HAL
open science

L'improvisation comme outil de formation en danse contemporaine

Geneviève Cogérino

To cite this version:

Geneviève Cogérino. L'improvisation comme outil de formation en danse contemporaine. Dambricourt J.-P.,. L'improvisation musicale en question actes du colloque international tenu à l'Université de Rouen, les 16, 17 et 18 mars 1992, Centre d'étude et de diffusion des langages artistiques de l'Université de Rouen, 1994. halshs-01648540

HAL Id: halshs-01648540

https://shs.hal.science/halshs-01648540v1

Submitted on 26 Nov 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'improvisation comme outil de formation en danse contemporaine

Geneviève Cogérino

in Dambricourt, Jean-Pierre (1994). *L'improvisation musicale en question : actes du colloque international tenu à l'Université de Rouen les 16, 17 et 18 mars 1992*, Rouen, Centre d'étude et de diffusion des langages artistiques de l'Université de Rouen.

Dans le domaine de la danse contemporaine, ici comme ailleurs, se côtoient les pourfendeurs et les défenseurs de la situation d'improvisation. Temps perdu, anarchie contre richesse des matériaux rassemblés ou épreuve personnelle indispensable... : les arguments des uns sont multiples comme ceux des autres mais la fermeture au discours adverse est souvent de règle.

Cet article se propose de profiler quelques pistes pour mieux comprendre ces arguments.

Au-delà de la diversité formelle que peut prendre une situation d'improvisation en Danse, il est opportun dans un premier temps de prendre en compte le contexte global dans lequel s'inclut cette improvisation :

- s'agit-il de former des professionnels ?
- s'agit-il de rassembler des matériaux (gestuels, scéniques, symboliques...) en vue d'élaborer une chorégraphie, une composition ?
- s'agit-il de former des "amateurs", personnes qui "suivent" des cours de Danse sur leur temps de loisir avec des motivations diverses (maintenir la forme physique, pratiquer une activité artistique, éprouver la convivialité d'un lieu de rencontre qui amène à sortir de chez soi...) ?

Selon ce contexte, la pression temporelle qui peut y être liée, le type de public à qui est proposée la situation d'improvisation, l'utilité (ce que permet de faire apparaître comme matériaux ou comme bénéfices l'improvisation) pourra être perçue et justifiée différemment.

Cette première série de paramètres concourt à déterminer le discours tenu sur l'improvisation. D'autres éléments nous aident à mieux pénétrer ce discours pour le comprendre de l'intérieur.

La conception de l'improvisation s'établit sur une certaine représentation de ce qui n'est pas improvisation : de quelle Non-Improvisation se démarque l'Improvisation pour celui qui prend position, positivement ou négativement, sur cette dernière ? L'improvisation s'oppose-t-elle à une situation d'apprentissage gestuel, d'exploration sensorielle, de reproduction-répétition d'un spectacle ou d'une séquence, de composition d'une prestation... ? Selon la phase (dans l'année par rapport à des échéances de production ; dans la séance par rapport à des objectifs ; dans le cheminement personnel du danseur lui-même...) l'improvisation pourra apparaître sous des jours divers : pertinente/inutile, facile/impossible, indispensable/accessoire.

Enfin, l'improvisation et la représentation qu'en a construit la personne qui la rejette ou en use est connectée avec d'autres représentations : celles de la Danse, des processus d'apprentissages situés comme efficaces ou indispensables à une époque donnée (Cogérino, 1992).

Pour illustrer le fonctionnement de ces paramètres, cet article usera de l'approche diachronique : les discours tenus par plusieurs danseuses-chorégraphes entre 1950 et 1989 serviront de matériaux. Les relations déclarées entre l'improvisation d'une part et la composition d'autre part seront plus particulièrement étudiées.

Mais, auparavant, que disaient les grandes pionnières de la Danse Moderne au sujet de l'improvisation ?

La place de l'improvisation pour les grandes pionnières de la danse moderne

Nous ne pouvons à l'heure actuelle qu'avoir un accès très indirect à leurs conceptions et, bien entendu, à leurs pratiques de danseuse, de chorégraphe et de professeur formant une autre génération de danseurs.

Les témoignages directs sur leurs pratiques, façons de mener leurs ateliers ou d'élaborer leurs chorégraphies sont extrêmement peu nombreux et parcellaires : ils ne constituent pas un corpus homogène et fiable (sans traitement préalable).

Toutefois, leurs perspectives, conceptions et priorités nous sont accessibles au travers d'ouvrages où quelques-unes ont voulu garder trace de leurs cheminements et faire part de leurs réflexions. Hasard de l'édition, on trouve depuis quelques temps les traductions en français des "Mémoires" de trois des danseuses-chorégraphes les plus influentes de la Danse Moderne : M. Graham, D. Humphrey, M. Wigman.

Bien entendu, l'exposition de la place et de leur conception de l'improvisation n'est pas leur préoccupation majeure. Au terme de tout un travail de repérage, il apparait que :

1) L'improvisation est très peu abordée explicitement ;
2) Sa présence est cependant fort ancienne : M. Graham précise qu'à l'école de R. St Denis et de T. Shawn, la Denishawn, on y apprenait à improviser en 1916 ;
3) Des trois chorégraphes évoquées, c'est D. Humphrey qui est la plus loquace sur ce thème.

Le livre de D. Humphrey (1895-1958) paraît en 1959.On peut y relever que :

- elle semble déplorer que le "*temps consacré à l'improvisation dans un cursus de formation professionnelle n'existe quasiment pas ; on le trouve un peu dans l'enseignement aux enfants et aux adultes non-professionnels*."

- elle situe une des différences entre improvisation et composition dans l'inscription de la forme dans le temps : juxtaposition-mosaïque des formes dans le temps ou "*image temporelle logique dont on peut se souvenir*".

- brièvement deux allusions sont relatives à l'improvisation dans le cadre de la formation des danseurs : la première au sens de "choisi rapidement et au hasard" ; lors de la seconde, D. Humphrey fait improviser une de ses assistantes devant ses élèves pour les sensibiliser à la possibilité d'initier une composition à partir de n'importe quel objet ou fragment de décor.

Pour résumer : la centration de D. Humphrey sur la construction de la danse l'amène à n'aborder qu'allusivement l'improvisation dans ses caractéristiques, ses spécifications ou en tant que moyen de formation de danseurs amateurs, professionnels ou futurs chorégraphes. Mais tous les exercices qu'elle donne en fin de chapitre au titre des "travaux pratiques" laissent supposer une pratique et "utilisation" de l'improvisation dans ses cours.

Approche diachronique de l'improvisation (1950-1989)

Cette approche sera menée à partir de l'analyse de contenu d'ouvrages qui se donnent pour objectif de caractériser ou analyser la danse, son enseignement. Les trois textes choisis ici l'ont été en raison de l'équivalence de l'impact de leurs auteurs à leur époque respective.

Janine Solane publie en 1950 "*Pour une danse plus humaine*", précédée d'une introduction de J. Bouxviller. Dans cet ouvrage, l'improvisation s'oppose à la composition :

	IMPROVISATION	COMPOSITION
Extraits du texte de J. Solane	"*Improvisation dansante : on part à l'aventure, une espèce de préscience vous indique ce qui va arriver […] Et surtout, surtout, on doit ignorer la fin. Où aboutira-t-on ? On ne le saura qu'à la halte.* *Climat affectif par excellence, ivresse de l'émotion, on se raconte, on se délivre, on s'épanouit*." (p110).	"*Composition : l'œuvre entière est présente à la pensée - la fin dirige toute l'action ; pour elle on établit le plan du voyage, on fait la route par petites étapes, - on exige de soi de ciseler chaque détail. On se concentre, l'esprit dirige l'émotion et la dose. Il recherche un logique processus de sentiments, il les synthétise en actes qui sont comme des cristallisations spontanées.* *Dans l'improvisation, on dépensait, on gaspillait.* *Ici, toute pensée s'économise, tout acte est un raccourci, l'action est une synthèse - la fin, une clé de voûte*." (p 112).
Extraits de l'introduction de J. Bouxviller	"*Improviser, c'est se livrer au hasard d'une rêverie (intérieure ou stimulée par un air de musique) et traduire les émotions ressenties à mesure qu'elles naissent [...] . La valeur de l'improvisation est dans la justesse et la sensibilité avec lesquelles l'artiste traduit sa rêverie par rapport à un système de références extérieures : le cosmos pour Laban, la musique pour I. Duncan…*" (p 22).	"*Composer - ou créer- n'est pas se soumettre, fût-ce à soi-même ou à l'univers, c'est dominer. C'est, pièce à pièce, réaliser un projet*." (p 23).

L'improvisation se démarque nettement, en tant que séquence, de par les matériaux qu'elle produit, les processus qu'elle met en jeu chez le danseur. Il n'est pas fait mention dans l'ouvrage d'une formation à l'improvisation, ni d'une formation à la composition. Dans l'école de danse mise en place par J. Solane il y a cependant des "leçons d'improvisations"(p 112-113). Les critères d'appréciation d'une bonne improvisation résident en une très belle technique au service de pensées ou sensations ; il y est indispensable d'avoir quelque chose à dire, de façon bien construite, avec peu de gestes et beaucoup de mouvements. Et une improvisation est toujours bénéfique car "*on gagne toujours quelque chose à se connaître bien*".

Cette dernière remarque confirme bien le portrait de l'improvisation tel qu'il se décèle à la lecture du tableau : entreprise individuelle, sur le pôle affectif, frôlant les censures, gaspillant quelque peu les énergies ; le bénéfice est avant tout individuel, pour celui qui improvise dans l'instant. Improvisation et composition ne sont pas fonctionnellement rattachées.

Si l'on pousse plus avant l'investigation, on s'aperçoit que la façon de séparer improvisation/composition est étroitement reliée à la manière de concevoir ce qu'est la Danse, en quoi réside sa spécificité.

Ainsi, dans cet ouvrage, J. Solane se démarque des eurythmistes : « *La musique ne devient danse que si elle comporte ces quatre éléments :*
1) transcription visible dans l'espace du visage extérieur de la musique ;
2) traduite par une technique de gestes différant du quotidien ;
3) transfiguration sur le plan émotionnel et affectif de l'intérieur de la musique ;
4) traduite par l'expression. » (p 107)

D'autres conceptions de la danse conduiront à d'autres manières de poser la relation improvisation/composition.

Au tout début des années 60, grâce à quelques acharnées, la danse moderne tente de s'implanter en France. Elle le fera grâce à des femmes d'exception qui œuvrent dans le champ de l'Éducation Physique : M. Fromentel, C. Pujade-Renaud, M. Bertrand et quelques autres (Arguel, 1992).

L'objet du débat de l'époque est d'arriver à préciser en quoi la Danse Moderne se différencie de la Rythmique, de faire la part de ce qui relève de la préparation corporelle ("la gymnastique du corps" qui correspond à la base technique nécessaire à tout art) et de ce qui relève de la dimension proprement artistique. « *La technique est-elle l'essentiel de la formation du danseur ?* » : ainsi pourrait-on résumer une partie des débats de l'époque.

Dans l'article "La danse dans l'Éducation Physique" M. Bertrand et M. Époque situent la technique comme base pour la danse dont la composition est l'aboutissement véritable. Dans ce cadre, l'improvisation devient occasion d'accumuler des matériaux qui seront fixés puis agencés, ou ordonnancés pendant la phase de composition.

	IMPROVISATION	COMPOSITION
Extraits du texte de M. Bertrand et M. Epoque.	« … *au moment d'une improvisation, il y a une réaction profonde de l'individu, qui va se réaliser dans une création spontanée.* » (p 39). « *La technique aide donc l'expression, et rend l'improvisation plus riche. Mais si l'improvisation est un moyen d'investigation, de réaction à une musique, de libération, comme une sorte de soupape, elle n'est qu'une première réaction "sensible"* »(p 39)	« L'aboutissement véritable *de la Danse est finalement la composition : à partir de l'improvisation, on doit être capable de construire une chorégraphie. La réaction affective à la musique accomplie, il y a ensuite un travail de fixation, de combinaison des éléments, de leur enchaînement dans l'espace et le temps.* » (p 40)

Le profil des relations improvisation/composition se démarque quelque peu de celui de J. SOLANE :

- le thème de l'ivresse, du frôlement des censures est encore présent mais atténué : c'est la soupape, la première réaction affective ;
- la fonction de l'improvisation comme investigation, recherche et source de matériaux destinés à un travail ultérieur apparaît explicitement ;

- quant à la composition, elle est bien moins sous l'emprise du rationnel : la direction par l'"esprit", la recherche d'un processus rationnel de synthèse sont remplacées par la seule mention d'un travail de fixation. Si des processus "intelligents" sont évoqués, ils ne sont plus rattachés aux seuls processus discursifs cognitifs.

J. Robinson publie en 1981 "Éléments du langage chorégraphique". Pionnière œuvrant à la diffusion en France de la danse moderne en compagnie de K. Waehner, F. et D. Dupuy, etc., elle contribue toujours aujourd'hui à cette diffusion en traduisant et préfaçant des ouvrages consacrés à la danse moderne(1).

Dans son livre de 1981 elle évoque la nécessité d'un entraînement à la composition, idée nouvelle par rapport aux deux précédents textes. Dans le cadre de cet entraînement, l'improvisation est située comme premier stade (et non comme antagoniste de …) d'une formation à la composition. Mais, fait plus notable encore, un entraînement à l'improvisation est posé comme nécessaire à la formation du danseur :"*à la fois sollicitation de l'imagination, développement de l'intuition et de la spontanéité, entraînement à la créativité et stockage d'expériences*" (p 18).

Cet entraînement à l'improvisation est relié à la nécessité d'entraîner la créativité. Précédemment celle-ci était plutôt située comme une donnée caractéristique de l'individu sur lequel on n'a pas de prise (ni le danseur lui-même, ni son professeur, ni le chorégraphe). Pour J. Robinson, la créativité est une source à débit variable qu'il convient de débarrasser de divers résidus ou obstacles (l'inhibition, la timidité), qu'il faut filtrer (des préjugés, des conditionnements) (p 113).

L'improvisation n'est donc plus une soupape que l'on libère mais une source de matériaux composites qui seront à trier et traiter dans l'acte de composition.

Enfin, dernière transformation notable dans le discours tenu par J. Robinson, la composition quitte le seul champ de la mise en forme et de l'agencement de matériaux préalablement rassemblés : l'abstraction dans la composition est un processus explicitement posé en relation avec une architecture de l'œuvre, elle-même mise en relation avec l'impact de l'œuvre, sa communicabilité, son efficacité.

L'improvisation est également épreuve pour le danseur, parfois douloureuse, quelquefois salutaire. Reconnaître que la sollicitation puisse être anxiogène pour le danseur non préparé à ce type de situation conduit à construire une démarche pédagogique : J. Robinson défend l'idée de jouer sur les contraintes, "des règles, paramètres et critères" afin d'éviter "les marécages" mais aussi de permettre une évaluation de ces improvisations.

Que l'improvisation puisse être extrêmement anxiogène pour une personne non préparée est une donnée facile à recueillir(2). Implicitement dans le monde de la danse contemporaine professionnelle, et explicitement dans le cadre de l'enseignement de la danse par les enseignants d'Éducation Physique, beaucoup de professeurs ménagent les difficultés pour permettre à leurs élèves d'improviser sans trop de douleurs. Il est toutefois à noter que le texte de J. Robinson se démarque des textes précédemment étudiés par cette mention faite d'un apprentissage dans le processus d'improvisation(3).

L'improvisation en Danse jouit de prestiges divers chez les danseurs, chez les enseignants de Danse et chez les spectateurs. En tant qu'outil de formation, l'appréciation portée sur l'improvisation a évolué au fil des époques, de même que la nature des improvisations proposées. L'analyse des discours des danseuses-chorégraphes et danseuses-professeurs met en évidence les faits suivants :

- l'improvisation apparaît progressivement comme outil de formation et comme source de matériaux pour la composition à partir des années 60 ;
- les discours tenus et publiés attestent un décalage sur les pratiques (un peu en avance semble-t-il) ;
- la place conférée à l'improvisation est tributaire des conceptions de la Danse comme activité artistique, de celles des situations d'apprentissage. Elle est d'autre part étroitement dépendante de la conception de ce qu'est la composition, la nature du processus et ses exigences.

G. Cogérino, Maître de conférences STAPS, IUFM de Rouen

Notes

(1). L'ouvrage de M. Wigman est traduit par J. Robinson ; celui de D. Humphrey est traduit et préfacé par elle.

(2). La majorité des enseignants d'Éducation Physique qui refusent d'enseigner la danse dans le cadre de leurs cours mettent explicitement ce refus en relation avec la pratique de l'improvisation dansée qu'ils ont eue durant leur formation professionnelle. Cette pratique est relatée par eux comme ayant été vécue comme une expérience douloureuse, anxiogène. (Cogérino, G. (1986). *Représentations et attitudes relatives aux Activités Physiques d'Expression chez les enseignants d'EPS*. Thèse Psychologie Sociale et STAPS. Nanterre).

(3). Thème développé dans l'article du même auteur : Réflexions sur l'improvisation dansée, 1989, *Marsyas*, n°12.

Bibliographie

Arguel, M. (1992). L'EPS et la danse ou des faits et des femmes. In Arguel (Dir.), *Danse : le corps enjeu*, Paris, PUF.

Cogérino. G. (1992, 10-11 avril). *Place de l'improvisation en danse : les apports d'une approche historique des didactiques*. Communication au Colloque Technologie et didactique des APS, Strasbourg.

Époque, M. & Bertrand, M. (1964). La danse dans l'éducation physique, *Bulletin de liaison ENSEPS*, n°6.

Graham, M. (1992). *Mémoire de la danse*. Actes Sud (première édition 1991).

Humphrey, D. (1990). *Construire la danse*. Éditions B. Coutaz (première édition 1959).

Robinson, J. (1981). *Éléments du langage chorégraphique*. Vigot.

Solane, J. (1950). *Pour une danse plus humaine*. Éditions J. Vautrain.

Wigman, M. (1990). *Le langage de la danse*. Chiron (première édition 1953).