



## Document d'accompagnement et de réflexion

**Centre national de la danse**  
Pôle éducation artistique et culturelle  
[pole.eac@cnd.fr](mailto:pole.eac@cnd.fr)  
+33 (0)1 41 83 98 76  
[cnd.fr](http://cnd.fr)



# Sommaire

<b>Points de généralité quant à l'intervention en danse</b>	<b>2</b>
Danse en amateurs et pré-requis	2
Se laisser guider à la voix sans avoir de repère visuel	
Improviser tout en se repérant dans l'espace ou sur la musique / Improviser tout en étant attentif au mouvement de l'autre	
Transmettre une courte phrase	
L'espace de transmission	6
Travailler en groupe	6
<b>Points spécifiques du projet Assemblé</b>	<b>7</b>
Faire émerger des danses, apporter une danse ou improviser une danse ?	7
Partir d'une danse collective dans laquelle émerge le personnel ou d'une danse personnelle autour de laquelle on crée ensuite du collectif ?	8
Pistes pour une émergence guidée des danses	8
Transmettre une danse	9
Créer : rapport entre apports des participants et création de la macro-composition	10
<b>Pratiques citées</b>	<b>13</b>
Composer sa phrase personnelle par Wanjiru Kamuyu	
Autour des danses du groupe par Agnieszka Ryszkiewicz	
Phrase de la danse Antifa par Marcela Santander Corvalà	

De 2020 à 2025, Assemblé, dispositif de médiation du Centre national de la danse a invité les habitants et habitantes d'un territoire à se rencontrer par la danse, à explorer les danses qui les habitent pour créer une œuvre collective. En s'inscrivant dans le temps long, Assemblé a invité les participants à plonger dans leurs patrimoines culturels dansés. Ainsi, le dispositif a proposé un lieu de partage et de transmission, qui appelle au vivre ensemble et à faire société en commun.

Pour outiller les professionnels sur la médiation de la danse auprès d'habitants et d'habitantes d'un territoire, le CN D a invité Alexandra Arnaud-Bestieu, chercheuse en didactique, à observer le dispositif sur la saison 2021/2022 et à partager analyses et réflexions sur la transmission de la danse.

« J'ai été invitée à collaborer avec le CN D dans le cadre du projet Assemblé en qualité de didacticienne de la danse. Il me semble important de rappeler que le didacticien analyse les situations où des savoirs (au sens large) circulent entre des personnes ; il éclaire comment les choix opérés et la contingence des différentes actions (organisationnelles, corporelles ou langagières) mènent à la co-construction d'une référence, d'une expérience partagée. Ce faisant, le didacticien repère tout ce qui favorise ou au contraire fait potentiellement obstacle à la co-construction des savoirs et à l'expérience. C'est une analyse fine qui mènera ici à la proposition de points de vigilance et de pistes de réflexion. Pour autant, ces points ressortis du regard didactique ne viennent en aucune sorte réduire la richesse des vécus communs. Dans le cadre du projet Assemblé, j'ai pu voir trois groupes constitués d'habitants de Pantin initiés et non-initiés, cheminer avec plaisir aux côtés de quatre chorégraphes soucieuses de créer et maintenir un climat bienveillant, respectueux de chacun. De nombreux savoirs ont pu circuler, des collectifs ont émergé et chacun a évolué au fil du projet.

Ainsi les points de vigilance et pistes de réflexion proposés ci-après ont pour unique but d'ouvrir un espace réflexif quant à la complexité du travail chorégraphique avec des danseurs amateurs. Pour plus de lisibilité, je les ai organisés en deux parties :  
— points de généralité quant à l'intervention en danse ;  
— points spécifiques du projet Assemblé. »

**Par Alexandra Arnaud-Bestieu, Maîtresse de Conférence – Aix-Marseille Université (ADEF–GCAF)**

# Points de généralité quant à l'intervention en danse

Dans les paragraphes qui vont suivre, je tenterai de donner des pistes de réflexion quant aux dimensions didactiques de l'intervention avec des participants qui ne sont pas des danseurs professionnels. Il existe plusieurs termes<sup>1</sup> possibles pour désigner les participants au projet : habitants, débutants, néophytes, novices, pratiquants, amateurs, etc. Mon objet n'est pas de faire un point théorique quant aux distinctions possibles entre ces termes. Je fais le choix du terme amateurs car il regroupe une grande variété de niveaux de compétences mais marque la distinction avec le milieu professionnel. Je distinguerai, au fil du texte, des pistes prenant en compte l'amateur qui découvre la danse, désigné par le terme néophyte, en pointant le contraste avec des amateurs qui pratiquent assidûment la danse (que je qualifierai alors d'assidus ou d'aguerris). Ainsi, ce qui suit peut se lire ainsi : points de vigilance lorsque l'on intervient auprès de non-professionnels de la danse, et en particulier auprès de néophytes.

## Danse en amateurs et pré-requis

Danser est une activité complexe dans laquelle de nombreuses compétences sont en permanence sollicitées, en dehors même de la technique du mouvement.

Dans des projets pour amateurs comme Assemblé, certains participants peuvent être totalement néophytes, alors que d'autres peuvent être des pratiquants assidus.

Ainsi, il y a un grand nombre de compétences que ces derniers auront potentiellement déjà : ils parviendront alors à combler certains implicites de la situation de travail alors que de vrais néophytes seront potentiellement bloqués. Ainsi, ces compétences implicites – c'est-à-dire non travaillées explicitement – deviennent des pré-requis de la situation : ce ne sont pas les savoirs visés mais des savoirs indispensables pour pouvoir expérimenter pleinement la situation proposée sans être bloqué. Or, ils sont tellement des allants de soi, pour les chorégraphes et danseurs plus confirmés, que les intervenants ne les explicitent pas toujours spontanément alors que ce sont de vrais obstacles pour les plus néophytes.

En voici quelques exemples majeurs :

### Se laisser guider à la voix sans avoir de repère visuel

Souvent utilisé pour l'échauffement, le guidage à la voix peut entraîner quelques difficultés avec des néophytes car il n'y a pas de repère visuel leur permettant de mieux se représenter les actions à faire. Certes, les intervenants visent alors davantage un travail de sensation, mais le néophyte a bien du mal à rechercher la sensation alors qu'il peine à comprendre ce qui est à faire.

<sup>1</sup> Notons seulement que je n'ai pas retenu ceux qui pouvaient laisser entendre un niveau en danse (débutants, pratiquants) pour désigner l'ensemble des participants car leurs niveaux sont variés. Je garderai les termes « néophytes » et « pratiquants plus aguerris » pour marquer la distinction entre les niveaux des pratiquants. Si le terme habitants pouvait s'appliquer à tous, il ne rendait pour moi aucune information quant aux dynamiques de transmission.

Face à cet obstacle, deux types de comportements peuvent apparaître : un désengagement de la tâche ou une stratégie pour prendre malgré tout des informations visuelles (ce qui est souvent au détriment de l'état de relâchement musculaire visé dans le guidage, avec en particulier des contractions des muscles du cou et des trapèzes supérieurs permettant de voir alors que la tête est en bas ou au sol). Pour pallier ce problème, une piste est de montrer et d'expliquer une fois les actions qui seront proposées dans le guidage avant de le lancer.

### **Improviser tout en se repérant dans l'espace ou sur la musique / Improviser tout en étant attentif au mouvement de l'autre**

Occuper l'espace et s'y repérer ou se repérer sur la musique sont des compétences que les néophytes n'ont souvent pas. Ainsi, lorsqu'on leur demande de danser à partir d'une consigne en improvisation tout en étant attentif à l'extérieur (espace, musique ou autres participants), c'est une double tâche qui leur incombe. Là aussi, la difficulté pour l'intervenant est de considérer comme complexes des compétences tellement incorporées qu'il ne les perçoit plus comme difficultés potentielles. On entend souvent dans des ateliers chorégraphiques de se laisser porter, de ne pas réfléchir ; mais ce sont là des compétences du danseur qui mobilise alors des ressources, et plus elles sont développées chez lui, plus elles sont « inconscientes » : il s'agit de l'empathie kinesthésique (qui est une capacité à lire le mouvement de l'autre et de le faire sien), du repérage des débuts de phrase mélodique ou rythmique sur la musique, de l'utilisation de la vision périphérique, etc. Or, le néophyte qui n'a pas encore développé ces ressources est face à une double, triple ou quadruple tâche face à laquelle il bloquera ou dans laquelle il ne choisira qu'un élément de la situation. Être conscient de ces ressources impliquées dans les situations permet de les solliciter progressivement. Un repère de progressivité peut être de se dire qu'à chaque étape, le participant n'a qu'un élément non acquis à gérer. Par exemple, après une phase d'improvisation ou de composition centrée seulement sur la qualité de mouvement visée, ajouter à ce travail le déplacement dans l'espace.

Quand c'est relativement maîtrisé, ajouter l'attention à la musique ou à l'autre (cf. *Composer sa phrase personnelle* par Wanjiru Kamuyu en composition par étapes). Il ne s'agit donc pas de renoncer à la situation de danse complexe que l'on souhaitait proposer mais de créer une véritable progression menant à celle-ci.

### **Transmettre une courte phrase**

L'atelier nous amène parfois à transmettre une courte phrase gestuelle (dans le cadre d'Assemblé, c'est soit celle émanant de la chorégraphe soit d'un participant ou d'une participante). Or, dans ce contexte de tâche de reproduction de formes, il y a aussi une vigilance à avoir à l'égard des néophytes. Comme je l'ai abordé pour l'improvisation, ce sont ces compétences ancrées, reposant sur des ressources développées au préalable, qui font l'hétérogénéité d'un groupe de participants. Ils sont relatifs à l'espace, à la mémorisation et à la musique.

## **Relativement à l'espace environnant et kinesphérique**

Alors que les amateurs aguerris repéreront et mémoriseront très vite les directions dans les déplacements, les néophytes auront des problèmes de latéralisation : pour eux, partir du pied droit et non du gauche, aller vers la droite ou la gauche et se repérer dans l'espace de la salle a un coût cognitif. S'ajoute à cela la coordination des différentes parties du corps pour laquelle ils ne perçoivent pas les logiques que perçoivent des danseurs plus expérimentés (car la perception, c'est de l'action préalablement vécue<sup>2</sup>). Pire encore pour eux si la phrase fragile qu'ils sont parvenus difficilement à incorporer doit être exécutée dans une autre orientation : pour les néophytes, tous les repères sont à reconstruire (car les repères sont pris sur l'espace environnant et non sur l'espace du corps). Ainsi, dans un premier temps au moins, il peut être pertinent de privilégier des phrases avec peu de latéralité imposée : phrase où l'on peut démarrer pied droit ou pied gauche indifféremment, où les deux bras sont actifs ensemble et de la même façon sans trop de dissociation (ex : Phrase de *La danse Antifa*, Marcela Santander Corvalà).

De plus, l'homolatéral<sup>3</sup> est plus facile à appréhender que le controlatéral<sup>4</sup>. Si la phrase est plus complexe, le temps accordé à l'incorporation devra être suffisant.

## **Relativement à la mémorisation**

De la même façon, si l'empan mnésique<sup>5</sup> moyen d'un adulte est de 7 éléments, les néophytes ont plus de difficultés à mémoriser les phrases gestuelles car pour eux tout est élément : en effet, là où il n'y a qu'une action pour un danseur aguerri qui perçoit une logique dans un mouvement complexe, il peut y avoir quatre ou cinq actions pour le néophyte. Ainsi, en termes de mémorisation et d'anticipation il sera surchargé au plan cognitif. En sus des pistes spatiales et kinesphériques proposées ci-avant, la verbalisation et la répétition sont des facilitateurs de la mémorisation. En effet, faire verbaliser aux participants l'action en train de se faire les aide à se représenter la motivation globale du mouvement (et ainsi de réduire ces différentes composantes à un seul élément) ; notons que plus cette verbalisation sera imagée, plus elle permettra la réduction cognitive et induira l'intention (ex : phrases personnelles de Catherine et Michelle menées par Wanjiru Kamuyu).

De plus, si le passage de la mémoire de travail à la mémoire à long terme est souvent extrêmement rapide chez les danseurs professionnels, il requiert chez les amateurs de nombreuses répétitions. Ainsi, si l'on souhaite que les participants ne soient plus dans la réflexion mais puissent danser, il est pertinent de leur laisser du temps de répétition guidée afin d'incorporer la phrase.

<sup>2</sup> Varela, F. (1997). *Invitation aux sciences cognitives*. Paris : La Point Sciences.

<sup>3</sup> Définition de homolatéral : qui se situe du même côté du corps.

<sup>4</sup> Définition de controlatéral : qui se situe des côtés opposés du corps.

<sup>5</sup> Définition de empan mnésique : désigne le nombre d'éléments que l'on peut restituer immédiatement après les avoir entendus.

## **Relativement aux comptes musicaux**

Un autre point de vigilance concerne le rapport à la musique et en particulier aux comptes musicaux. Il existe une grande hétérogénéité en termes de compétences rythmiques et d'écoute (y compris chez les participants aguerris voire même les chorégraphes). Alors que certains, de par leurs pratiques antérieures, comptent parfaitement la musique et entendent sans difficulté le début des phrases, la musique est difficile à percevoir pour d'autres. Ainsi, demander de danser en musique est toujours une tâche à part entière : quel rapport à la musique ? Où commence-t-on ? Comment repère-t-on ce début ? Comment compte-t-on les temps ? Et si on change de musique, tout est à refaire.

Dans le projet, une situation de transmission de phrase chorégraphique a été particulièrement bien vécue par les participants qui l'ont plus aisément incorporée : la *Phrase de la danse Antifa* de Marcela Santander Corvalàñ.

Pour clôturer la séance, Marcela Santander Corvalàñ demande aux participants ce qui les a aidés à attraper si vite cette chorégraphie. Ce qui est ressorti chez les participants :

- le choix de la musique (pop binaire au rythme prégnant) ;
- les consignes imaginaires (se chamailler, les flics qui arrivent, etc) ;
- reprise de pratiques traversées en amont (par exemple pour le jeu collectif : voler le regard, construire une maison).

Pour ma part, je pense que l'un des grands facilitateurs a aussi été le fait que la structure chorégraphique reprenne la structure de la partition musicale : chaque changement de consigne chorégraphique correspondait à un changement très net dans la musique, et ces changements chorégraphiques permettaient une ou deux secondes de retard<sup>6</sup>. Cela a permis aux groupes d'être à peu près en musique et ensemble dès la première séance sans avoir à compter la musique. Cela a permis de dépasser un obstacle (car compter la musique est une vraie compétence) mais aussi de dégager les participants d'une tâche cognitive. L'attention étant moins centrée sur la musique, les participants étaient plus disponibles pour être ensemble (regard, empathie kinesthésique) et pour s'adapter aux imprévus (espaces, rendez-vous, etc).

Cette liste de pré-requis (ou de compétences implicites) n'est bien entendu pas exhaustive. Il faut retenir que toutes les situations de danse sont complexes, syncrétiques, que cette complexité repose sur la multiplicité de compétences et de ressources sollicitées, et que le néophyte a besoin qu'on les démêle et que l'on crée une progression vers le complexe.

<sup>6</sup> C'est-à-dire que le changement de consigne ne résidait pas sur un mouvement précis devant être exécuté sur le temps 1 de la phrase musicale. Ainsi, certains participants pouvaient ne réagir qu'en voyant les autres, avec un léger retard, sans être pour autant en échec.

## L'espace de transmission

En dehors des pré-requis un autre point de vigilance est relatif à l'espace de transmission. Le cercle est beaucoup utilisé pour créer un collectif dans lequel les regards circulent, s'échangent et où, comme pour la Table Ronde, il n'y a pas de hiérarchie entre les participants. Si cette configuration spatiale fonctionne particulièrement bien pour certaines tâches, elle convient moins pour d'autres. En effet, le problème principal du cercle émerge lorsqu'un mouvement est à reproduire : les mouvements proposés sont parfois compatibles avec cette manière de faire (étirements/flexion colonne), parfois moins, en particulier quand ils sont latéralisés. L'imitation reposant sur le circuit miroir, cette disposition en cercle embrouille les participants qui doivent tous commencer du même côté alors que la personne en face d'eux ne sera pas en miroir. Dans le cas de transmission de mouvements latéralisés (même simples), les fonctionnements orientés (tous dans la même orientation) ou en miroir avec l'intervenant (intervenant face aux participants) sont à privilégier.

## Travailler en groupe

Une des récurrences majeures dans les situations de composition proposées est que ces dernières soient en groupe. Ce choix est cohérent à de multiples égards (cf. Référentiel d'évaluation de la compétence à créer en danse<sup>7</sup>). Pour autant, l'intervenant doit être vigilant à la clarté des consignes et à la délimitation des espaces de liberté et de coopération car si certains groupes trouvent facilement un fonctionnement qui convient à tous, d'autres peuvent voir émerger des tensions : certains participants, plus à l'aise dans la communication, peuvent avoir un flot de propositions qui ne conviennent pas forcément aux autres qui n'osent pourtant pas le dire franchement. Se crée alors potentiellement un désengagement. C'est un point de vigilance à avoir : le travail de groupe n'est pas une évidence et fait parfois émerger des tensions qui découlent de la difficulté des uns à trouver des idées ou à les partager, et de celle des autres à proposer sans donner la sensation d'imposer.

<sup>7</sup> Fortin, S., Trudelle, S., Gosselin, P., St-Denis, E., Murphy, S. et Gagnon-Bourget, F. (2014). *Référentiel pour le développement et l'évaluation de la compétence à créer en danse au collège et à l'université*.

# Points spécifiques du projet Assemblé

Dans le projet Assemblé comme dans d'autres projets, un des principes était que les chorégraphes travaillent à partir de *dances des participants*. J'écris ces termes en italique car je pense qu'il est nécessaire d'avoir une véritable réflexion quant à ce que peuvent être ces danses et quant aux processus permettant de les faire émerger, de les transmettre au sein d'un groupe et de les utiliser comme matière pour une composition.

## Faire émerger, apporter ou improviser une danse ?

La notion d'émergence et du faire émerger renvoie pour moi à un processus et non à un résultat. Or, le plus souvent, les participants ont davantage été invités à improviser une danse ou à en apporter une pour la transmettre.

### Improviser une danse

Dans certaines situations d'atelier, les participants ont été invités à proposer très rapidement un mouvement ensuite utilisé en groupe. Sans temps de recherche, ils étaient donc amenés à improviser très rapidement un mouvement précis.

Le problème de l'improvisation dans des situations qui n'ont pas été pensées pour faire émerger une identité dansante, c'est que les participants ne font que réagir à la consigne de la façon la plus efficace pour eux : ainsi les plus aguerris se limitent le plus souvent à des pattern moteurs prêts à l'emploi (mouvements ou morceaux de passages de chorégraphies travaillés en amont) et les plus débutants font un mouvement au hasard pour faire quelque chose. Par exemple dans la demande de faire un geste en disant son prénom ou à vite proposer un mouvement, ce geste ne dit rien de moi et ne me fait rien ressentir. Je m'en suis fait la réflexion : alors que je suis danseuse, j'ai à chaque fois été très dérangée par ces mouvements improvisés. C'est très différent d'un flux d'improvisation dans lequel le corps est plongé dans l'expérience du mouvement sur une durée ou d'un mouvement choisi, réfléchi au préalable pour exprimer quelque chose de précis.

### Amener une danse

La limite de la collecte des danses sous la forme « amener une danse à partager » est que cela suppose que j'ai déjà une danse consciente, relativement maîtrisée. Et même dans ce cas, que dit-elle de moi ? Je me suis posée la question : si tu étais une participante, qu'apporterais-tu ? Et je n'ai pas trouvé la réponse. Comme le montrent les biographies orchesales<sup>8</sup> dont je parlerai plus loin, plusieurs danses font partie de nous. Que choisir ? Et de plus, qu'est-ce qu'une danse ?

<sup>8</sup> Pratique de médiation qui consiste à dessiner sa silhouette et à y inscrire, noter, dessiner les danses qui nous habitent.

En effet, souhaite-t-on que les participants apportent un imaginaire, une chorégraphie composée par leurs soins, une danse apprise ailleurs ? Une danse de 3 minutes ou de 10 secondes ? La non-délimitation de ce que l'on appelle « une danse » pose aussi des problèmes de longueur et de rapport à la musique. Cette question est d'autant plus vraie que, dans la création, les chorégraphes ne pourront pas garder douze propositions de 3 minutes chacune et les juxtaposer. Le rapport à la musique et à la durée/quantité de mouvements gagnerait à être redéfini.

## **Partir d'une danse collective dans laquelle émerge le personnel ou d'une danse personnelle autour de laquelle on crée ensuite du collectif ?**

Si l'on se pose maintenant la question des démarches et de la relation entre apports de matière par les participants et apport par le chorégraphe, je pense que les difficultés ne sont pas au même endroit. Dans la démarche d'Agnieszka Ryszkiewicz, les participants ont eu à amener des danses après le travail de biographie orchesale. On a pu noter comment ce travail d'émergence réflexive avait pu outiller les participants et permettre à chacun de partager avec le groupe quelque chose de plus personnel en apportant une danse lors de l'un des ateliers (malgré les limites citées ci-avant). Wanjiru Kamuyu, a pour sa part couplé cette approche avec le guidage des participants les plus néophytes qui ont créé leur danse pendant l'atelier à partir de leurs gestes du quotidien. Ici aussi chacun a pu partager une micro-composition faisant ensuite partie de la macro-composition de groupe. Le fait d'accompagner les improvisations et compositions dans l'atelier paraît particulièrement pertinent. Dans le groupe de Marcela Santander Corvalà et Bettina Blanc Penther, l'approche a été différente : certains ont pu apporter des danses qui ont été partagées mais qui n'ont pas été considérées comme des micro-compositions constituant la macro-composition. Seuls quelques gestes épars ont été conservés. La « danse des participants » a plutôt été accueillie dans les parties improvisées et composées en groupe de la danse *Antifa* et dans leur interprétation des éléments de la macro-composition apportés par les deux chorégraphes (techno et chant). Ainsi, alors que Agnieszka Ryszkiewicz et Wanjiru Kamuyu ont tenté de partir des danses des participants pour créer du collectif, Marcela Santander Corvalà et Bettina Blanc Penther ont proposé des expériences éparses puis un cadre de macro-composition fort dans lequel chaque participant a potentiellement développé sa singularité.

### **Pistes pour une émergence guidée des danses**

Je proposerai désormais quelques pratiques qui pourraient permettre de renforcer le lien entre émergence de la danse personnelle et création collective et aider les participants à chercher les danses qui les habitent.

Une pratique de médiation que j'ai proposée et que certaines médiatrices ont mis en place consiste en la réalisation d'une biographie orchesale : chaque participant cherche les danses qu'il porte en lui (pas forcément maîtrisées mais expérimentées ou même juste aimées, rêvées) et les place sur une silhouette. La silhouette a pour but d'aider à l'émergence et au travail de réminiscence sensorielle car la danse de mes pieds n'est pas forcément la même que celle de mon bassin. Peuvent s'ensuivre une quantité de situations d'aller-retour entre travail d'atelier (improvisation et/ou composition) et support biographique.

Une autre piste imaginée pendant les ateliers d'Assemblé concerne le Madisson/Kuduro. Proposée dans deux des trois groupes, cette danse en ligne répétitive est une danse totalement codée. C'est une phrase, relativement simple, qui peut être interprétée en unisson neutre, mettant en avant le groupe comme cela a été fait. Mais on peut aussi jouer sur des allers-retours entre unisson uniforme et interprétation contrastée.

Cette phrase se prête en effet facilement à des réinterprétations variées dont voici quelques idées pistes (à mettre en lien avec les biographies) : interprétations flamenca, afro, orientale, hip-hop, classique, jazz, ou jouant sur des qualités de mouvements de la danse contemporaine (par exemple guerrière - mouvements dans espace direct/ flux alternant très contrôlé et très libre, lutte contre le poids ; légère et fragile - mouvements indirects, flux caressant, abandon au poids, etc).

Ainsi cette phrase commune pourrait être non pas un point d'arrivée, mais un point de départ au travail chorégraphique de chaque participant.

## Transmettre une danse

Comme évoqué dans la présentation du projet, le projet Assemblé implique trois niveaux de transmission des danses : du participant au groupe, du chorégraphe au groupe, du groupe aux spectateurs assistant à 1km de danse, fête de la danse à Pantin. Je souhaiterais aborder ici la question de la transmission des participants au groupe. Les participants, qui amènent donc une danse (ou la composent pendant l'atelier), doivent « la transmettre » au groupe.

Lors de mes observations, j'ai relevé trois exemples intéressants pour la réflexion autour du projet. Tout d'abord, je reviendrai sur la transmission par le participant S de son « pogo ». S n'est pas enseignant. Aussi doute-t-il beaucoup dans ses explications, parfois par timidité, parfois car il a du mal à compter la musique toujours de la même façon (en particulier le début des comptes). Cela crée un petit flou dans le groupe qui met S de plus en plus mal à l'aise. Étant présente, je décide alors de prendre à ma charge le guidage des comptes et les changements d'actions. Dans le même atelier, le même jour, les participants A et M ont à transmettre leur phrase. Eux non plus ne sont pas enseignants. Ils expliquent de leur mieux mais sont déstabilisés par des questions du type « trois ou quatre pas ? Tu fermes au 4<sup>e</sup> ? », d'autant que A a une maîtrise fragile de la langue française et que M est un très jeune enfant.

Un deuxième problème s'ajoute quand la chorégraphe met la musique qu'elle a choisie (et que A et M ne connaissent pas forcément) : comme pour S, ils ont du mal à partir sur le temps 1 des phrases binaires en 2/4 de la musique alors que d'autres participants, danseurs amateurs plus aguerris, partent sur ce temps-là (compétence incorporée). Du coup, est-ce A et M qui guident la danse et son rapport à la musique (même s'il est incertain) ou se retrouvent-ils en « échec » sur leur propre phrase ? Toujours dans cet atelier un travail autour du cercle circassien est proposé.

La pratique est bien menée par cette participante qui est conseillère pédagogique EPS (Éducation Physique et Sportive) pour l'Éducation nationale. Ses praxéologies<sup>9</sup> d'enseignante et formatrice sont perceptibles ; elle parvient à transmettre sa danse au groupe en organisant une étude désynchronisée : elle explique et fait d'abord expérimenter le rapport spatial des duos, puis le déplacement conjoint, puis les déplacements distincts. Cependant un flou dans le nombre de fois huit temps de la rotation découle d'une indécision entre elle et la chorégraphe. Néanmoins, le mouvement étant facile, les participants s'adaptent facilement, seulement avec un léger décalage.

Ces trois exemples, pris le même jour dans un des ateliers, sont emblématiques des difficultés de transmission, *a fortiori* par des amateurs. Cela pose la question générale de ce que l'on demande aux participants de transmettre, des compétences que cela suppose et du guidage à mettre en place afin que chaque participant soit en capacité de transmettre, peut-être en renforçant le rôle des médiatrices qui n'ont eu que peu de place dans les ateliers que j'ai pu observer. Notons que ces difficultés découlent aussi (et cela renvoie à la section précédente) de ce que l'on entend par « une danse » : ici les difficultés portent en particulier sur le lien entre mouvements et musique qui n'est peut-être pas un objectif central d'Assemblé et qui pourrait donc être à la charge des chorégraphes. Transmettre, c'est analyser, expliquer sa danse et la mettre en lien avec le temps, l'espace, éventuellement les qualités de flux. Un métier difficile, alors pour les amateurs...

## **Créer : rapport entre apports des participants et création de la macro-composition**

J'ai donc abordé dans les paragraphes précédents la question d'émergence de « la danse du participant » et celle de la transmission par le participant de sa danse au groupe.

Je souhaiterais maintenant observer comment les quatre chorégraphes ont organisé la création globale présentée à 1 km de danse, la macro-composition. Pour ce faire, j'aborderai ce paragraphe en trois points :

- Rapport entre les apports des participants et la macro-composition ;
- faire maîtriser la macro-composition pour la performer ;
- et la question de la musique.

<sup>9</sup> La praxéologie est un champ disciplinaire qui se donne pour objet l'analyse de l'action humaine.

## Rapport entre les apports des participants et la macro-composition

Le rapport entre les apports des participants, que je désignerai par le terme micro-compositions, et la macro-composition a été tissé de façon distincte par les chorégraphes avec deux extrêmes.

En effet :

- Avec Wanjiru Kamuyu, la macro-composition est une organisation temporelle et spatiale des différentes micro-compositions. De plus, toute la macro-composition a été négociée en termes de choix, d'ordre et de transition avec les participants.
- A l'inverse, Marcela Santander Corvalà et Bettina Blanc Penther ont proposé une macro-composition forte, pleinement dirigée, dans laquelle elles ont ménagé des temps pour des improvisations ou micro-compositions individuelles ou de petits groupes. Les micro-compositions ne sont donc pas préalables à la macro-composition dans ce second cas et ne sont pas en lien direct avec les danses des participants (consigne propre et précise ; voir exemples dans *phrases de la danse Antifa*).
- Agnieszka Ryskiewicz, pour sa part, propose un travail de macro-composition à partir des micro-compositions des participants. Lors du week-end de création, elle propose un travail collectif autour des danses du groupe afin d'en remémorer tous les aspects et de se positionner par rapport à leur interprétation (cf. *Autour des danses du groupe* par Agnieszka Ryskiewicz). Cependant, elle prend totalement à sa charge les choix de la macro-composition.

Si les trois macro-compositions proposées ont été riches et appréciées, ces dynamiques de construction peuvent être interrogées au regard du projet et des participants. Je ne reviendrai pas ici sur les micro-compositions ; mais une fois celles-ci proposées et partagées, comment deviennent-elles matériaux d'une macro-composition ? Comment se font les choix et qui les fait ? Nous avons pu relever le fait que certaines adaptations des micro-compositions ont pu être vécues avec déception, voire avec un sentiment de « trahison ». En effet, quand le participant amène sa danse, travaille pour tenter de la transmettre, fait de son mieux pour la partager et la faire incorporer aux autres, il peut lui être difficile, désagréable, de ne plus la reconnaître dans la macro-composition. La négociation de la macro-composition semble donc être une voie intéressante dans un tel projet.

## Faire maîtriser la macro-composition pour la performer

Cette année, le projet Assemblé était associé à la manifestation 1 km de danse, fête de la danse à Pantin, ce qui amenait chorégraphes et participants à présenter leurs macro-compositions publiquement. Cette participation a impliqué pour chaque groupe de maîtriser suffisamment une macro-composition pour la performer en public. Chaque chorégraphe a ainsi proposé des temps de reprise, de précision, de répétition de cette macro-composition. Je souhaiterais revenir sur le travail de Wanjiru Kamuyu avec son groupe car il réunissait des participants débutants en danse.

Ainsi, à l'inverse du groupe de Marcela Santander Corvalà et Bettina Blanc Penther composé d'une grande majorité de danseurs amateurs aguerris<sup>10</sup>, Wanjiru Kumuyu a dû trouver des gestes didactiques pour permettre au groupe de maîtriser la macro-composition. Ce faisant, cette chorégraphe a démontré une praxéologie didactique remarquable qui s'est concrétisée dans certains gestes :

- Tout d'abord, afin de fixer les micro-compositions, Wanjiru Kamuyu a proposé un travail simultané de danse et verbalisation des mouvements puisant soit dans le factuel de la vie quotidienne, soit dans l'imaginaire. Ainsi, les participants devaient danser en parlant, les mots utilisés étant fortement liés aux mouvements, permettant simultanément de préciser les mouvements et d'en mémoriser l'enchaînement. Ainsi, pour chaque micro-composition (la sienne ou celles des autres) chaque participant était amené à mémoriser les mouvements par ce double encodage (corporel et verbal) (cf. *Composer sa phrase personnelle* par Wanjiru Kamuyu).
- De plus, Wanjiru Kamuyu n'a pas hésité à laisser du temps aux participants pour répéter les micro-compositions jusqu'à l'aisance. Ce fait nous permet de poser la question de la tension quantité/qualité dans la macro-composition (qualité pris dans le sens de l'aisance des participants à la performer). Plus les participants sont débutants, plus la mémorisation prend du temps.
- Ensuite, lors du travail de la macro-composition négociée, Wanjiru Kamuyu fait travailler aux participants les enchaînements, incluant le travail des déplacements et des changements de places. Éléments souvent peu travaillés car considérés comme « faciles » ou seulement « cognitifs », ces transitions ont été clarifiées, répétées et réellement incorporées, les participants ayant le temps de construire les repères nécessaires sur l'espace du corps et l'espace environnant.
- Enfin, Wanjiru Kamuyu fait diriger les filages aux participants qui ont à charge de se souvenir de ce qui suit, des transitions et des détails.

Ces observations peuvent être des outils pour le chorégraphe intervenant auprès de participants non aguerris.

### **Et la question de la musique...**

Enfin, je terminerai sur une dimension qui peut sembler secondaire, voire externe à la question chorégraphique : l'utilisation de la musique dans la macro-composition. Les chorégraphes ont fait des choix musicaux en vue de la prestation d'1 km de danse. Ces choix musicaux ont souvent été présidés par des questions esthétiques : quel univers la chorégraphe voulait-elle créer ? Cependant, dans ce projet, les musiques choisies étaient ensuite une contrainte possible des micro-compositions. Par exemple, danser la tarantelle sur le rythme du kuduro pose deux problèmes aux participants : tenir le rythme du kuduro ; transposer la tarantelle sur un rythme distinct (avec la transformation esthétique que cela entraîne). Ainsi, le choix musical n'est pas anodin ; et au-delà des goûts musicaux (qui peuvent alors se retrouver en tension), ce choix implique un travail chorégraphique à part entière pour transposer la micro-composition d'origine sur la nouvelle musique, a fortiori si elle n'a pas la même structure rythmique.

<sup>10</sup> Pour sa part, le groupe d'Agnieszka Ryszkiewicz était marqué par une forte hétérogénéité.

# Pratiques citées

## ***Composer sa phrase personnelle*** par **Wanjiru Kamuyu**

1. Choisir une activité du quotidienne

ex : (phrase de Michelle) : faire cuire des pommes de terre.

2. Décomposer cette activité en quelques gestes.

ex : un geste pour « casserole », un pour « patate », un pour « bouchon », un pour « bouton ».

3. Répéter cette phrase gestuelle en précisant les gestes et en les associant aux mots.

4. Préciser l'espace de cette phrase.

ex : casserole dans l'hémi-kinesphère droite, patate dans la gauche et transport jusqu'à la « casserole » sur laquelle on place le bouchon, demi-tour pour le « bouton ».

5. Transmettre cette phrase en l'explicitant/verbalisant et la répéter ensemble.

6. Déformer cette phrase en jouant sur l'amplitude des gestes (de minuscules à immenses).

7. Jouer aussi sur l'amplitude de la voix pendant la verbalisation.

8. À deux, composer autour de la phrase en faisant des choix de vitesse et d'espace.

## ***Autour des danses du groupe***

### par **Agnieszka Ryszkiewicz**

1. Sur le sol sont disposés des documents (écrits, photos) renvoyant aux différentes danses partagées dans le groupe (tarentelle, coco, pogo, éventails, cercle electro, kuduro). Agnieszka Ryszkiewicz invite chaque participant à pointer, via des post-it, les éléments de chacune de ces danses qu'ils souhaiteraient conserver (ex : pour le pogo, mouvement du poing levé).

2. Agnieszka Ryszkiewicz invite ensuite chaque participant à indiquer via des post-it les danses qu'ils se sentirait de danser, qu'ils souhaiterait danser dans la macro-composition pour la représentation publique.

3. Puis, reprise danse par danse des éléments suivants :

- qui l'a amenée ;
- informations sur l'origine de cette danse ;
- vidéo éventuelle ;
- révision de la danse ;
- placement de cette danse dans une possible macro-composition du groupe (solos casques puis coco puis kuduro, etc).

## **Phrase de la danse Antifa**

### **par Marcela Santander Corvalà**

Sur la musique *Antifa Dance* de Ana Tijoux, Marcela Santander Corvalà explique une chorégraphie structurée sur les différents temps de la partition musicale, en associant les mouvements et l'imaginaire qui les motive :

- Sur les quatre accents de l'introduction, quatre pauses (imaginaire : somos los chulos, force, liberté et impertinence).
- Sur la phrase de couplet 1, un déplacement lent (imaginaire : marche sur la lune).
- Sur le refrain, une phrase d'unisson en musique composée de 4 actions :
  - un petit saut (sissone en avant) avec bras qui embrassent (intention : ven paca', on veut l'attraper), pied indifférent ;
  - tour pivot déhanché rapide ;
  - marche percussive (noire, noire, croche croche noire) pieds indifférents ;
  - pas avec accent vers le bas dans une flexion colonne de flux libre (sur le mot caye).
- Sur la transition instrumentale, une course/marche rapide (intention : perdus dans la ville).
- Sur le couplet 2, une danse improvisée à 2 (imaginaire : se chamailler).
- Sur le couplet 3, une « danse sensuelle » (imaginaire : boîte de nuit).
- Sur le refrain, reprise de la phrase unisson.
- Sur la partie finale, une course (imaginaire : échapper aux flics, les narguer).
- Les quatre pauses (comme au début).

Cette chorégraphie, dont la structure est calquée sur la partition musicale, est d'abord dansée en improvisation (à l'exception du court unisson). Les participants se répartissent ensuite en trois groupes de cinq. Chaque groupe reprend la chorégraphie en faisant des choix quant :

- aux pauses (les choisir et les garder : composition) ;
- le moment du jeu (à deux ou plus, collectif) ;
- le moment de la course (flics), faire face en groupe ;
- déformation éventuelle de l'unisson.

**CN D**

Centre national de la danse  
1, rue Victor-Hugo, 93507 Pantin cedex - France  
40 ter, rue Vaubecour, 69002 Lyon - France  
Licences L-R-21-7749 / 7473 / 7747  
SIRET 417 822 632 000 10

Le CN D est un établissement public à caractère industriel et commercial subventionné par le ministère de la Culture.

Président du Conseil d'administration  
**Anne Tallineau**

Directrice générale  
**Catherine Tsekenis**

Retrouvez l'ensemble de la programmation  
sur [cnd.fr](http://cnd.fr)

