd'hui, ses enjeux ou son rapport à des traditions historiques. Et servir, au fond, d'outil ou de point de repère pour observer la création chorégraphique. En effet, portée par l'élan initial de Myriam Gourfink d'ouvrir un « Darmstadt de la danse<sup>19</sup> », et par la curiosité suscitée par notre activité de spectatrices, cette recherche sur la composition aujourd'hui entend non pas délivrer des recettes pour composer, mais offrir des éléments pour débattre sur la chorégraphie, à partir des pratiques mêmes qui fondent les démarches contemporaines. C'est à partir d'une culture de la composition, identifiée comme telle et mobilisée à travers un vocabulaire et des questionnements adéquats, que les débats entre artistes, publics, programmeurs, critiques et chercheurs trouveront sans doute la meilleure façon de se déployer.

Comment se transmettent effectivement les connaissances sur la composition en danse vis-à-vis desquelles, d'une part, des artistes se positionnent ou des œuvres s'inventent et, d'autre part, notre regard sur la chorégraphie s'organise ? Où et comment se sont élaborées des théories de la composition ? Il ne s'agit pas ici de retracer l'histoire des courants de la composition en danse : chacun pourra se reporter en annexe aux références de la bibliographie consacrées à cette question<sup>20</sup>. Les introductions aux chapitres de notre Vocabulaire, comme les discussions sur quatre notions rassemblées en deuxième partie, évoquent par ailleurs les grandes lignes de cette histoire telle qu'elle s'est constituée en particulier tout au long du xx<sup>e</sup> siècle, depuis le développement de la danse moderne. Il s'agit plutôt ici de situer cette recherche à l'intérieur du champ plus vaste des écrits, débats ou modes d'analyse de la composition. Les références qui jalonnent cette introduction sont autant d'invitations à des lectures complémentaires.

Il faut d'abord rappeler que les connaissances sur la composition en danse se transmettent massivement par tradition orale : quand bien même elles s'appuieraient sur la lecture d'un document écrit – des danses gravées, un système d'écriture comme la cinégraphie Laban ou l'écriture Benesh, une partition élaborée par une chorégraphe –, c'est au sein du studio que se travaillent et s'expérimentent les savoirs de la composition, à travers la mise en mouvement. Le cours de danse est ainsi le premier lieu où s'enseigne une culture de la composition<sup>21</sup>. Sans que cela soit forcément nommé, un cours de danse transmet en effet un équilibre des dynamiques et des formes du mouvement pour un style donné, des logiques d'enchaînement des gestes ou des séquences, comme des structurations du temps et de l'espace qui vont constituer le soubassement d'une culture de la composition. Lorsque le cours comporte une partie d'atelier<sup>22</sup>, il insiste alors aussi sur les moyens de générer des mouvements, avant d'instruire sur les façons de les assembler ou de les agencer. Dans le cours de danse incluant l'atelier, on apprend donc autant des modèles de composition que des manières de composer.

Être spectateur constitue un autre moment déterminant de la transmission d'une culture de la composition : là se façonne une certaine idée de la structure des œuvres, de leur temporalité (durée, séquençage, rythmes), de l'organisation spatiale

23 Ce sont ces cadres même qui peuvent conduire à juger qu'une œuvre est trop longue, trop lente, pas assez contrastée, etc., relativement à notre « horizon d'attente », cf. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 1978 (trad. par C. Maillard de *Literaturgeschichte als Provokation*, Francfort : Suhrkamp, 1973).

(orientations, trajets et emplacements), des logiques dramaturgiques (développement, structure d'ensemble, transitions, effets d'adresse...). Les chorégraphes de notre étude évoquent ainsi régulièrement leur activité de spectateurs ou spectatrices, analysant des choix ou styles de composition constituant des références personnelles ou partagées. Ce savoir de la composition nourri au contact des œuvres n'est pas réservé aux seuls praticiens de la danse mais concerne aussi le public. Il contribue tacitement à définir ce que nous nommons « œuvre chorégraphique », à partir de critères jouant le rôle de codes ou de conventions, de cadres esthétiques plus ou moins conscients mais très opérants lors de la réception d'une œuvre<sup>23</sup>. Nombre d'analyses de la composition en danse s'appuient de ce fait uniquement sur l'analyse esthétique : il s'agit de saisir les effets d'une structure sur la réception sensible et signifiante d'une représentation. Cela revient à caractériser le mouvement général d'une œuvre, son organisation en parties et les logiques qui les relient entre elles, sa façon particulière de ménager des transitions et de travailler les seuils (le début, la fin). Ou bien à déceler des procédés ou des traits significatifs propres à un style chorégraphique, en repérant des façons particulières de combiner des éléments ou d'enchaîner des sections. On analyse donc ici la composition en tant que fait d'écriture ou aboutissement.

Entre le cours de danse ou l'atelier et le spectacle, le moment où des œuvres chorégraphiques s'élaborent reste le plus méconnu : l'analyse de la composition comme processus peut avoir lieu selon différentes méthodes. Une approche ethnographique permet de devenir le témoin direct du travail de composition en train de s'élaborer. On s'intéresse là aux différents stades de la composition et l'analyse est conduite de manière concomitante à l'élaboration de l'œuvre, dans l'ignorance de la forme à laquelle elle aboutira. Une approche génétique peut quant à elle permettre rétrospectivement de revenir aux sources du travail, à travers l'analyse des traces livrant des informations sur les manières de composer : descriptions, récits, carnets de création, notes, essais, manifestes, schémas, dessins, partitions, photographies, films... La structuration finale de la pièce guide alors l'enquête à rebours. L'enquête auprès des artistes pour susciter le témoignage est une troisième méthode : celle que nous avons choisie. Ici, l'artiste devient garant-e de la qualité descriptive et heuristique du propos sur les manières de composer. Il y a là toujours le risque, évidemment, de ne pas déceler les écarts entre le dire et le faire. Néanmoins, nous étions susceptibles d'opposer aux récits faits notre propre connaissance des œuvres, et certains d'entre nous pouvaient également témoigner des processus parce qu'ils avaient été interprètes des pièces des autres. En réalité, les occasions d'expliquer ou de réfléchir à la composition sont peu fréquentes et rarement rendues publiques auprès des autres artistes ou des spectateurs. Si des chorégraphes, à l'occasion d'un entretien, peuvent exposer les caractéristiques de leur démarche de composition, leur témoignage reste isolé au lieu de s'insérer dans le panorama plus large des pratiques de composition contemporaines.

Enfin, les connaissances sur la composition chorégraphique de la danse moderne et contemporaine se sont aussi divulguées tout au long du xx<sup>e</sup> siècle à travers des écrits. On peut distinguer entre les écrits d'artistes (ceux des chorégraphes, pédagogues, danseurs mais aussi de leurs collaborateurs, en particulier les musiciens-compositeurs) et les analyses des critiques ou historien-ne-s de la danse. Ces dernières puisent très largement dans les premiers, mais s'appuient aussi sur des

- 24 Voir la deuxième section de la bibliographie en annexe.
- 25 Doris Humphrey, *Construire la danse*, Paris : l'Harmattan, 1998, p. 57 (trad. par J. Robinson de *The Art of Making Dances*, New York : Rinehart and Company, 1959).
- 26 Louis Horst (1884-1964), musicien, compositeur, directeur musical de la Denishawn de 1915 à 1925, puis de la compagnie Martha Graham pendant vingt ans, également critique de danse (au *Dance Observer* 1934-1964), commence à enseigner la composition chorégraphique aux États-Unis au milieu des années 1920. Ses conceptions de la composition vont marquer plusieurs générations successives de danseurs : admiré de tous, mais aussi accusé d'un formalisme excessif, il est rarement suivi à la lettre, y compris par les chorégraphes modernes qu'il accompagne.
- 27 Louis Horst, Carroll Russel, *Modern Dance Form in relation to the other Modern Arts*, New Jersey : Dance Horizons Books / Princeton Book Company, 1961.
- 28 Les cours de composition musicale expérimentale qu'il propose à la New School for Social Research à New York de 1956 à 1958 et en 1959-1960 sont déterminants, en particulier quant à l'idée que l'on peut tirer une structure chorégraphique de nombre d'éléments qui nous entourent. À cette période, Trisha Brown imaginera, par exemple, la structure d'une improvisation avec Simone Forti à partir de l'architecture d'un four à bois, cf. Klaus Kertess, « Story about no Story », in Hendel Teicher (dir.), *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001*, Cambridge : the MIT Press, 2002, p. 72.
- 29 Robert Ellis Dunn, compositeur nord-américain (1926-1996) ayant pratiqué la danse, rencontre Merce Cunningham à la fin des années 1950. Il dispense trois sessions d'une dizaine de cours chacune au studio Cunningham entre

approches esthétique, ethnographique et génétique ou sur des enquêtes spécifiques mêlant plusieurs approches. Ces divers écrits sont susceptibles de livrer des informations sur les différents moments mentionnés à l'instant : le cours (la technique, les structures de composition de l'atelier), la composition aboutie d'une œuvre ou bien la composition à l'intérieur du processus de création. Parmi l'ensemble des textes, il faut faire la différence entre ceux d'abord descriptifs et ceux à vocation prescriptive – en particulier les manuels, traités, manifestes chorégraphiques<sup>24</sup>... qui voient le jour au xx<sup>e</sup> siècle, et s'inscrivent, bien qu'ils fassent esthétiquement rupture avec eux, dans la suite des traités élaborés du xviii<sup>e</sup> au xix<sup>e</sup> siècle (de Cahusac, Noverre, Blasis...). Comme on le verra dans la bibliographie en annexe, il faut aussi différencier les textes proprement théoriques visant le plus souvent une forme de généralisation (essai, traité...) et les récits ou témoignages (journal, échange épistolaire, autobiographie...) comportant nombre d'informations (parfois éparées) sur la composition.

Le milieu du xx<sup>e</sup> siècle constitue un moment particulièrement intense de débats, d'expérimentations et de théorisations sur la composition en danse. En effet, si les danseurs modernes commencent de publier dans les années 1920 ou 1930 (Loie Fuller, Isadora Duncan, Ruth Saint-Denis, Rudolf Laban, Valeska Gert, Harald Kreutzberg...), les textes majeurs concernant la composition sont publiés plus tardivement, en fin de carrière, et ce précisément au moment où se profilent de nouvelles avant-gardes chorégraphiques qui allaient singulièrement remettre en jeu ces premières conceptions de la composition. *Construire la danse*<sup>25</sup> de Doris Humphrey, publié en 1959 (un an après sa mort), semble ainsi se situer à la lisière entre deux époques : le texte, qui tient à la fois de l'essai et du manuel de composition, comporte un plaidoyer non seulement contre le ballet classique relégué à l'art du passé, mais aussi contre les nouvelles pratiques de composition que Humphrey entrevoit, celles utilisant les procédés aléatoires. Merce Cunningham n'est pas nommément désigné, mais c'est bien de lui dont il s'agit, qui, depuis le milieu des années 1940, inaugure avec John Cage une nouvelle conception de l'art, de l'œuvre, de l'auteur et de la composition. Humphrey défend un héritage moderne et des savoirs de la composition qu'elle tient, comme Martha Graham, de sa formation à la Denishawn. Les logiques compositionnelles de la *modern dance*, en particulier celles enseignées par le compositeur Louis Horst<sup>26</sup> auprès de plusieurs générations successives de danseurs nord-américains, reposaient massivement sur le modèle musical et une relation étroite entre danse et musique. Son livre *Modern Dance Form in relation to the other Modern Arts*<sup>27</sup>, publié en 1961, synthétise ses réflexions sur la composition et constitue un document majeur sur la question. Mais la pensée musicale rencontre elle-même de profonds bouleversements structurels et conceptuels. Les échanges des chorégraphes avec d'autres compositeurs ouvrent de nouvelles voies : la pensée de Cage joue un rôle déterminant<sup>28</sup>, comme les cours de composition ouverts par Robert Ellis Dunn à New York de 1960 à 1961<sup>29</sup>, ou l'intervention de compositeurs dans les ateliers (par exemple La Monte Young et Terry Riley dans l'atelier d'Anna Halprin en 1960 à Kentfield), ou encore les collaborations artistiques ou amicales (Earl Brown, Morton Feldman, Pauline Oliveros...). Si la relation aux compositeurs tient une place importante dans la théorisation et l'enseignement de la composition en danse<sup>30</sup>, les autres arts ne sont pas en reste. Le titre du livre de Louis Horst le signale, comme les collaborations effectives avec des plasticiens (Isamu Noguchi pour Graham, et l'avant-garde des années 1960 pour Cunningham et les

- 1960 et 1961. Elles sont le point de départ du Judson Dance Theater (1962-1964).
- 30 On peut signaler aussi, pour le développement de la danse moderne, le rôle joué par la gymnastique rythmique (exploration physique de la musique et du phrasé) développée, dès les années 1910 en Allemagne, par le compositeur suisse Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950). Plus récemment, le compositeur Fernand Schirren (1920-2001) en charge, en Belgique, du cours de rythme dans les formations Mudra de 1970 à 1988 puis P.A.R.T.S. de 1995 à 1999, jouera aussi un rôle majeur.
- 31 Susan Sontag, « Contre l'interprétation », in *L'Œuvre parle*, Paris : Seuil, coll. « Pierres vives », 1968 (trad. par G. Durand de *Against interpretation*, New York : Doubleday, 1966).
- 32 Cf. respectivement les chapitres *Assembleur*, *Indétermination*, *Partition* et la discussion sur le phrasé.
- 33 *Nouvelles de danse*, « De l'improvisation à la composition », Bruxelles : Contredanse, n° 22, hiver 1995; *Nouvelles de danse*, « La Composition », Bruxelles : Contredanse, n° 36 / 37, automne hiver 1998; Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., chapitre « La composition », pp. 209-242; Baptiste Andrien, Florence Corin (dir.), *De l'une à l'autre : composer, apprendre et partager en mouvements*, Bruxelles : Contredanse, 2010; Jonathan Burrows, *Un manuel de chorégraphie* [2010], Bruxelles : Contredanse, 2017 (trad. par D. Luccioni de *A Choreographer's Handbook*).
- 34 Voir par exemple Susan Leigh Foster, *Reading dancing*, Berkeley : University of California press, 1986; Sally Banes, « Choreographic Methods of the Judson Dance Theater », in Sally Banes (dir.), *Writing dancing in the Age of Postmodernism*, Hanover et Londres : Wesleyan University Press, 1994, pp. 211-226;

post-modernes : Sol LeWitt, Robert Morris, Bruce Nauman, Robert Rauschenberg, Carolee Schneemann, Andy Warhol...). Les connivences avec le cinéma expérimental (Charles Atlas, Stan Brakhage, Gene Friedmal, Babette Mangolte, Jonas Mekas, Stan VanDerBeek...) sont notables aussi, chez Halprin, Cunningham ou les danseurs du Judson Dance Theater. On se trouve alors à un moment particulier de l'histoire de l'art (il faudrait aussi nommer le Nouveau Roman auquel certains chorégraphes du Judson font référence) où la fabrique des œuvres fait l'objet d'une attention renouvelée : elle se traduit dans le discours des artistes par une abondance de commentaires sur les procédés, et non plus sur les thématiques ou le sens de l'œuvre. (Susan Sontag l'a bien perçu dans son fameux texte de 1966 « Against Interpretation<sup>31</sup> »). Quatre procédés de composition deviennent particulièrement saillants en ce milieu du xx<sup>e</sup> siècle : la pratique de la juxtaposition, l'intervention de l'indéterminé, l'usage de la partition (c'est-à-dire aussi bien le travail à partir de consignes que d'une notation graphique à interpréter) et la réflexion sur le phrasé<sup>32</sup>. En Allemagne, c'est à cette même période, la fin des années 1960, qu'apparaît un nouveau courant du *Tanztheater* (celui de Hans Kresnik, Gerhard Bohner, Pina Bausch, Reinhild Hoffmann ou Suzanne Linke). Ce *Tanztheater*, soucieux d'une critique sociale, inaugure aussi d'autres façons de composer, pratiquant le collage d'éléments disparates ou la discontinuité. Viennent juste d'être publiés des textes importants de chorégraphes allemands modernes : *The Mastery of Movement on the Stage* (1950) de Rudolf Laban ou *Die Sprache des Tanzes* (1963) de Mary Wigman. Là encore, une histoire à plusieurs vitesses favorise la confrontation entre différentes traditions de la composition.

La circulation de ces textes est néanmoins relative : le lecteur francophone a peu accès à ces écrits sur la composition souvent épuisés aujourd'hui ou rarement traduits en français. Il faut saluer à ce titre le travail conduit par les éditions Contredanse qui, à partir du milieu des années 1990, ont traduit des textes importants et publié plusieurs recueils ou ouvrages sur la composition en danse<sup>33</sup>. Les publications et les débats les plus récents sur la composition restent pourtant largement méconnus.

Il faut donc rendre compte brièvement de la façon dont la composition en danse a pu occuper les débats plus récemment. On pourra distinguer différents moments, en même temps que différentes façons d'aborder la question.

Du côté de l'analyse historique et esthétique de la danse, divers travaux ont été conduits soit d'une façon ponctuelle (l'analyse détaillée d'une œuvre), soit de façon monographique autour d'un courant de composition ou d'un-e chorégraphe<sup>34</sup>. Il existe en revanche peu de moments scientifiques, à ma connaissance, où la question aurait été abordée d'une manière à la fois détaillée et plus étendue, hormis un colloque intitulé « Study of Dance Conference 4: Choreography: Principles and Practice » [Colloque 4 d'étude en danse : Chorégraphie : principes et pratique]. Il est organisé en juillet 1986 par Janet Adshad à l'université de Surrey en Angleterre. Aux communications de chercheuses en danse (en particulier Sally Banes et Millicent Hodson) ou de philosophes (David Carr et David Best) succèdent des ateliers de composition (entre autres, par Trisha Brown ou Rosemary Butcher) et des moments de projection ou spectacle, autrement dit tout un ensemble de formats pour débattre de la composition selon les différents sens du terme qu'on peut lui accorder<sup>35</sup>.

Isabelle Ginot, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, Pantin : Centre national de la danse, coll. « Recherches », 1999.

35 On trouve un compte rendu du colloque in Valerie A. Briginshaw, « Study of Dance Conference 4: Choreography: Principles and Practice », *Dance Research Journal*, vol. 18, n°2, hiver 1986-1987, pp. 76-78.

Voir Janet Adshead (dir.), *Choreography: Principles and Practice*, Guilford, Surrey : University of Surrey, National Resource Centre for Dance, 1987.

36 Voir par exemple Gabriele Klein, « Dance Theory as a Practice of Critique », in Gabriele Brandstetter, Gabriele Klein (dir.), *Dance [and] Theory*, Bielefeld : transcript, 2013, pp. 137-148 ; Sandra Noth, « Pensées provisoires – Notes sur la notion de chorégraphie », *Rodéo*, Lyon : association Rodéo, décembre 2015, n°3, face B, pp. 16-19.

37 Voir Ric Allsopp, André Lepecki, « Editorial: On Choreography », *Performance Research*, vol. 13, n°1, 2008, pp. 1-6.

38 Maren Butte, Kirsten Maar et al. (dir.), *Assign & Arrange*, op. cit.

39 « Choreography as Expanded Practice: Situation, Movement, Object » est le titre d'un colloque conçu par Märten Spångberg, en collaboration avec Bojana Cvejić et Xavier Le Roy au MACBA, Fundació Antoni Tàpies à Barcelone en mars 2012. La notion est sans doute empruntée à l'historienne de l'art Rosalind Krauss, développée dans « Sculpture in the Expanded Field » [La sculpture dans le champ élargi], *October*, vol. 8, printemps 1979, pp. 30-44. Le cinéaste Stan VanDerBeek applique le terme au cinéma dès les années 1960 pour qualifier l'extension des pratiques cinématographiques et leur introduction dans les autres arts. L'expression « expanded cinema » donnera son titre au festival organisé par Jonas Mekas en 1965 à la Film-Makers' Cinematheque à New York.

Du côté des théoriciens relevant davantage de l'étude des pratiques performatives [*Performance Studies*] que des études en danse [*Dance Studies*], le débat concerne le mot « chorégraphie » plutôt que les processus de composition. Selon une approche plus philosophique qu'esthétique, historique ou ethnographique, il s'agit d'abord d'accorder au champ théorique en danse le statut d'une théorie critique ou d'une philosophie politique<sup>36</sup>. En conséquence, le sens du terme chorégraphie va être étendu pour désigner non plus « les approches compositionnelles du corps en mouvement dans l'espace et le temps » ou la « production d'une œuvre dansée », mais « un champ de pratiques en art contemporain<sup>37</sup> » permettant de questionner les autres formes de pratiques culturelles (historiques et contemporaines). C'est le projet du numéro de la revue *Performance Research* intitulé *On Choreography* publié en 2008 par André Lepecki et Ric Allsopp. Cette définition de la chorégraphie comme pratique élargie qui se réfère aux travaux des chorégraphes européens des années 1990 (Alice Chauchat, Jérôme Bel, Vera Mantero, Xavier Le Roy, Meg Stuart, Jonathan Burrows...) tend à émanciper la chorégraphie de la danse ou du corps. Par cette acception, on retrouve au fond un usage assez courant du terme chorégraphie lorsqu'il renvoie, de manière métaphorique, à la mise en mouvement organisée d'un groupe (de sportifs, de manifestants...) ou d'une machine (d'une caméra, d'un rouage, etc.). Ou lorsqu'il sert aussi à désigner le geste d'un commissaire d'exposition : c'est la voie empruntée par la recherche « Topographies of the Ephemeral: Choreography as Procedure and Operation » [Topographie de l'éphémère : la chorégraphie comme procédure et opération] dirigée par Gabriele Brandstetter avec Maren Butte et Kirsten Maar de 2011 à 2014, examinant la façon dont des stratégies chorégraphiques apparues dans les années 1960 invitent à ouvrir la notion de chorégraphie aux autres formes d'art et en particulier aux formats d'exposition. Ce projet donnera lieu en 2015 à l'ouvrage *Assign & Arrange. Methodologies of Presentation in Art and Dance*<sup>38</sup>. Si la revendication d'une définition de la chorégraphie comme « pratique élargie<sup>39</sup> » a eu son importance dans le contexte de la création contemporaine afin d'inclure et de prendre en considération des œuvres qui en apparence semblaient faire écart avec les conventions de la discipline, cette définition ne suffit pas à rendre compte des savoirs singuliers qui se déploient au sein d'un domaine artistique particulier, à travers des actes de composition ou des procédures spécifiques. Mais surtout, avec une acception très élargie du terme chorégraphie, la critique ne court-elle pas le risque de rabattre la notion même de chorégraphie sur le plan de la métaphore ?

Du côté de l'enseignement de la danse, la réflexion sur la composition aujourd'hui s'engage autrement. Elle est portée par des artistes impliqué-e-s dans la formation des artistes chorégraphiques – formation insérée le plus souvent dans des cursus universitaires<sup>40</sup>. Cette réflexion peut constituer le cœur même du projet pédagogique. C'est le cas pour Susan Buirge qui organise, pour des artistes confirmés, des cycles de recherche sur la composition en danse au sein du Centre de recherche et de composition chorégraphiques de la Fondation Royaumont (2000-2007)<sup>41</sup> et, à sa suite, de Myriam Gourfink qui dirige le même programme de 2008 à 2013. Cette réflexion s'insère par ailleurs dans les cursus de formations supérieures en danse, comme l'indiquent deux moments de visibilité : en 2006, *Journal of Dance Education* consacre un numéro aux pédagogies de la composition aux États-Unis intitulé *Effective Pedagogy for Dance Composition: New Insights and Perspectives* [Pédagogie effective de la composition en danse : nouvelles approches et

40 La Suisse, la France, comme quelques autres pays, font exception puisque la formation s'y déroule dans des écoles supérieures.

41 De 2000 à 2003, le groupe se concentre sur la question : « Que peuvent apporter à la chorégraphie certains processus de structuration observés dans des domaines scientifiques ? » Il s'agira alors de tirer parti de la physique quantique, du développement du bourgeon, ou encore de l'étude de la directionnalité du temps pour concevoir la composition chorégraphique. De 2004 à 2007, un nouveau groupe travaille à partir de cette thématique : « La chorégraphie de groupe à travers l'analyse croisée du chœur antique grec et de la danse contemporaine ». À l'issue de ces formations, un temps public de présentations et de conférences a permis de mettre en partage les questionnements et les recherches.

42 Donna Davenport, « Expanding Thinking on Teaching Dance Composition », *Journal of Dance Education*, vol. 6, n°1, 2006, pp. 4-5.

43 Elle décrit aussi ce « show-and-tell model » [modèle du montrer-commenter] dans son texte « Building a Dance Composition Course: An Act of Creativity », *Journal of Dance Education*, op. cit., pp. 25-32.

44 Voir la bibliographie en annexe. Dans les manuels sont en général identifiés les matériaux qui composent les danses (l'introduction au chapitre Matière de notre ouvrage renvoie à cet aspect) et les façons possibles de les agencer. À côté de considérations plus générales sur l'art de la danse, y sont déclinés des exercices types, en référence ou non à des courants repérés de l'histoire de la danse, et parfois énoncées des leçons à réaliser pas à pas. Ces manuels sont plus ou moins prescriptifs esthétiquement, et reflètent dans tous les cas les cultures de la composition en usage sinon dans la création, du moins dans les pédagogies.

perspectives]. Donna Davenport, qui dirige le numéro, constate en introduction<sup>42</sup> une forme de stagnation : si les cours techniques ont beaucoup évolué au contact des pratiques somatiques ou des circulations stylistiques et culturelles, le cours de composition reste lié à la production de spectacles ou à la pratique de petites études en mouvement donnant lieu à un débat critique<sup>43</sup>. Les articles de ce numéro (en particulier ceux de Larry Lavender ou Joyce Morgenroth) proposent une réflexion concrète sur les méthodes d'enseignement de la composition et s'adressent d'abord aux pédagogues. Ils sont une mise en perspective utile à d'autres publications signées par des pédagogues en danse. En effet, on trouve plusieurs ouvrages à destination des étudiants en formation de danse dans les universités américaines ou anglaises qui prennent la forme de manuels pour composer. Dans la tradition moderne du manuel à danser, les ouvrages d'Elizabeth R. Hayes (1955), Jacqueline Smith-Autard et Jim Schofield (2005), Pamela Anderson Sofras (2006) ou Mary Overlie (2016) sont d'abord des guides pour composer des danses. C'est également le cas de certains ouvrages publiés en français : ceux de Jacqueline Robinson (1981) ou Karin Waehner (1993)<sup>44</sup>.

Le second moment notable est un projet de recherche récent et d'envergure porté par des enseignant-e-s d'écoles supérieures en danse européennes. Ce projet Erasmus intensif, organisé par le programme de master SODA (Solo / Dance / Authorship) à Berlin (Centre pour la danse HZT et Université des arts) rassemble entre 2011 et 2013 six programmes de master européens. Il offre un cadre de discussion et d'analyse des « approches dramaturgiques, compositionnelles et chorégraphiques [...] qui sont en usage dans nombre de programmes de master en danse et chorégraphie en Europe<sup>45</sup> ». La perspective est donc à la fois pédagogique (comment enseigner la composition ?) et soucieuse d'accompagner, c'est-à-dire aussi d'analyser, la création contemporaine. Cette recherche donne lieu en 2015 à un ouvrage dirigé par Kirsii Monni et Ric Allsopp intitulé *Practising composition: Making Practice* [Pratiquer la composition : fabriquer la pratique]. Ce livre se démarque des autres productions en cela qu'il est porté par une exigence autant philosophique que pédagogique et pragmatique. Il donne la parole à des théoriciens, à des pédagogues, et à nombre d'artistes-chercheurs en formation ou membre des équipes enseignantes. Il s'agit d'abord d'engager une réflexion sur la notion même de composition, alors qu'elle semble s'absenter des cursus dans la plupart des programmes (à l'exception de ceux du Theater Academy à Helsinki et de ArtEZ à Arnhem aux Pays-Bas). On note au passage que le contexte européen se démarque fortement sur ce point du contexte pédagogique nord-américain<sup>46</sup>. Laurent Pichaud, qui est successivement, de 2009 à 2017, artiste associé puis directeur artistique du master *exerce* – université Montpellier 3, fera le même constat alors que nous l'invitons à participer à notre recherche, soulignant la difficulté des étudiants à examiner les matériaux dont ils disposent et à débattre des compositions réalisées. À l'intérieur de l'ouvrage, Victoria Pérez Royo<sup>47</sup>, dans son dialogue avec Kirsii Monni<sup>48</sup>, explicite ses propres réticences à utiliser le terme de composition : il connote selon elle une tradition éducative et une technologie pédagogique porteuses de différents travers, à commencer par le risque du procédural, autrement dit l'application de procédures toutes faites (ce qu'elle nomme *ready-made procedures*). C'est pourquoi au terme « composition » est substitué celui de « recherche » : nombre de modules de composition dans les écoles sont aujourd'hui dénommés « Research Methodologies » [Méthodologies de

## INTRODUCTIONS

---

45 Kirsi Monni, « Introduction: Poetics and Procedures », in Kirsi Monni, Ric Allsopp (dir.), *Practising composition*, op. cit., p. 9. Sauf mention contraire, les traductions dans l'ensemble de notre ouvrage sont des auteures.

46 Une étude plus large concernant les contextes pédagogiques sur les autres continents reste à mener.

47 Chercheuse en *Performance Art* à Berlin et Madrid, elle codirige le programme de master en Performing Arts Practice and Visual Culture à l'université d'Alcalá de Henares (Madrid).

48 Chorégraphe et docteure en danse du Theater Academy de l'université des arts d'Helsinki (2004), où elle dirige depuis 2009 le programme de master en chorégraphie.

49 Voir Kirsi Monni, Victoria Pérez Royo, « Composition: Relatedness and collective learning environments », in Kirsi Monni, Ric Allsopp (dir.), *Practising composition: Making Practice*, op. cit., pp. 70-113.

recherche] ou « Introduction to problems of research » [Introduction aux problèmes de recherche], insistant sur l'art comme recherche, c'est-à-dire moins sur les solutions pratiques à trouver que sur les moteurs ou territoires propres aux démarches de création. Le terme « composition » lui semble par ailleurs appartenir à un paradigme moderniste où le matériau de la composition serait assimilé à une grammaire restreinte (ce point de vue mériterait d'être débattu en regard des pratiques de composition de la danse moderne). Kirsi Monni défend pour sa part l'usage du terme, c'est-à-dire une attention à la *poiésis* et à ce qui est en jeu dans l'acte de composer : elle définit alors la composition comme « togetherness in relatedness » [mettre ensemble de manière reliée], autrement dit comme une façon artistique d'organiser des réalités, à partir d'une compréhension des cadres qui nous conduisent à percevoir et donc à agencer la réalité et en visant le développement de potentiels pour les ré-agencer. La fin du dialogue insiste sur la dimension collective du processus de composition, dans lequel les échanges, les collaborations et la prise en considération des contextes jouent un rôle central. Monni pointe en retour le mirage que peuvent constituer les mots « recherche » et « méthodologie », lorsque les modèles scientifiques deviennent prescriptifs et figés, ou lorsque les œuvres sont évaluées à l'aune de critères académiques et non plus esthétiques. Elle soulève en substance la question : existe-t-il des méthodes qui n'enferment pas les processus artistiques<sup>49</sup> ?

Cette question pourrait évidemment être posée à la recherche scientifique elle-même et à la méthodologie que nous avons de notre côté suivie pour travailler sur la composition aujourd'hui. Ce sera l'objet du texte suivant. Mais notons d'emblée que l'association d'une chorégraphe, d'une historienne de l'art de formation aujourd'hui responsable de la recherche dans une école supérieure d'art (La Manufacture à Lausanne) et d'une enseignante-chercheuse à l'université sur l'esthétique et les pratiques de la danse occidentale à partir des années 1950 constituait une combinatoire particulière, à partir de laquelle une méthode de travail et une perspective propre devaient s'inventer. Ce texte introductif contribue d'abord à inscrire notre recherche au sein des débats sur l'analyse de la composition et à inviter à circuler à l'intérieur d'un champ de réflexion qui reste par définition ouvert : en effet, les chorégraphes auront toujours, en dernier ressort, à travers l'invention de nouvelles opérations et pratiques, la capacité de déplacer sans cesse le sens de ce qu'on nomme « composition ».

Julie Perrin

Université Paris 8 (MUSIDANSE)  
IUF, La Manufacture / Hes.so