



## COMPOSITION

### La composition chorégraphique aujourd’hui. Quels outils pour quelles positions artistiques ?

#### 1. Contexte du projet

Cette recherche propose d’aborder la création chorégraphique contemporaine à partir de la question de la composition. Depuis les années 1990, une large part de la danse contemporaine occidentale semble mettre en évidence les procédures chorégraphiques qui régissent la construction de l’œuvre, mettant le spectateur sur la piste d’une lecture des formes et structures de l’art chorégraphique. Parmi les chorégraphes, certains revendiquent une filiation avec l’art processuel ou encore le courant partitionnel des années 1960 (celui-ci inaugure des œuvres programmatiques où le matériau fixé consiste non en des gestes mais en des partitions). Mais plus largement, il s’agit dans ce contexte et pour la plupart des artistes de développer des modes de composition qui permettent d’explorer et d’interroger le processus de formation du geste et la logique de production de l’œuvre. Pour autant, ces œuvres ne peuvent être réduites à des démonstrations évidentes de leur logique de composition, et nombre d’entre elles développent une complexité qui exige alors d’élucider, avec les chorégraphes, la démarche de composition engagée. Autrement dit, ces vingt dernières années ont vu se développer une grande richesse et diversité dans les savoirs de la composition. C’est ce que cette recherche souhaite mettre en évidence, en engageant une réflexion collective entre chorégraphes sur la façon dont chacun procède et conçoit la composition. Cette enquête s’avère d’autant plus nécessaire que les occasions d’expliquer ou de réfléchir à la composition sont peu fréquentes et rarement rendues publiques auprès des autres artistes ou de la communauté des chercheurs ou des publics. Si certains ont pu ça et là, à l’occasion d’un entretien, exposer les caractéristiques de leur démarche de composition, le témoignage reste isolé au lieu de s’insérer dans le panorama plus large des pratiques compositionnelles contemporaines. Il n’existe pas à ce jour de tentative d’embrasser la richesse contemporaine des savoirs faire et des connaissances de la composition.

#### 2. Objectifs

L’objectif de cette recherche est de parvenir à mettre en lumière la diversité des savoirs compositionnels constitutifs de la création contemporaine aujourd’hui, à partir d’un premier état des lieux des démarches de composition des dix chorégraphes rassemblés pour cette étude. La recherche poursuit l’objectif de constituer pour la communauté des artistes, des enseignants, des chercheurs une première réflexion synthétique sur la spécificité des principes et des outils de composition de ces chorégraphes. Le projet comporte alors plusieurs enjeux principaux :

- Documenter et interroger les démarches de composition de chorégraphes ayant visiblement développé une créativité compositionnelle reconnue et néanmoins guère

étudiée. Cet échantillon se veut moins représentatif qu'exemplaire : il ne s'agit pas d'en tirer un panorama exhaustif des manières de composer aujourd'hui (d'autres chorégraphes ayant commencé à créer au début des années 1980 ont d'ailleurs commencé de produire par eux-mêmes une documentation détaillée et accessible sur leurs processus de composition), mais d'en dégager un premier état de la réflexion à même d'éclairer la nature des savoirs produits par ces pratiques.

- **Engager une épistémologie des modes de composition en danse**, à partir de l'exposé et de l'analyse coordonnée de ceux qui les inventent. Il s'agira de réfléchir non seulement aux manières de faire mais aux façons de nommer – au lexique inventé – les différentes formes qu'ont pu prendre les œuvres et les outils de composition qui se sont inventés. Autrement dit, de répondre à la question : y a-t-il non seulement des procédures de composition nouvelles mais aussi un vocabulaire spécifique qui se serait développé ces dernières décennies ?
- **Développer une connaissance plus large du fait chorégraphique** en abordant l'analyse des manières de faire ou des modalités de production de l'œuvre – analyse susceptible d'enrichir la recherche en danse plus généralement tournée vers la critique et la lecture des œuvres. Il s'agit aussi d'éclairer sous un jour nouveau des œuvres qui auraient pu par ailleurs faire l'objet d'une analyse esthétique. Cette recherche entend ainsi d'une part articuler le discours historique et esthétique au champ des pratiques, considéré comme un lieu de production de savoirs. D'autre part, il s'agira de relier les principes compositionnels inventés avec les enjeux esthétiques de chacune des œuvres concernées. Autrement dit, de répondre à la question : quels principes compositionnels découlent des idées ou positions artistiques de chaque chorégraphe ?
- **Ouvrir une réflexion interdisciplinaire sur l'acte de composition**. Cette recherche sur la composition chorégraphique espère trouver des résonances et prolongements auprès des autres domaines artistiques, en particulier dans le champ des arts performatifs. Sans négliger que la composition en danse puise ses sources dans de nombreux domaines extérieurs à l'art (les sciences en particulier, biologie, éthologie, etc.), l'histoire de la danse témoigne de ces circulations profondes entre les arts et en particulier de leurs influences sur les modes de composition. Il s'agit de réfléchir à la façon dont ces circulations entre les modes de compositions en danse, musique, théâtre, mais aussi en arts visuels fonctionnent aujourd'hui. Par exemple, le terme « dramaturgie » tend parfois aujourd'hui à se substituer à celui de « composition » ou « chorégraphie ». Inversement, le terme « chorégraphie » est très largement utilisé, y compris dans les domaines extérieurs à l'art, pour penser des modèles d'analyse et de production d'une activité collective. Il est alors détaché de son rapport au geste dansé. À l'heure où certains annoncent l'avènement de la chorégraphie comme pratique étendue (« *Choreography as Expanded Practice* », 2012<sup>1</sup>) – une chorégraphie émancipée de la danse elle-même – et aussi séduisante puisse paraître cette expansion du domaine du chorégraphique, il semble d'autant plus crucial de maintenir une recherche approfondie sur les savoirs qui se déploient au sein des pratiques artistiques. Non pour définir ou défendre une spécificité *a priori*, mais pour distinguer malgré tout les enjeux des actes de composition et leurs procédures lorsqu'ils sont pris au sein d'un domaine particulier.

Cette recherche en danse est ainsi autant une recherche sur la danse – la composition étant prise comme objet d'étude –, qu'une recherche pour la danse – le fruit de cette étude sur la composition pouvant contribuer à nourrir la création future et l'enseignement de la composition –, qu'une recherche par la danse – si l'on considère que la mise en jeu d'une élucidation collective constitue en elle-même un espace d'élaboration créatif conduit par les artistes-mêmes et qu'elle correspond à la démarche réflexive engagée par tous ces chorégraphes réunis.

---

L'enquête sera menée autour de cinq axes :

1. Principes de composition : il s'agira de parvenir à nommer les opérations saillantes de composition propres à chacun, d'exposer des procédures ou principes représentatifs.
2. Place de la composition dans le processus de création : cet axe consiste à étudier dans le détail le développement de la démarche de composition aux différents stades du processus de création.
3. Pratiques de composition : il s'agit ici de nommer les outils de composition sollicités, et en particulier comment les matériaux sont cernés puis agencés ou la façon dont s'opèrent les choix.
4. Composition, geste et interprétation : cet axe insiste sur l'univers gestuel du chorégraphe et ce qu'il induit en termes de choix compositionnels. Il pose aussi la question de la relation entre composition et interprétation.
5. Culture de la composition : il s'agira enfin de s'interroger sur les modèles de composition historiques et le rapport que les chorégraphes aujourd'hui entretiennent avec eux.

### **3. État de l'art**

#### **3.1 Situation actuelle dans le domaine des travaux projetés avec mention des principales réalisations / publications**

Les connaissances sur la composition chorégraphique de la danse moderne et contemporaine occidentale ont été majoritairement transmises par tradition orale, mais se sont aussi divulguées tout au long du XX<sup>e</sup> siècle à travers deux types d'écrits : les écrits d'artistes (ceux des chorégraphes, mais aussi de leurs collaborateurs, en particulier les musiciens-compositeurs) et les analyses de critiques, historiens ou chercheurs en danse. Ces dernières puisent très largement dans les premiers, mais s'appuient aussi d'une part sur une analyse des œuvres présentées – pour en déduire une poétique de la danse attentive aux manières dont une œuvre est construite –, d'autre part sur des études de terrain par une ethnographie du travail artistique. L'on peut ici retracer à grands traits, et de manière chronologique, les principaux jalons de cette réflexion sur la composition chorégraphique, cette mise en perspective historique permettant de saisir non seulement la pertinence du champ de recherche ainsi ouvert, mais également la situation dans laquelle on se trouve aujourd'hui.

- 1920s-1950s : premières théories de la composition pour la danse moderne, premières publications**

Les débuts de la danse moderne, aussi bien en Allemagne qu'aux États-Unis, sont un moment d'intense expérimentation tout autant que théorisation des pratiques. Les chorégraphes laissent ainsi un certain nombre de textes exposant leur conception de l'art de composer. Ces écrits s'inscrivent, bien qu'ils fassent rupture avec eux, dans la suite des traités élaborés par les maîtres à danser du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle : de Cahusac avec *La danse ancienne et moderne ou traité historique de la danse* (1754) ; Noverre et ses *Lettres sur la danse et sur les ballets* (1760) ; ou Blasis par son *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse* (1820)...

On distinguera les textes proprement théoriques (traités, manuels...) des autobiographies ou journaux qui contiennent aussi de larges parties dédiées à l'exposé des conceptions de la composition. Ces textes très largement lus par les générations de chorégraphes suivantes – c'est en

particulier le cas pour *My Life* d'Isadora Duncan (1<sup>ère</sup> éd. 1927, traduit en français en 1932) – assurent une sorte de transmission des pratiques et théories de la composition, à partir desquelles chacun est à même de se positionner. D'autre part, c'est à partir de ces textes, entre autres (car il existe aussi d'autres traces documentant les pratiques de composition), que

pourra s'élaborer l'histoire de la composition en danse. En Allemagne, on peut citer les écrits de Laban (dès les années 1920, en allemand, puis en anglais dans l'après-guerre), en particulier *The Mastery of Movement on the Stage* (1950) et ceux de Mary Wigman, en particulier *Die Sprache des Tanzes* (1963). Aux États-Unis, ceux de Ruth Saint-Denis (*An unfinished life: an autobiography*, 1937) ou Ted Shawn (*Every Little Movement: a Book About Francois Delsarte*, 1954) puis de Doris Humphrey (*The art of making dances*, 1959) ou Martha Graham (*The notebooks of Martha Graham*, 1973).

Ces textes sont parfois publiés très tôt, dès les années 1920 ou 1930 (Füller, Duncan, Saint-Denis, Laban, Gert, Kreutzberg...) mais plus généralement à la fin de la carrière des artistes, et parfois à titre posthume (Duncan 1927, Humphrey 1959...). C'est en particulier au début des années 1960 que paraissent des textes majeurs exposant les conceptions de la composition liées à la danse moderne, alors que se profilent les avant-gardes chorégraphiques qui allaient singulièrement remettre en jeu ces premières conceptions. Construire la danse de Doris Humphrey semble ainsi se situer à la lisière entre deux époques et annoncer deux tendances compositionnelles qui se dessinent déjà : le texte comporte un plaidoyer non seulement contre le ballet classique relégué à l'art du passé, mais aussi contre les nouvelles pratiques de composition qu'Humphrey entrevoit, celles utilisant les procédés aléatoires. Merce Cunningham n'est pas nommément désigné, mais c'est bien de lui dont il est question entre les lignes, lui 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 alors l'héritage moderne, ces savoirs de la composition qu'elle tient, comme Graham, de sa formation à la Denishawn et qu'elle a développés, affirmant la naissance d'un nouvel art attentif à l'art de chorégraphier.

La modernité allait ouvrir au moins deux axes de questionnement relatifs à la composition. Le premier soulève la question de l'unité. Si composer revient à poser ensemble (componere), disposer des éléments ou matériaux, que va-t-on considérer comme plus petite partie ou unité à agencer ? Alors que le ballet classique construit la combinaison de pas connus, petites unités mises en relation dans un ensemble complexe, ou que le ballet d'action, tel que le définit Noverre, vise la clarté de l'arrangement et la cohésion entre la plus simple unité et les séquences plus complexes pour concourir à la mise en évidence d'un récit donnant sa structure à l'ensemble (exposition, nœud, dénouement), la danse moderne affirme d'une part ne pas reposer sur un répertoire de pas préexistant qu'il s'agirait d'agencer et d'autre part que la conception de la composition est étroitement liée à l'invention du geste même. Autrement dit, la question de l'unité conduit à relier étroitement composition et production d'un matériau dansé. Ainsi, pour Humphrey, la combinaison de pas connus est un arrangement et non une création : « Le but du cours de composition est de trouver du mouvement neuf, que l'on découvrira à partir de certains principes » (Humphrey, 1998, p. 57).

Plutôt que de partir d'un vocabulaire de pas, il s'agit plutôt de combiner des qualités ou facteurs de mouvement (selon Laban : flux, temps, espace, poids) ou éléments (selon Humphrey : forme, dynamique, rythme, motivation du geste). Ou encore, comme dans la danse expressionniste de Mary Wigman, d'engager un processus d'intériorisation et extériorisation par lesquelles souvenirs, remémorations, hantises conduisent à l'accouchement d'une composition. Ou encore de penser le mouvement « comme une entité compacte, une substance [celle-ci pouvant varier] selon des paramètres d'espace, de temps, de qualité et d'intensité » (Martin, 2001, p. 24). Ces approches globales effacent la hiérarchie entre les parties et le tout et font coïncider, analyse Laurence Louppe, « l'invention du matériau ou des micro-organisations au grand brassage qui dans le même élan, organise les combinatoires et produit la texture. » (Louppe, 1998, p. 18). Pour John Martin, le critique américain qui accompagne le développement de la *modern dance*, « la forme [c'est-à-dire la structure] est capable donc d'opérer par elle-même. On pourrait en effet la définir comme le résultat de l'union d'éléments variés qui leur confère collectivement une vitalité esthétique qu'isolément, ils ne possédaient pas. Ainsi, l'ensemble devient plus grand que la somme de ses parties. Ce processus unificateur par lequel la forme est atteinte s'appelle la composition. » (Martin, 2001, p. 50).

John Martin par ses textes et en particulier *The modern dance* (1933) va divulguer cette pensée de la composition américaine, se faisant l'écho des pratiques de son temps et des cours de composition donnés par Louis Horst.

En effet, et c'est là le second axe ouvert par la modernité : la composition va être étroitement liée à la culture musicale. Louis Horst, musicien, compositeur, directeur musical de la Denishawn de 1915 à 1925, puis de la compagnie Martha Graham pendant vingt ans, enfin critique de danse (au *Dance Observer* 1934-64), commence à enseigner la composition chorégraphique au milieu des années 1920. Jaques-Dalcroze, lui aussi musicien, a de son côté joué un rôle d'importance dès les années 1910 en Allemagne, développant une exploration physique de la musique, du phrasé. Comme lui, Horst marquera plusieurs générations de danseurs : les modernes, mais aussi Nikolais ou Cunningham. Son livre *Modern Dance Form In relation to the Other Modern Arts* publié en 1961 synthétise ses réflexions sur la composition et constitue un document majeur sur la question. Il impose l'idée que la danse moderne doit se structurer de manière aussi rigoureuse que la musique et que l'art chorégraphique ne peut se suffire d'une inspiration libre ou de l'expression d'une émotion. La danse libre, celle de Duncan en particulier, est visée.

Pourtant, chez Horst comme chez Duncan on retrouve une métaphore de la nature et de la croissance : chez l'une, les dynamiques du geste vont induire une forme, des enchaînements et la danse s'inspire des mouvements fluides de la nature, du rythme sans fin de l'onde, de la force océanique de l'impulsion des vagues. Chez l'autre, « le thème est comme une graine contenant le germe du développement qui va suivre ». Cette métaphore commune soulève la question toujours d'actualité de ce que l'on entend par logique de composition ou enchaînement de cause à effet. Horst défend néanmoins une structure rigoureuse dont le modèle repose sur la musique baroque (XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles), en particulier sur la Suite – autrement dit, une musique qui emprunte aux caractères de la danse : rythme d'un mouvement perpétuel, tension et détente, goût du contraste, alternance de mouvements vifs et lents, jeu sur la variation. Son enseignement développait une approche rythmique, une analyse des formes musicales (celles modernes également) et l'application à la danse de règles fondamentales inspirées des structures musicales, en particulier les variations sur un thème. Structure en ABA : un thème A sera manipulé par amplification, répétition, contraction... pour mener à B avant de revenir à A ; structure du rondo (ABACADAEA) tel *Frontier* de Graham, etc. Sa pensée de la composition s'enrichit aussi de son observation de l'art moderne et de la littérature (Woolf, Stein), le conduisant à penser des structures plus complexes, discontinues, asymétriques, dissonantes. Enfin, ce texte témoigne de sa grande connaissance des ressorts et des matériaux de la danse : la composition se pense aussi en termes de textures musculaires, de tensions, de flux, de souffle, d'accents corporels, autrement dit d'un rythme éloigné de la métrique musicale et qui puise dans les ressorts du geste. Horst sera admiré (par Cunningham aussi) mais aussi accusé d'un formalisme excessif. Il est rarement suivi à la lettre, y compris par les chorégraphes modernes qu'il accompagne. Mais l'on trouve chez celles-ci, en bien des points, cette influence de la pensée musicale : ainsi Humphrey, insistant sur la composition pour grand groupe, prend modèle sur l'orchestre pour penser un ensemble non hiérarchisé. Ou encore, parlant de la structuration spatiale, elle compare la scène à un clavier où résonnent des temps forts ou faibles (Humphrey, 1959).

Cet axe musical file jusqu'à aujourd'hui, la danse contemporaine occidentale continuant d'explorer la richesse du dialogue entre structures (et textures) musicales et chorégraphiques. Et singulièrement, l'enseignement de la composition en danse continuera d'être régulièrement pris en charge par des compositeurs : par exemple, Robert Ellis Dunn à New York en 1960-62, Fernand Schirren en Belgique à Mudra en 1970-88 puis P.A.R.T.S. en 1995-99.

- **1950s-1980 aux États-Unis : taire le sens, exposer la procédure**

Les avant-gardes artistiques de la première moitié du siècle avaient mis en crise l'idée de l'unité de l'œuvre et d'une logique naturelle. La peinture (avec le futurisme, le cubisme, dada puis le surréalisme), le roman et le théâtre (John Dos Passos, Gertrude Stein ou Bertolt Brecht) ou la musique (Arnold Schönberg ou Igor Stravinsky) pensent l'œuvre comme une fabrication où

s'effacent les hiérarchies entre les parties et le tout, où l'assemblage (sur le modèle de la machine et non plus de la nature), la découpe, le montage, le collage déterminent la structure. L'art chorégraphique, influencés par ces procédés artistiques, mais également par d'autres logiques de pensées (scientifiques, philosophiques), va prendre la mesure de ce bouleversement de la composition qui est aussi le reflet d'un bouleversement de la place du sujet dans le monde. La structure narrative s'en trouvera ébranlée. C'est l'avènement de l'abstraction et de principes de composition qui font se côtoyer l'hétérogène, acceptent le discontinu et dénoncent la hiérarchie entre les parties. Les grandes figures qui vont marquer l'histoire de la composition chorégraphique sur cette période sont Alwin Nikolais, Merce Cunningham (avec John Cage), Anna Halprin (avec Lawrence Halprin), James Waring, le Judson Dance Theater (avec Robert Ellis Dunn).

La période est traversée d'une intense réflexion sur les structures de l'œuvre chorégraphique, aux États-Unis en particulier, qui s'accompagnera d'une production d'écrits brefs jalonnant les années 1950 et 60 (des articles ou manifestes, publiés dans des revues) pour aboutir à des écrits plus conséquents à partir du milieu des années 1970 (en 1974 paraissent *Handbook in Motion* de Simone Forti et *Work 1961-73* d'Yvonne Rainer) puis à des synthèses critiques (l'anthologie d'Ann Livet en 1978, *Terpsichore in Sneakers : Post-Modern Dance* de Sally Banes en 1980). Les chorégraphes, dans un territoire désormais occupé par la *modern dance*, doivent trouver leur place et donc sensibiliser les publics à leurs démarches. Quelques historiens ou critiques les soutiennent assidûment, ainsi Jill Johnston ou encore Sally Banes qui accompagnera le développement de la *postmodern dance* par une critique essentiellement descriptive (leçon tirée du *Against interpretation* de Susan Sontag). Chorégraphes et critiques partagent en effet une attention particulière aux modes de composition plus qu'à l'interprétation des œuvres. Ainsi Cunningham se gardera-t-il toujours d'expliquer le sens de ses pièces, orientant ses commentaires vers les procédures de composition élaborées.

Rappelons brièvement quelques-uns des jalons qui ont marqué les démarches de composition. Nikolais comme Cunningham (qui créent leurs compagnies respectives en 1953) explorent des outils de compositions dans un esprit analytique qui décompose le geste et les éléments du spectacle, prônent l'abstraction et une forme de détachement de la subjectivité du créateur – l'un via la technique du décentrement, l'autre via l'usage de l'aléatoire. L'un comme l'autre auront une influence très forte, y compris en France (Nikolais, via le CNDC d'Angers qu'il dirige à sa création en 1978). Halprin inaugure dans la deuxième moitié des années 1950 la pratique des tâches (*tasks*) puis la composition par partition (le *RSVP cycle* conçu avec son mari) ; ses ateliers à la fin des années 1950 sont suivis par des danseurs qui développeront leur travail sur la côte Est : Simone Forti, Yvonne Rainer, Trisha Brown... Le tournant des années 1960 offre à ces mêmes danseurs d'autres lieux d'intense expérimentation de la composition : l'atelier de James Waring à New York où l'on pratique l'aléatoire (mais non de façon systématique) mais aussi des danses sur consignes (dignes de celles de La Monte Young) ou l'improvisation. Le compositeur R. E. Dunn ouvre en 1960, sur la suggestion de Cage, un atelier de composition en danse qui aboutira à la création du Judson Dance Theater (1962-64) développant une composition sous forme de règles du jeu et contraintes, parfois à partir de partitions, toujours expérimentant en des formats souvent très courts la question du comment (et surtout du « why not ? », dira Paxton). Il s'agit d'un apprentissage très stimulant exigeant de chacun d'exposer ses manières de composer (par écrit – textes, dessins, partitions... – et oralement). L'improvisation comme forme de spectacle se développe surtout à partir de 1970 (même si quelques-uns des membres du Judson l'ont ponctuellement pratiquée) avec le Grand Union (1970-76) et le développement du Contact *Improvisation* à partir de 1972.

On peut dégager au moins trois axes dans ce foisonnement de pratiques compositionnelles : le premier met en avant la juxtaposition. Celle pratiquée par Cunningham qui juxtapose des éléments autonomes (musique / décor / costume / danse) ; ou celle pratiquée au Judson Dance Theater qui expérimente la juxtaposition d'éléments hétérogènes, plutôt que leur articulation ou combinatoire. Cette juxtaposition (que certains critiques qualifieront de « radicale ») tient du collage. Le second axe est largement exposé dans l'un des textes clés concernant la composition à cette période : « The mind is a muscle. A Quasi Survey of Some "Minimalist"

Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of *Trio A* » écrit en 1966 par Yvonne Rainer (et publié en 1968). La chorégraphe y pose une question qui demeure centrale pour cette période : celle du phrasé. *Trio A* explore l'effacement de l'accentuation dans le phrasé poussant loin la dé-hierarchisation entre figure et transition : Rainer invente une danse qui serait pures transitions et détachée du surgissement de figures. Halprin avait aussi exploré une forme de distorsion du flux quotidien (accentué) par l'instauration d'un continuum dans l'interprétation de gestes simples (marcher, se déshabiller). La danse de Cunningham avait aussi assurément porté un coup à l'habituelle accentuation de la phrase dansée, en appliquant des rythmes différents à diverses parties du corps sans jamais en privilégier aucune, mais surtout en brouillant la notion de début et de fin au profit d'une continuité (parfois saccadée) : dès lors qu'il propose de « travailler un grand nombre de phrases de danse, chacune séparément, et d'appliquer ensuite le hasard pour découvrir la continuité » Cunningham (in Vaughan, 1997, p. 276) bouleversait les habituelles constructions dramatiques de la *modern dance*. Avec le phrasé, cette période bouscule l'idée d'acmé, aussi appelée « moment photographique » par Rainer, c'est-à-dire l'idée d'événement. (Notons que le rapport à la photographie comme image arrêtée ou support pour le geste continue jusqu'à aujourd'hui d'être un moteur de la composition – cf. Charmatz, Linehan ou Thomasset). L'égalisation des temps pourra aussi prendre la forme de structures répétitives qui, selon les cas (chez Rainer, chez Lucinda Childs ou Trisha Brown), conduit à une exacerbation ou au contraire désamorce tout effet dramatique.

Le troisième axe concerne l'usage de la partition et l'idée que l'on peut tirer une structure chorégraphique de bien des éléments qui nous entourent. C'est en particulier la leçon de R.E. Dunn : une partition musicale (de Satie, de Cage) peut devenir une partition chorégraphique, tout comme un texte, un poème, un tableau, des photographies, une liste de courses, (ou la sculpture minimaliste, dans le cas de *Trio A*)... il s'agit en fait de traduire en notation graphique la source sur laquelle on s'appuie, traduction toute personnelle qui passe par trois opérations : compter, mesurer et comparer. Il s'agit toujours de rendre les structures objectives... et humaines à la fois. L'influence de Cage sur la chorégraphie de cette génération est à cet égard immense : la façon dont il a ouvert la composition musicale à des structures nouvelles, aléatoires, et libéré la musique en l'ouvrant aux sons.

- **1980s-2000s : livres d'artistes, monographies, études détaillées.**

Du côté de la critique et surtout de la recherche en danse, cette période 1980-2000 engage une entreprise d'analyse détaillée des pratiques chorégraphiques, d'une manière plus large que dans les périodes précédentes :

- Un certain nombre de chercheurs continuent d'enquêter sur les années 1960 et 70 (des chercheurs anglo-saxons, essentiellement). Sally Banes et Susan Foster (*Reading Dancing*, 1986) pointent chez les chorégraphes américains leur processus de composition. Apparaît aussi une nouvelle génération de chercheurs qui ne sont pas témoins directs de la période mais ont eu récemment accès aux archives déposées par les artistes et opèrent donc une analyse des sources dans une distance critique (c'est le cas de thèses tout juste publiées ou en cours).
- Dans le champ francophone, les écrits de Laurence Louppe ont joué un rôle majeur. D'abord dans la presse spécialisée puis avec la parution de *Danses tracées. Dessins et notations chorégraphiques* en 1991, de « Quelques visions dans le grand atelier » (*Nouvelles de danse* 1998) et enfin de *Poétique de la danse contemporaine* en 2000 qui consacre un chapitre entier à la composition. Particulièrement soucieuse de renouer avec la question du faire, sa définition du « poétique » engage à lier « ce que nous fait une œuvre » à « comment elle est faite » (Louppe, 2000, p. 19). Analyser une œuvre suppose d'avoir recueilli des informations sur sa composition. Louppe, très marquée par les avant-gardes américaines des années 1960 mais aussi par l'héritage allemand qui fonde l'histoire de la danse en France qu'elle côtoie (via Jacqueline Robinson, Karin Waehner et Françoise et Dominique Dupuy) va retracer les grands courants de la composition chorégraphique et œuvrer à faire connaître cette histoire à une époque où

peu d'ouvrages encore circulent en France. Malgré le ton parfois prescriptif de ses écrits (à la mesure de son engagement dans le champ chorégraphique), elle insuffle par ses analyses une réflexion cruciale sur la composition, posant des jalons historiques et engageant les artistes à des explorations exigeantes. Il est probable qu'elle ait joué un rôle aussi dans la conception du numéro de *Nouvelles de danse* (1998) consacré à la composition et qui rassemble des textes majeurs (dont des textes américains pour la première fois traduits en français) sur les grands penseurs de la composition : Horst, Humphrey, Nikolais, Buirge, Dunn, Cunningham, Cage, Forsythe, Halprin, Rainer, Bausch, Bagouet, de Keersmaeker...

- Des monographies d'artistes apparaissent, marquant une nouvelle étape dans l'analyse détaillée des processus de composition : par exemple, sur Bagouet et sa composition modulaire, par Isabelle Ginot (1999, p. 74-79), sur Cunningham par Vaughan (1997), sur Odile Duboc ou Emmanuelle Huynh par Julie Perrin (2007 et 2012), sur de Keersmaeker par Guisgand (2008), sur Myriam Gourfink (2012)... ces études monographiques laissent souvent la part belle à une analyse plus détaillée des processus de composition. On peut noter auparavant la parution de 1990 à 1993 d'une succession de livres collectifs publiés par Armand Colin (collection Arts chorégraphiques : l'auteur dans l'œuvre) dédiés à des chorégraphes français : Régine Chopinot, Odile Duboc, Maguy Marin, Angelin, Karine Saporta.
- On voit aussi apparaître des documentaires filmiques qui décryptent des processus de création ou livrent des entretiens plus détaillés avec les chorégraphes sur leur travail : *Boulevard Jourdan : L'art en scène* par Marie-Hélène Rebois (1995) qui documente une série de rencontres (*Signatures*) organisées par le théâtre de la cité internationale à Paris où successivement Daniel Larrieu, Odile Duboc, Georges Appaix, Stéphanie Aubin, Mark Tompkins vont consacrer une soirée à présenter leur façon de travailler. Ou encore sur Bagouet : *Ribatz, Ribatz ! ou le grain du temps* par la même réalisatrice (2003). Ou bien : *Corps accords, Dance notes (April me)*, documentaire réalisé en 2002 par Michel Follin suivant le processus de création d'Anne Teresa de Keersmaeker. En effet, les artistes répondent plus volontiers à une analyse de la genèse de leur pièce.

Du côté des chorégraphes, les décennies 1980-2000 vont prolonger et approfondir certains des aspects déjà notés, élargissant parfois le spectre de leurs explorations. Ainsi les chorégraphes de la *postmodern dance* vont pour certains poursuivre dans la pratique de l'improvisation (Paxton, Nelson, Forti...), pour d'autres confronter la chorégraphie à la structuration spatiale de la scène théâtrale et à la composition pour le grand groupe. La période renoue aussi avec une composition dialoguant étroitement avec la structure musicale et son expressivité, dans lesquelles on puise des structures chorégraphiques, des textures pour le geste (Childs à partir de la fin des années 1970, Brown à partir du milieu des années 1990). C'est la voie qu'empruntera également Anne Teresa de Keersmaeker à partir des années 1980. Le collage va laisser place chez certains à des pratiques de montage (coupes, répétition, fondus, inserts...) et ici l'influence de l'écriture cinématographique devient majeure pour penser le récit ou les enchaînements. Pina Bausch (que certains historiens associent au courant de la *postmodern dance*) en est l'exemple le plus célèbre : elle passe, à partir de 1977, des opéras dansés aux *Stücke*, pièces composées progressivement par montage de morceaux successifs élaborés avec les interprètes.

Les années 1980 laissent peu de publications par les artistes traitant directement de leurs processus de composition, à quelques exceptions près, comme par exemple des ouvrages d'entretien (ainsi du livre *Le danseur et la danse*, 1980 – entretiens entre Cunningham et Lesschaeve). En comparaison, les décennies 1990-2010 voient surgir un certain nombre de livres d'artistes : loin des traités de chorégraphie, ces ouvrages dont la dimension artistique est parfois l'enjeu (par l'exploration littéraire ou le travail sur l'objet-livre), tiennent parfois du carnet de création et informent aussi sur des logiques compositionnelles. Certains prennent clairement cette direction : c'est le cas des écrits de Susan Buirge (*En allant de l'ouest à l'est. Carnets 1989-1993, 1996* et surtout *Ubusuna*, 1998) ; du CD Rom de Forsythe (1994) ; de la série

de numéros de *Nouvelles de danse* consacrés à la composition et à l'improvisation, massivement à partir de textes d'artistes (1995-1999) ; des livres d'Anne Teresa de Keersmaeker, d'abord des sortes de recueils de sources, dessins, photos, croquis, entrecoupés d'analyses de critiques de danse ou collaborateurs (par exemple *Si et seulement si étonnement*, 2002), puis l'entreprise en plusieurs volumes de décryptage détaillé des œuvres du répertoire (*Carnets d'une chorégraphe*, depuis 2012, à ce jour 3 volumes comprenant livre et DVD), en dialogue avec Bojana Cvejić. La forme du dialogue permet une plongée dans l'œuvre, faisant resurgir ce qui semblait aller de soi : entre Boris Charmatz et Isabelle Launay (*Entretenir: à propos d'une danse contemporaine*, 2002) ; entre Jérôme Bel et Boris Charmatz (*Emails 2009-2010, 2013*), entre Jérôme Bel et Christophe Wavelet (entretiens filmés du *Catalogue raisonné Jérôme Bel 1994-2005*). Plus rarement, on voit réapparaître des sortes de traités de composition tel *A Choreographer's Handbook* de Jonathan Burrows (2010) ou de façon plus classique, et dans l'héritage moderne, *Outillage chorégraphique. Manuel de composition* par Karin Waehner (1993) ; ou encore des outils méthodologique de composition, tel le site <http://everybodystoolbox.net>, open source conçu à partir de 2005 comme boîte à outils, créateur de jeux, et répertoire de partitions (dans la veine partitionnelle, voir aussi Irvine, 2014). Si ces publications arrivent plutôt à un moment de maturité de l'œuvre, il en existe aussi de plus précoce, tel celui de Daniel Linehan *A No Can Make Space* (2013).

Néanmoins, il revient aux lecteurs de déceler parmi ces écrits ce qui relèverait précisément des théories de la composition. Nous n'avons pas affaire ici à des traités, mais à des descriptions parfois détaillées, parfois parcellaires, de manières de faire très diverses et exprimées de manières très contrastées. Cette fragmentation des façons de faire, penser et dire (qui est aussi le reflet d'héritages ou de formations très diverses) signale la richesse du champ chorégraphique aujourd'hui, mais la difficulté aussi à transmettre ces savoirs aux nouvelles générations et à mettre en valeur les enjeux multiples dont ils relèvent.

Il est aussi difficile de déceler des courants d'enseignement de la composition aujourd'hui. Si les écoles supérieures de danse européennes enseignent différents courant de l'improvisation (du contact improvisation à William Forsythe en passant par João Fiadeiro), le cours de composition se fait davantage au gré des artistes invités dont les étudiants rencontrent les démarches et conceptions. On note peu d'ateliers de composition à proprement parler ; ils ne sont en tout cas pas désignés comme tels par la nouvelle génération de chorégraphes, contrairement aux pédagogies héritées de Nikolais, par exemple. Dans cette lignée Nikolais, l'on pense à l'enseignement de Christine Gérard ou encore à celui de Susan Buirge au Centre de recherche et de composition chorégraphiques de la Fondation Royaumont (2000-2007), où elle organise par cycles de trois ans une recherche sur la composition : ainsi 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). Dès lors, une question demeure à l'horizon de cette recherche : comment pensez l'enseignement de la composition aujourd'hui ?

Il n'est pas aisés de tracer aujourd'hui les contours de courants de composition... du moins dès que l'on sort de l'héritage des grandes traditions esquissées ci-dessus. Peut-être faut-il l'imputer à la redéfinition même que la pratique de la composition est en train de rencontrer. C'est là tout l'enjeu de cette recherche.

### 3.2 État des principales lectures / réflexions / expériences / réalisations / publications effectuées par le(s) requérant(s) dans le domaine des travaux projetés.

La situation actuelle en matière de composition chorégraphique est complexe à circonscrire en raison non seulement de la diversité des pratiques, mais aussi de la rareté des espaces d'échange et de réflexion collective sur la question (que ce soit dans des cadres d'échanges entre pairs ou dans des cadres pédagogiques). Si l'on s'accorde à penser que l'enjeu de la composition semble crucial pour bien des artistes contemporains, c'est bien parce que nombre

d'entre eux s'appliquent à formuler combien la mise en jeu de la composition demeure au cœur de leurs préoccupations. Cette formulation pourra prendre des voies bien divergentes, selon les artistes. Par exemple chez un Xavier Le Roy qui s'intéresse aux liens entre production et processus de travail, cela peut se formuler ainsi : « Je me demande si la production d'une pièce chorégraphique peut devenir le processus de production sans devenir un produit tout en s'inscrivant à l'intérieur du système de production et de diffusion qui régit le marché de la danse. Quel type d'organisation utiliser pour quel type de corps ? Pour quel processus de travail ? Pour quel type de "performance" ou spectacle ? Est-il possible de travailler sur tous ces paramètres en même temps ? » (Le Roy, 2002, p. 123). Mais tout autrement, on peut entendre des descriptions de processus qui détaillent plutôt une attitude de travail définie comme réseau de contraintes et d'attention, afin de mettre en évidence la séparation entre le processus de fabrique de geste et le geste lui-même (cf. Ginot sur Rosalind Crisp, 2014). On assiste en effet à une redéfinition de la composition qui donne toute latitude au travail perceptif, aux conduites de l'attention (du danseur, et par ricochet du spectateur) et c'est peut-être là l'un des nouveaux traits de la composition contemporaine – on peut en risquer l'hypothèse – que de composer d'abord des modalités d'attention. Dans tous les cas, on mesure non seulement les écarts avec l'héritage historique mais encore la diversité des préoccupations contemporaines.

C'est ce constat qui conduit aujourd'hui Myriam Gourfink et Julie Perrin à vouloir réunir des chorégraphes pour réfléchir à la spécificité des principes et outils de composition qu'ils défendent. Myriam Gourfink chorégraphie depuis 1998 et déploie depuis 2002 une démarche de composition qui repose sur la Labannotation à partir de laquelle elle a conçu sa propre écriture, donnant lieu à des partitions qui sont elles-mêmes modifiées et générées via des programmes informatiques, parfois en temps réel. Ce processus évolutif d'écriture la place depuis plusieurs années au cœur d'une réflexion bien spécifique sur la composition et la partition. Sa collaboration avec divers projets de recherche, lors de sa résidence à l'IRCAM en 2004-2005, au Fresnoy-studio national des arts contemporains en 2005-2006, ou lors de la direction du Programme de recherche et de composition chorégraphiques (PRCC) à la Fondation Royaumont de janvier 2008 à mars 2013 sont le signe d'une réflexion qui se déploie au long cours. Julie Perrin poursuit quant à elle, depuis 1999, une recherche sur la création contemporaine, attentive aux enjeux compositionnels des chorégraphes européens et américains. Elle enseigne et écrit sur la danse américaine des années 1940 aux années 1970, période particulièrement riche en matière de réflexion sur la composition. Ses écrits sur Cunningham, Rainer, Forti, Brown témoignent de cette recherche. Elle accompagne également la création contemporaine par le dialogue régulier avec des artistes (Perrin et all., 2012) ou par des études de terrain, en suivant des processus de création. Son travail auprès d'Odile Duboc la conduit en particulier à envisager le processus de composition et transmission de *Projet de la matière à travers le croisement des points de vue* parfois contrastés des différents acteurs du projet (Perrin, 2007). Elle explore aussi les liens entre cette danse postmoderne américaine et la création contemporaine européenne.

Toutes deux souhaitent réengager une réflexion collective avec des artistes qui n'appartiennent pas aux grands courants historiques de la composition, mais qui redéfinissent assurément aujourd'hui une pensée de la composition contemporaine. Marco Berretini, Nathalie Collantes, DD Dorvillier, Thomas Hauert, Rémy Hératier, Daniel Linehan, Laurent Pichaud, Loïc Touzé, Cindy Van Acker constitueront avec Myriam Gourfink un groupe de dix chorégraphes – groupe qui ne se veut donc pas représentatif de la diversité actuelle des modes de composition, mais exemplaire de pratiques inventives et réflexives contemporaines. Les enjeux esthétiques portés par chacun impliquent des choix et des manières de faire diversifiés. Ils ont entre 33 et 52 ans. Certains parmi eux sont ou ont été engagés dans les équipes de formations supérieures d'artistes chorégraphiques (Hauert, Pichaud, Touzé, Gourfink), tous y enseignent régulièrement et inscrivent leur travail en connaissance et dialogue avec l'histoire de la composition. Ils sont familiers des œuvres que les autres ont créées, mais ils ne se sont pas tous rencontrés.

Cette recherche entend élaborer les conditions d'une réflexion collective afin d'explorer ensemble comment chacun procède et conçoit la composition chorégraphique. Elle s'engage alors que d'autres projets similaires ou en résonnance se développent actuellement dans les autres arts. Notons par exemple le projet de recherche intitulé « Musicologie des techniques de composition contemporaine » (MuTeC) porté par Nicolas Donin et l'équipe des pratiques musicales de l'IRCAM depuis 2008, qui programme : des études empiriques sur l'activité créatrice de compositeurs actuels, en interaction avec ces derniers ; des publications d'analyses d'œuvres, théories et esthétiques d'avant-garde au XX<sup>e</sup> siècle ; un travail d'édition de compositeurs de la seconde moitié du siècle (textes, partitions) et sollicite la parole de compositeurs d'aujourd'hui (site <http://apm.ircam.fr/pole/1/>). Du côté du théâtre, on peut signaler le projet en cours intitulé « Spectacles en ligne(s) » coordonné par Nicolas Sauret (IRI) qui engage une analyse génétique des œuvres théâtrales à partir de la constitution d'un corpus filmé de répétition de théâtre et d'opéra. Ou encore, le séminaire organisé au théâtre des Amandiers (Nanterre) par la jeune équipe NoTHx (Nouvelles Théâtralités) accueillie par le laboratoire THALIM (Théories et histoires des arts et des littératures de la modernité, UMR7172 CNRS/ENS/U.Paris3) qui sera consacré à partir de septembre 2015 à la composition. Ces convergences vers une même question sont bien le signe d'une urgence à repenser aujourd'hui les écritures contemporaines.

#### **4. Présentation succincte de l'équipe impliquée dans le projet**

Myriam Gourfink (chercheuse principale) est danseuse, elle chorégraphie depuis 1998. Ayant étudié la Labanotation avec Jacqueline Challet-Haas, elle a entrepris à partir de ce système une recherche pour formaliser son propre langage de composition. Depuis 2002, elle élabore ainsi une écriture en évolution, concevant pour chaque pièce un lexique puis une partition. La composition consiste à venir décoder l'intelligence des éléments collectés, leurs relations, leurs articulations possibles. La composition est ainsi au cœur de ses préoccupations et recherches artistiques, que ce soit lors de sa résidence à l'IRCAM en 2004-2005, au Fresnoy-studio national des arts contemporains en 2005-2006, ou lors de la direction du Programme de recherche et de composition chorégraphiques (PRCC) à la Fondation Royaumont de janvier 2008 à mars 2013. Elle est actuellement, et depuis 2012, artiste en résidence au Forum de Blanc-Mesnil.

Julie Perrin (chercheuse principale) est Maître de conférence au département danse de l'université Paris 8 Saint-Denis et appartient au laboratoire d'analyse des discours et pratiques en danse (EA1572 MUSIDANSE). Elle est membre du bureau de l'Association des Chercheurs en Danse et du comité scientifique éditorial de la revue "Recherches en danse" (<http://danse.revues.org/>). Ses recherches abordent les enjeux esthétiques de la danse contemporaine depuis les années 1940 aux États-Unis et en France et se concentre en particulier sur la composition spatiale des œuvres, à même de conduire et moduler l'attention du spectateur (voir *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse*, les presses du réel, 2012). Elle enseigne et écrit, entre autres, sur l'histoire de la danse postmoderne américaine, période d'intense réflexion et expérimentation sur la composition en danse. L'analyse d'œuvre est au cœur de sa démarche et la conduit à s'intéresser aux processus de création et de transmission : par l'entretien avec les artistes ou par le suivi plus direct de processus de création en une sorte d'ethnographie du travail artistique. Son livre *Projet de la matière. Odile Duboc, mémoire d'une œuvre chorégraphique* (CND/les presses du réel, 2007) est le fruit d'une étude de terrain au sein de la compagnie Contre Jour.

Yvane Chapuis (chercheuse associée) est historienne de l'art de formation. Elle a travaillé sur les relations entre la danse et les arts plastiques sur la scène new yorkaise des années 1960, et plus spécifiquement sur la manière dont la pratique des danseurs informe celle des plasticiens et l'oriente vers la performance. Destinées à l'origine à un projet de thèse de doctorat, ces recherches donnent lieu au commissariat d'une exposition et à la direction d'un ouvrage collectif, *Life Forms* (Musée Fesch, 1999). Conjointement, elle conçoit la programmation d'un festival, *Vidéo Danse*, dédié à la scène chorégraphique européenne émergente (désormais

reconnue), et met au jour son héritage américain. Cette approche de la transdisciplinarité l'a conduite à s'engager dans une activité de direction éditoriale (revue *Mouvement* (1999-2001), *Art Press spécial danse* (2002)), de commissariat de grandes expositions (*The other show*, Musée d'art contemporain de Lucerne (2000), Biennale d'art contemporain de Lyon, *Connivence* (2001)) et de direction d'un laboratoire de recherche et de production artistique pluridisciplinaire (Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2001-2009). Dans le cadre de ce dernier, elle accompagne l'élaboration et la mise en œuvre de nombreux projets artistiques expérimentaux dans les champs de la danse, du théâtre, de la littérature, des arts plastiques et visuels, qu'elle s'attache à systématiquement archiver, documenter et analyser, le plus souvent collectivement, dans le *Journal des Laboratoires* dont elle dirige la publication, mais aussi, des livres ou des sites dédiés (comme *Le catalogue raisonné de Jérôme Bel*, 2008). En 2011, elle intègre le collège pédagogique de la formation supérieure en danse du Centre National Chorégraphique d'Angers, problématisé et modère les discussions publiques sur la recherche en art de *Schools-Rencontres internationales des écoles de danse*, et conçoit et coordonne en collaboration avec Franz Anton Cramer la plateforme de réflexion de *Transfabrik- dialogue franco-allemand sur les arts de la scène* porté par le Bureau du théâtre et de la danse de l'Institut français de Berlin (2010-2013). En 2013, elle devient responsable de la Mission Recherche de la Manufacture-Haute école des arts scéniques de Suisse romande. Elle publie régulièrement depuis une quinzaine d'année des entretiens de chorégraphes axés sur les processus de création. Elle est membre du conseil scientifique de la recherche du Ministère de la culture et relectrice pour la revue de l'association des chercheurs en danse (aCD).

Marco Berrettini (chorégraphe associé) a été Formé à la London School of Contemporary Dance, et diplômé de la Folkwangschule à Essen, sous la direction de Hans Züllig et Pina Bausch. Depuis le début des années quatre-vingt dix, il développe une esthétique « toujours sur le fil entre écriture et débordement » (Gérard mayen, mouvement.net, mars 2014).

Liens :<https://vimeo.com/54107616> ; [http://www.tutuproduction.ch/marco\\_berrettini.htm](http://www.tutuproduction.ch/marco_berrettini.htm)

Nous aimerais savoir, entre autres, quels sont les processus de composition qui conduisent, dans ses pièces, à un jeu d'interprète qui trouble la frontière entre réalité et fiction.

Nathalie Collantes (chorégraphe associée) a commencé à chorégraphier alors qu'elle était étudiante, au sein du Groupe chorégraphique de la Sorbonne et de l'Atelier de la danse. Elle fonde sa compagnie en 1992 et concentre son travail sur la notion d'écriture où l'équilibre entre geste, espace et temps s'inscrit dans des structures ouvertes à l'appropriation de l'interprète danseur. Porteuse de l'héritage de Jacqueline Robinson, une des figures incontournables de l'histoire de la composition en danse, elle a fabriqué et collecté de nombreuses archives pour développer un travail témoignant de l'influence de la chorégraphe décédée en juillet 2000. Site : <http://leprojetrobinson.org/>

Nous souhaitons, entre autres, aborder le rôle de cet héritage dans sa création et dans l'enseignement de la composition qu'elle dispense.

DD Dorvillier (chorégraphe associée) portoricaine longtemps basée à New York, vit désormais en France. Le travail, qu'elle développe dès 1989, est récompensé par de nombreux prix et distinctions : deux "Bessie Award" (2003 et 2010), le New York Foundation for the Arts Fellowship en 2000, le Foundation for Contemporary Arts Fellowship en 2009, le John Simon Guggenheim Memorial Fellowship en 2011. En 1991, elle ouvre la Matzoh Factory, un lieu de recherches et d'expérimentations, qu'elle dirige avec Jennifer Monson pendant dix ans. Ses propositions artistiques sont d'une grande diversité, renouant parfois avec une écriture très précise, arithmétique, pourtant non dénuée de fantaisie.

Nous questionnerons, entre autres, la façon dont elle s'inscrit dans l'histoire de la composition américaine.

Thomas Hauert (chorégraphe associé), chorégraphe suisse, développe une écriture basée sur l'improvisation. Il explore la tension entre liberté et contrainte, individu et groupe, ordre et désordre. S'il guide toujours le processus de création de ses spectacles, le chorégraphe valorise particulièrement la responsabilité et la liberté, en studio et sur scène, des danseurs avec lesquels il collabore. Il est le responsable de filière du "Bachelor en Contemporary dance -

Option Creation" de la Manufacture à Lausanne. Liens : <http://www.zoo-thomashauert.be/> ; <https://vimeo.com/31893967>; [http://www.hetsr.ch/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1123&Itemid=320](http://www.hetsr.ch/index.php?option=com_content&task=view&id=1123&Itemid=320)

Il nous importe d'échanger, entre autres, sur sa conception de la composition et la place de celle-ci dans la formation du jeune artiste chorégraphique.

Rémy Héritier (chorégraphe associé) pourra témoigner de l'histoire contemporaine de la composition, au travers de son parcours européen d'interprète. Dans son travail chorégraphique, qu'il développe depuis 2005, il engage la résurgence de strates temporelles et spatiales d'un lieu, creusant ainsi l'épaisseur du passé pour parvenir au présent. Cette fouille archéologique dans un contexte donné, dans son histoire personnelle de la danse, dans celle de ses collaborateurs, lui permet de déplacer des notions liées à d'autres disciplines telle que l'intertextualité, le reenactement ou le Tiers paysage, et de convoquer ainsi de nouvelles poétiques du geste. Aussi, le travail de l'imaginaire qu'il engage complexifie les formes de la composition de ses pièces (simples, en apparence, mais finalement assez insaisissables). Lien <http://remyheritier.net/>

Nous nous interrogerons, entre autres, sur l'imaginaire comme matériau à composer.

Daniel Linehan (chorégraphe associé) travaille comme danseur et chorégraphe à New York, avant de s'installer à Bruxelles en 2008 où il suit le Cycle de Recherche à P.A.R.T.S. Il aborde la création du point de vue de l'amateur curieux, en testant les nombreuses interactions entre la danse savante et les formes de non-danse issues de la culture populaire, à la recherche d'improbables conjonctions, juxtapositions et parallèles entre textes, mouvements, images, chansons, vidéos et rythmes. Il cherche à obscurcir en douceur, la frontière qui sépare la danse de tout le reste. Lien: <https://dlinehan.wordpress.com/>

Nous souhaitons échanger sur sa pratique de composition et, entre autres, sur la façon dont il l'a théorisée dans le livre *A No Can Make Space* (MER. Paper Kunsthalle, 2013).

Laurent Pichaud (chorégraphe associé) débute son parcours d'interprète et chorégraphe dans les années 1990 et continuer de mener avec le même intérêt cette double activité. Il a travaillé de façon privilégiée avec Martine Pisani et plus récemment avec la chorégraphe américaine Deborah Hay. En tant que chorégraphe, il priviliege les recherches sur le mode des 'consignes' et 'contraintes', toujours en immédiate relation avec le réel environnant l'interprète. Ce souci du lieu de présentation est devenu peu à peu une constante centrale dans sa démarche. Enseignant et artiste associé, il devient aussi directeur artistique du Master EX.E.R.CE – CCN de Montpellier – Université Montpellier 3 (depuis 2013) et professionnel associé au département danse de l'université Paris 8 Saint-Denis (depuis 2015). Lien : <http://xsud.blogspot.fr/p/laurent-pichaud.html>

Nous souhaiterions, entre autres, interroger la notion de composition telle qu'elle se pose dans la formation aujourd'hui et pour les jeunes artistes (qui, selon lui, l'ignorent ou la négligent souvent) ainsi que son articulation avec les cadres de la représentation.

Loïc Touzé (chorégraphe associé) a été danseur dans le corps de ballet de l'Opéra de Paris et a participé à de nombreuses créations au sein du GRCOP. Il démissionne pour se tourner vers la Nouvelle Danse et rejoindre les projets de Carolyn Carlson, Mathilde Monnier, Jean-François Duroure, Catherine Diverrès, Bernardo Montet. Dès 1992 il engage un travail personnel dont la base est l'exploration : il questionne les fondamentaux de l'écriture chorégraphique, l'espace relationnel de la représentation, la préparation du danseur, la relation interprète / chorégraphe. La figure de l'interprète semble détenir une place majeure dans son processus de composition, ses spectacles sont nourries de références fugitives, d'évocations de figures de l'histoire de la danse. Lien : <http://www.loictouze.com/>

Nous souhaitons échanger, entre autres, sur cette place de l'interprète et de l'histoire dans ses choix de composition.

Cindy Van Acker (chorégraphe associé), de formation classique, a dansé au Ballet Royal de Flandres et au Grand Théâtre de Genève avant de s'inscrire dans la scène de la danse contemporaine à Genève dès 1994. Son vocabulaire est souvent donné à lire sous forme de

séquences, qui subissent des déformations sous l'effet des processus de répétitions utilisés. Ainsi les corps se métamorphosent progressivement. Lien : <http://www.ciegreffe.org/>  
Nous questionnerons, entre autres, la façon dont elle pense les structures de composition telle la séquence, la répétition et variation.

Assistant de recherche en charge de la retranscription des exposés et débats.

## **5. Méthode(s) de travail prévue(s), étapes du projet**

L'étude du domaine de la composition chorégraphique pose d'emblée une difficulté méthodologique : par définition, elle concerne le temps de la création, part du travail artistique qui échappe au chercheur (comme au spectateur). Comment accéder à ce travail situé en amont de la représentation ? Comment saisir les opérations qui conduisent à produire, identifier, sélectionner et organiser le matériau constitutif d'une œuvre chorégraphique ? Plusieurs méthodologies de recherche sont possibles, non exclusives les unes des autres. Elles entretiennent un rapport à la temporalité à chaque fois spécifique.

La génétique – discipline apparue dans les années 1960 pour le domaine littéraire et désormais appliquée aux autres domaines artistiques – envisage l'analyse de traces manuscrites – esquisses préparatoires, croquis, tableaux, notes en tout genre – ou encore filmées ou photographiques pouvant documenter le processus de composition. C'est d'ailleurs parfois le seul moyen d'avoir accès à une œuvre chorégraphique. Certaines parutions de chorégraphes semblent vouloir engager les chercheurs dans cette voie, en rendant public certains de ces documents ainsi que de la documentation ayant servi de source aux modes de composition.

D'une autre façon, une ethnologie des processus de création est un autre moyen d'analyser la composition. Elle suppose d'avoir pu accéder aux différentes étapes de cette composition et soulève là-aussi la question de savoir où (quand) commence (à s'élaborer) la composition. Le processus de cette analyse est quoiqu'il en soit concomitant à l'apparition de l'œuvre elle-même ; il s'étire sur la durée sans toujours savoir vers où il se dirige. Aussi, l'analyse des différents stades est-elle détachée du sens final de l'œuvre aboutie.

À l'inverse, l'analyse consistant à partir des œuvres pour tenter d'en déduire les logiques compositionnelles est une autre méthode qui fait l'impasse sur les différents stades de conception d'une pièce (les brouillons, les coupes, les couches successives) pour ne s'intéresser qu'à un stade final de présentation de l'œuvre. On insiste plus ici sur le résultat que sur le processus compositionnel. Il s'agit de penser la composition dans son aboutissement plus que dans ces étapes et outils de fabrication, autrement dit de déceler des structures, les logiques à l'œuvre, sans forcément parvenir à comprendre le processus qui y a conduit. Mais en donnant d'emblée sens à l'ensemble.

Le témoignage enfin constitue un autre moyen de saisir les principes et outils de composition. Le chorégraphe peut expliciter sa pratique compositionnelle (les interprètes et collaborateurs peuvent dans certains cas aussi compléter cette vue). C'est dans cette dernière voie que cette recherche s'engage, afin de documenter et interroger les démarches de composition.

Le témoignage du chorégraphe, ses analyses et explicitations seront conduits lors de séances de travail collectives. Il s'agit non seulement de partager ces échanges à plusieurs, mais aussi de tirer partie de la dimension heuristique d'une discussion collective et de l'exigence des exposés entre pairs. Ces situations engagent en effet autrement que des explicitations pour le grand public : elles exigent un discours spécialisé, précis, les uns ou les autres étant à même de vérifier le choix du vocabulaire ou de lever les sous-entendus (aussi bien de la pratique que de la façon de la formuler). C'est encore sous l'écoute attentive et les relances de Julie Perrin et Yvane Chapuis que se dérouleront ces échanges, afin aussi d'éviter les possibles implicites des discussions entre artistes. Gageons que la mise en parole des pratiques trouvera dans ce

contexte à s'exprimer d'une manière exigeante pour conduire à une compréhension collective des pratiques, dans leurs singularités.

Ces échanges espèrent enrichir la réflexion de tous et non pas conduire à un quelconque consensus. Il s'agira davantage de mettre en partage l'état de nos recherches et questionnements, sans négliger la part des contradictions ou impasses qui peuvent aussi constituer nos pratiques.

Chacun conduira son exposé comme il l'entend et pourra s'il le souhaite transmettre au préalable des documents nécessaires. Partant du principe que nous avons tous une connaissance assez large des œuvres créées par les un ou les autres, il s'agira moins d'une présentation générale comme chacun en a l'habitude en public que d'une plongée dans l'atelier ou dans la réflexion singulière. En vue de préparer cet exposé, un questionnaire sera envoyé à chacun.

Le déroulement comme la synthèse de ces échanges procèdera par méthode comparative, en tenant compte de l'histoire des techniques compositionnelles et dans la perspective d'un enrichissement de la connaissance de la créativité des démarches de composition aujourd'hui.

La recherche se déroulera en 4 étapes :

1. Envoi préalable à tous les participants d'un questionnaire qui ouvre un certain nombre de questions sur la composition en danse – ses principes et ses outils – constituant une sorte de trame ou d'arrière-plan susceptible de placer l'équipe de recherche dans une exigence commune.
2. Première rencontre sur deux jours réunissant tous les participants avec l'intervention de cinq d'entre eux. Suivi d'une journée de travail entre Myriam Gourfink et Julie Perrin avec Yvane Chapuis (entre mars et mai 2016)
3. Deuxième rencontre sur deux jours réunissant tous les participants avec l'intervention de cinq d'entre eux. Suivi d'une journée de travail entre Myriam Gourfink et Julie Perrin avec Yvane Chapuis (entre mai et septembre 2016)
4. Rédaction d'une synthèse de la recherche (avant fin 2016), précédée de 3 jours de préparation entre Myriam Gourfink, Julie Perrin et Yvane Chapuis (en juillet ou septembre 2016).

#### **6. Répartition des tâches entre collaborateurs du projet, partenaire(s) de terrain et institution(s) partenaire(s)**

**Myriam Gourfink, Julie Perrin et Yvane Chapuis** assurent la conception du projet de recherche et son suivi au cours de ces différentes étapes : préparation des rencontres, définition du cadre des discussions, orientations des débats, travail de réflexion et synthèse...

**Julie Perrin** assure la rédaction du rapport de recherche, en dialogue avec Yvane Chapuis et Myriam Gourfink.

**Les chorégraphes associés** assistent à toutes les rencontres afin de participer aux échanges et consacrent, lors de l'une d'entre elles, un temps à la présentation de leur réflexion et pratique de la composition.

**L'assistant.e de recherche** est en charge de l'enregistrement et de la retranscription des exposés et d'une sélection des débats.

## **7. Intérêt du projet pour l'école, pour les partenaires extérieurs, pour la création ou pour la pédagogie**

Le projet « La composition chorégraphique aujourd’hui. Quels outils pour quelles positions artistiques ? » n'est pas public dans son déroulement. Néanmoins, l'un de ses enjeux est de stimuler une réflexion collective susceptible de nourrir la réflexion actuelle, l'enseignement dans les écoles d'art et les universités dans lesquels les chorégraphes et chercheurs rassemblés interviennent régulièrement ou même auxquels ils sont rattachés.

Ce projet et le rapport auquel il donnera lieu pourra intéresser en premier titre le Bachelor danse option « Creation » de la Manufacture placée sous la responsabilité académique de Thomas Hauert. L'exploration de la composition contemporaine et la dimension réflexive qu'elle implique pourront s'inscrire dans les orientations prises par ce cursus. Il alimentera par ailleurs la réflexion que mène la Manufacture dans la perspective de l'ouverture d'un Master en chorégraphie.

Ce projet permet également des circulations théoriques entre disciplines et pourra s'enrichir, on l'espère, d'échanges à venir avec les différentes filières de la Manufacture, mais aussi avec des recherches qui ont été conduites dans des établissements partenaires, par exemple à la HEM (Haute école de musique de Genève) où Rémy Campos et Michael Jarrel ont conduit en partenariat avec l'Ircam un projet de Génétique de la composition musicale intitulé « analyser l'acte créatif » (2008-2010).

## **8. Valorisation du projet**

À l'issue des dernières rencontres, nous disposerons de l'enregistrement de tous ces échanges ; ils seront accessibles sur demande à la Manufacture.

Fin 2016 : sera rédigé le rapport de recherche qui synthétisera les réflexions issues des rencontres organisées et les mettra en perspectives.

Ce rapport pourrait constituer la trame d'un ouvrage à paraître ultérieurement et qui devrait alors faire l'objet d'une demande d'aide à la recherche spécifique pour 2017.

Entre octobre et décembre 2016, une présentation des premiers résultats de la recherche pourra être exposée par Myriam Gourfink et Julie Perrin dans différents lieux de formation, tel

- le département danse de l'université Paris 8 Saint-Denis (dans le cadre des enseignements de Julie Perrin ou du séminaire du laboratoire d'analyse des discours et pratiques en danse, EA 1572 MUSIDANSE).
- Le master études chorégraphiques « recherche et représentation » au Département Arts du Spectacle mention Théâtre - Université Paul Valéry Montpellier III / centre chorégraphique national de Montpellier.
- À la Manufacture dans le cycle de conférences de la Mission Recherche.

## **9. Bibliographie et références**

- **Écrits d'artistes chorégraphiques**
  - **Avant 1900**

Blasis Carlos et Carsatetti (III.), *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse contenant les développements, et démonstrations des principes généraux et particuliers, qui doivent guider le danseur*, Milan : Joseph Beati & Antoine Tenenti, , 1820

Blasis Carlos, *Manuel complet de la danse comprenant la théorie, la pratique et l'histoire de cet art depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours – à l'usage des amateurs et des professeurs*, Paris : Librairie encyclopédique de Roret, 1830

de Cahusac Louis, *La danse ancienne et moderne ou traité historique de la danse*, l'Académie Royale des Sciences et Belles-Lettres de Prusse, 1754

Noverre Georges, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Lyon : chez Aimé Delaroche, 1760

- **1900-1945**

Dalcroze Jaques Émile, *Souvenirs, notes et critiques*, Neuchatel : Akinger, 1942

Duncan Isadora, *My life*, New York : Garden City, 1927

Fuller Loïe, *Ma vie et la danse*, S.N., 1908

Gert Valeska, *Mein Weg*, Leipzig : Devrient Verlag, 1931

Kreutzberg Harald, *Über mich selbst*, Detmold : Hammann, 1938

Saint-Denis Ruth, *An unfinished life : an autobiography*, London Bombay Sydney : G. G. Harrap , 1937

o 1945-1980

Balanchine George, *Conversations avec George Balanchine, Variations sur Tchaïkowski*, par Solomon Volkov, Arles : L'Arche, 1988 & *Histoire de mes ballets*, traduit de l'américain par Patrick Thébenon, Paris : Fayard, , 1969

Béjart Maurice, *Un instant dans la vie d'autrui- Mémoires*, t. 1, Paris : Flammarion, 1979

Cunningham Merce, « *Choreography and the Dance* » (1970), in Celant Germano (dir.), *Merce Cunningham*, Milan : Charta, 1999, p. 42-49

-, *Le danseur et la danse, entretiens avec Jacqueline Lesschaeve*, Paris : Pierre Belfond, 1980

Forti Simone, *Handbook in motion An account of an ongoing personal discourse and its manifestations in dance*, Halifax : The Press of the Nova Scotia Coleg of art and design, 1974

Graham Martha, *Blood memory*, New York : Doubleday , 1991

Graham Martha, *The notebooks of Martha Graham*, New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1973

Humphrey Doris, *The art of making dances*, New York : Rinehart and Company, 1959 (traduction française par Jacqueline Robinson : *Construire la danse*, l'Harmattan, Paris, 1998)

Horst Louis, Russel Carroll, *Modern Dance Form In relation to the Other Modern Arts*, New Jersey : Dance Horizons Books / Princeton Book Company, 1961

Laban Rudolf, *The Mastery of Movement on the Stage*. London : MacDonald and Evans, 1950

Murray Louis, *Inside Dance, Essays by Murray Louis*, St Martins Press, 1980

Rainer Yvonne, « A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of *Trio A* », in Gregory Battcock, *Minimal Art: A critical Anthology*, New York : E.P. Dutton, 1968, p. 263-273

Rainer Yvonne, *Work 1961-73*, Halifax : The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1974

Shawn Ted, *Every Little Movement: a Book About Francois Delsarte*, Pittsfield : The Eagle Printing, 1954

Wigman Mary, *Die Sprache des Tanzes*, Stuttgart : Battenberg, 1963

o 1980-2000

Béjart Maurice, *La vie de qui ? Mémoires*, t. 2, Paris : Flammarion, 1996

Jérôme Bel, Christophe Wavelet, *Catalogue raisonné Jérôme Bel 1994-2005*, coédition Les Laboratoires d'Aubervilliers, R.B./Jérôme Bel

Buirge Susan, « La composition : un long voyage vers l'inconnu », in *Marsyas - revue de pédagogie musicale et chorégraphique*, Paris : Institut de pédagogie musicale et chorégraphique (IPMC), juin 1993 (réédité in *Nouvelles de danse*, n° 36/37)

Buirge Susan, *En allant de l'Ouest à l'Est, Carnets 1989-1993*, L'Isle-sur-la-Sorgue : Le Bois d'Orion, 1996

Buirge Susan et Bonis Bernadette, *Ubusuna*, collection Mémoire Vivante, éditions Lansman, 1998

Burrows Jonathan, *Conversations with Choreographers*, South Bank Centre, 1998

Endicott Jo Ann, *Je suis une femme respectable*, Arles : L'Arche, 1999

Etchells Tim, *Certain Fragments : contemporary performance and Forced Entertainment*, Routledge, 1999

Forsythe William, *William Forsythe : Improvisational Technologies. A tool of the Analytical Dance Eye*, CD Rom, Kkm digital Arts edition, 1994

Forti Simone, Kuypers Patricia, Louppe Laurence, « *Manuel en mouvement* », *Nouvelles de danse*, n° 44/45, automne-hiver 2000

Gallotta Jean-Claude, *Mémoires d'un Dictaphone*, Paris: Plon, 1990

Gallotta Jean-Claude, *Les Yeux qui dansent*, Arles : Actes Sud, 1993

Halprin Anna, *Moving toward Life. Five decades of transformational Dance*, Wesleyan University Press, 1995

Jones Bill T Jones, *Dernière nuit sur terre*, Arles : Actes Sud, 1996

- Murray Louis, *The world of Alwin Nikolai*s, New York : Nikolais, Louis Foundation for dance , Pro Arts International New York, 1996.
- Murray Louis, *On dance*, New York : A Cappella Books, 1992
- Nouvelles de danse*, « De l'improvisation à la composition », Bruxelles : Contredanse, n° 22, 1995
- Nouvelles de danse*, « On the edge/Créateurs de l'imprévu », Bruxelles : Contredanse, n° 32/33, printemps-été 1998
- Nouvelles de danse*, « La Composition », Bruxelles : Contredanse, n° 36/37, automne hiver 1998
- Nouvelles de danse*, « Contact Improvisation », Bruxelles : Contredanse, n° 38/39, printemps-été 1999
- Nouvelles de danse*, « Vu du corps. Lisa Nelson. Mouvement et perception », Bruxelles : Contredanse, n° 48/49, 2001
- Rainer, Yvonne, *Feelings are facts, a life*, Cambridge : The Mit press - Massachusetts Institute of Technology, 2006
- Robinson Jacqueline, *Une certaine idée de la danse*, « Réflexions au fil des jours », Paris : Chiron, 1997
- Taylor Paul, *Private Domain, an autobiography*, New York : Knopf, 1987
- Waehner Karin, *Outilage chorégraphique. Manuel de composition*, Paris : Vigot, « sport + enseignement », 1993
  - XXI<sup>e</sup> siècle
- Bel Jérôme et Charmatz Boris, *Emails 2009-2010*, Dijon : les presses du réel, 2013
- Buirge Susan, *L'œil de la forêt*, L'Isle-sur-la-Sorgue : Le Bois d'Orion, 2002
- Burrows Jonathan, *A Choreographer's Handbook*, London, New York : Routledge, 2010
- Brown Carolyn, *Chance and circumstance. Twenty years with Cage and Cunningham*, New York : Knopf, 2007
- Brown Trisha, Entretien avec Klaus Kertess, *Early works 1966-1979*, DVD Artpix, 2005
- Charmatz Boris, Launaylsabelle, *Entretenir: à propos d'une danse contemporaine*, Paris : Centre national de la danse/ les presses du réel, 2002
- Chaumette Sarah, « Interpréter en temps réel dans l'atelier de Mark Tompkins », *Recherches en danse* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014,. URL : <http://danse.revues.org/377>
- Coll., *De l'une à l'autre. Composer, apprendre et partager en mouvement*, Bruxelles : Contredanse, 2010
- Dunn Douglas, *New selected Poems 1964-2000*, Faber and Faber limited, 2003
- DupuyDominique, *Danse contemporaine, pratique et théorie*, Marsyas, écrits pour la danse, Avignon : Images en Manœuvres éditions & Le Mas de la Danse, 2007
- Follin Michel (réal.), *Corps accords, Dance notes (April me)*, 2002
- Forsythe William, *Improvisation technologies*, DVD, Cologne : ZKM, 1999/2003 ou encore le site internet <http://synchronousobjects.osu.edu>
- Gourfink Myriam, « Dance, borrow, create? From the breath to ideas, from ideas to gesture», *International journal of Performance Arts & Digital Media*, 2013
- Gourfink Myriam, « Danser, emprunter, créer ? Du souffle à l'idée, de l'idée au geste. À la (r)encontre de la danse contemporaine, porosité et résistances, collection le corps en question, Paris : L'Harmattan, 2009
- De Keersmaeker Anne Teresa, *Si et seulement si étonnement*, Tournai : La Renaissance du Livre, 2002
- De Keersmaeker Anne Teresa, Cvejić Bojana, *Carnets d'une chorégraphe : Face, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók*, Bruxelles : Fonds Mercator/Rosas, 2012
- De Keersmaeker Anne Teresa, Cvejić Bojana, *En attendant & Cesena : Carnets d'une chorégraphe*, Bruxelles : Fonds Mercator/Rosas, 2013
- De Keersmaeker Anne Teresa, Cvejić Bojana, *Drumming & Rain: Carnets d'une chorégraphe*, Bruxelles : Fonds Mercator/Rosas, 2014
- Halprin Anna, *Dancing Life/Danser la vie*, DVD-rom, Contredanse, Bruxelles, 2014.
- Hay Deborah, *My body : The buddist*, Wesleyan University Press, 2006
- Huynh Emmanuelle, Luccioni Denise, Perrin Julie (ed.), *Histoire(s) et lectures :Trisha Brown / Emmanuelle Huynh*, les presses du réel, Dijon, 2012
- Irvine Rosanna, *Perception Frames - choreographic scores for practice and performance*, Middlesex University, 2014

Le Roy Xavier, « Partition pour une conférence-performance intitulée *Produits de circonstances* », *art press*, « médium danse », Paris, numéro spécial 23, novembre 2002, p. 114-123

Limon Jose, *An unfinished memoir*, Wesleyan University Press, 2001

Linehan Daniel, Afreux, *A No Can Make Space*, MER. Paper Kunsthalle, 2013

Monni Kirsi, Allsopp Ric, *Practising composition: Making Practice*, Theatre Academy of the University of the Arts, Helsinki, 2015

Paxton Steve, *Material for the Spine.Une étude du mouvement (DVD)*, Contredanse : Bruxelles, 2008

Pitzozzi Enrico, « Les plis de la composition : corps, musique, formes du temps. Conversation avec Myriam Gourfink et Kasper T. Toeplitz », Oxford University Press,, 2014 (également in Archée. Revue d'art en ligne : art médiatique et cyberculture)

- **Écrits critiques et historiques en danse :**

Banes Sally, *Democracy's Body. Judson Dance Theater, 1962-1964*, Michigan : UMI Research Press, 1980

- , *Terpsichore in Sneakers*, BostonHoughton Mifflin, 1980

- , « *Choreographic Methods of the Judson Dance Theater* », in *Writing dancing in the Age of Postmodernism*, Wesleyan University Press, Hanover and London, 1994

-(dir.), *Reinventing dance in the 1960s. Everything was possible*, Wisconsin Press, 2003.

Bonjour Marcelle, *D'une écriture l'autre*, DVD, Sceren CNDP/danse au cœur, 2005

Brunel Lise, Brown Trisha (et alii), *Trisha Brown*, Montreuil : éd. Bougé, 1987

Coll., *Trisha Brown : danse, précis de liberté*, catalogue d'exposition, Musées de Marseille, Réunion des musées nationaux, 1998

Coll., *Simone Forti : Thinking with the Body*, Hirmer Verlag, 2014

Després Aurore, « Composition et écriture chorégraphique », *TDC*, « L'Art chorégraphique », Sceren, CNDP, 15 janvier 2010, n° 988, p. 22-24

Foster Susan Leigh, *Reading dancing*, University of California Press, 1986

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

Ginotsabelle, « Danse potentielle : à propos de danse de Rosalind Crisp », *Recherches en danse* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 01 août 2011. URL : <http://danse.revues.org/369> ; DOI : 10.4000/danse.369

Goldberg Marianne, « Trisha Brown, U.S. dance, and visual arts: composing structure», in Hendel Teicher (dir.), *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001*, Cambridge : The MIT Press, 2002

Guisgand Philippe, *Les fils d'un entrelacs sans fin. La danse dans l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker*, Presses Universitaires du Septentrion, 2008

Hennermann Célestine, deLahunta Scott, *Motion Bank: Starting Points & Aspirations*, Motion Bank/the Forsythe Company, 2013

Johnston Jill, *Marmalade me*, Hanover & London : Wesleyan University Press / University Press of New England, 1971

Lawton Marc, « Nikolais Alwin, réinventer la danse, tout le temps », in *Marsyas - revue de pédagogie musicale et chorégraphique*, Paris : Institut de pédagogie musicale et chorégraphique (IPMC), juin 1994

Lesauvage Magali, Piettre Céline (dir.), *Myriam Gourfink. Danser sa créature*, Dijon : les presses du réel, 2012

Livet Anne (ed.), *Contemporary dance. An anthology of lectures, interviews and essays with many of the most important contemporary american choreographers, scholars and critics...* , New York : Abbeville Press, 1978

Louppe Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles : Contredanse, 2000

Louppe Laurence (dir.), *Dances tracées. Dessins et notations chorégraphiques*, Paris : Dis-Voir, 1991

Louppe Laurence, « Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XXe siècle : une double révolution », in *Littérature*, n° 112 (*La littérature et la danse*), 1998, p. 88-99.

Martin John, *The modern dance*, A. S. Barnes and company, 1933

- Novack Cynthia J., *Sharing the dance. Contact Improvisation and American Culture*, Madison : The University of Wisconsin Press, 1990
- Perrin Julie, *Projet de la matière – Odile Duboc. Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique*, Dijon : Centre national de la danse/Les presses du réel, 2007
- , « Le chorégraphique traversé par la photographie. À propos du temps dans la composition : Rainer, Paxton et Charmatz », revue *Ligeia*, dossier « Photographie et danse », Debat Michelle (dir.), n° 113-114-115-116, Paris : éd. Ligeia, janvier-juin 2012, pp. 74-83
  - , Sorin Claude, « Composer la danse », *TDC*, « L'Art chorégraphique », Sceren, CNDP, 15 janvier 2010, n° 988, p. 36-49.
- Rebois Marie-Hélène (réal.), *Boulevard Jourdan : L'art en scène (chorégraphies : Odile Duboc, Mark Tompkins, Stéphanie Aubin, Georges Appaix, Groupe Dunes, Daniel Larrieu, Les Pénélopes*, Paris : Daphnie production - cie Larsen , 1995
- , *Ribatz, Ribatz ! ou le grain du temps* (chorégraphie Dominique Bagouet), Paris : Daphnie production - Les Carnets Bagouet, 2003
- Rondeau Corinne, *Lucinda Childs : Temps / Danse*, Pantin : Centre national de la danse, 2013.
- Rousier Claire (dir.), *Etre ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XX<sup>e</sup> siècle*, Pantin : Centre national de la danse, « recherches », 2003
- Satin Leslie, "James Waring and the Judson Dance Theater. Influences, Intersections, and Divergences", in Sally Banes (dir.), *Reinventing dance in the 1960s. Everything was possible*, Wisconsin Press, 2003, p. 51-80
- Suquet Annie, « La Collaboration Cage-Cunningham : un processus expérimental », *Repères – cahier de danse*, n° 20, novembre 2007, p. 11-16
- Vaughan David, *Merce Cunningham. Un demi-siècle de danse*, Paris : Plume / Librairie de la danse, 1997, trad. Denise Luccioni (*Merce Cunningham: Fifty years, Chronicle and Commentary*, New York : Aperture, 1997)

Pour citer ce texte : Julie Perrin, "La composition chorégraphique aujourd'hui. Quels outils pour quelles positions artistiques ? Projet de recherche de Myriam Gourfink et Julie Perrin avec Yvane Chapuis", La Manufacture, 2015, 16 pages, en ligne URL : <http://www.hetsr.ch/upload/requ%C3%AAte%20-%20site%20vs%20yvane.pdf>