



ACTES DU STAGE

**Rites, codes et rituels en danse :
quelles clés pour l'éducation artistique et culturelle ?**



**CHATENAY-MALABRY
17 au 19 octobre 2015**

REMERCIEMENTS

« *Se réunir est un début, rester ensemble est un progrès, travailler ensemble est la réussite.* » H. Ford

Pour leur collaboration, leurs apports, leur aide ou leur soutien, et toujours leurs compétences et leur générosité dans le partage... et parfois pour tout à la fois, *Passeurs de Danse* tient à remercier ici :


- la Ville de Châtenay-Malabry et la Communauté d'agglomérations du Val de Bièvre pour le prêt de leurs magnifiques locaux ;
- Monsieur Peter Barnouw (Directeur de la culture de la Ville de Châtenay-Malabry) qui nous a fait l'honneur d'ouvrir le stage ;
- les dirigeants et personnels du Théâtre de La Piscine et du Conservatoire intercommunal de Châtenay-Malabry pour leur accueil généreux et les invitations à deux spectacles offertes aux stagiaires ;
- Cédric Andrieux, Olivier Collin, Anne Décoret-Ahiha et Denis Plassard, professionnels qui ont encadré l'événement avec compétence et générosité ;
- Yann Beudaert et Michèle Métoudi pour l'impeccable organisation matérielle du stage ;
- Yann Beudaert, Hélène Brunaux, Joce Caumeil, Eve Comandé, Betty Mercier-Lefèvre, Michèle Métoudi, pour leur dévouement et leur participation bénévole à l'encadrement du stage, ainsi que Marielle Brun et le bureau de *Passeurs de Danse* pour la conception et la préparation du stage ;
- Eve Comandé pour la minutieuse réalisation du Livret d'Accueil du Stagiaire et des Actes du stage ;
- tous les collègues des Rectorats et des Directions académiques des départements qui ont relayé la communication de ce stage via leur site Internet et leurs réseaux.



Préface

Ouverture du stage par Marielle BRUN, Présidente de Passeurs de danse

Merci à elle pour ses utopies qui nous emmènent toujours sur des chemins audacieux. Eloignée momentanément pour des raisons de santé, Marielle n'a pu être « physiquement » présente pendant ce stage. Mais après une petite éclipse, elle nous reviendra bientôt. Toutes nos pensées l'accompagnent.

	<p style="text-align: center;">Marielle Brun</p> <p>IA-IPR EPS, déléguée académique à l'Action Culturelle au Rectorat de Clermont-Ferrand</p> <p><i>Présidente de Passeurs de Danse</i></p> <p>@ : Marielle.BRUN@univ-bpclermont.fr</p>
---	--

Bonjour à tous,

Je suis très très heureuse d'ouvrir à distance ce 6^{ème} stage de notre association Passeurs de danse, qui se déroule pour la première fois cette année à Châtenay-Malabry. Nous devons cette initiative à Michèle Métoudi, secrétaire-adjointe et citoyenne de cette ville, que je remercie très vivement pour l'ensemble de ses démarches. Merci aussi à la ville de Châtenay-Malabry qui nous offre un écrin d'une grande beauté avec le théâtre de la Piscine. Merci également à la communauté d'agglomérations du Val de Bièvre.

Passeurs de danse, c'est une équipe qui vous a concocté un stage, comme chaque année depuis 6 ans, sur une thématique inédite qui place le pédagogique au cœur de ses préoccupations : les codes, rites et rituels en danse ont en effet été interrogés durant ces trois jours.

J'ouvre le stage (et ces Actes) en tant que Présidente de l'association : est-ce une tradition, est-ce un rite ou un rituel ? Peut-être pouvez-vous répondre à cette question à l'issue du stage ? Nous souhaitons que vous ayez trouvé, au cours de ces journées, des clés d'éducation artistique et culturelle puisque le projet de notre association concerne la transmission de la danse en milieu éducatif : des clés pour vos élèves de la maternelle à l'université, des clés pour enrichir votre réflexion, pour nourrir vos pratiques et les réinterroger et ainsi favoriser la pratique de la danse dans tous ces milieux.

Je souhaite également remercier Yann Beudaert, secrétaire de Passeurs de Danse, qui a largement secondé Michèle Métoudi dans les démarches d'organisation matérielle du stage et qui a animé le bal contemporain du dimanche soir. En effet, Passeurs de danse, c'est aussi la convivialité : vous avez vécu non seulement des interventions mais aussi des moments d'échanges entre vous, auxquels nous tenons beaucoup, car ils nourrissent l'enrichissement interpersonnel entre les pédagogues, les artistes, les formateurs et participent du « vivre ensemble » qui nous est cher.

Merci également à Joce Caumeil, trésorière de Passeurs de Danse, qui a enregistré vos inscriptions et facilité votre venue en vous transmettant tous les renseignements dont vous aviez besoin pour vivre ce stage dans de bonnes conditions. Merci de sa présence fidèle et de sa générosité.

Un remerciement particulier à Eve Comandé qui assure la présidence pendant mon congé. Je sais qu'elle a orchestré ce stage avec toute l'éthique de Passeurs de danse, avec sa générosité et son cœur. En mon absence, elle a été notre « gardienne du phare ».

Merci à tous les intervenants qui ont accepté de se pencher sur les problématiques du stage. Tous sont de très grande qualité, y compris quand ils nous proposent leur prestation de façon bénévole comme Hélène Brunaux, belle passeuse depuis les débuts de l'association, Betty Mercier-Lefèvre qui nous accompagne aussi depuis longtemps, Michèle Métoudi, Eve Comandé ou encore Joce Caumeil : tous vous ont offert un très beau moment.

Enfin, mes remerciements vont aux intervenants professionnels : Cédric Andrieux, Olivier Collin, Anne Décoret-Ahiha. Le menu, vous l'avez vécu, s'est avéré très copieux. Je suis sûre que vous avez passé des moments, je l'espère inoubliables, en tous cas traversé des expériences marquantes, de ces expériences de vie qui nous font avancer vers plus de conscience, de pertinence, de compétence, et plus d'humanité ensemble sur ce chemin (vos témoignages en rendent compte).

Ensemble sur ce chemin, c'est ce que je souhaite. Samedi soir, en effet, lors de l'Assemblée générale de l'association, vous avez eu l'opportunité de rejoindre notre conseil d'administration et certains d'entre vous s'y sont engagé. Merci ! Nous avons besoin de cet engagement comme de votre regard, de vos forces, de savoir ce que vous avez envie de porter avec nous dans ce beau projet humaniste de Passeurs de danse.

*Un dernier mot pour signaler à ceux qui ne la connaîtraient pas, notre publication « Inventer la leçon de danse - Regards croisés sur la transmission en milieux éducatifs » (Cf. **P.**), ouvrage collectif auquel ont participé tous les Passeurs qui encadrent ce stage : Yann Beudaert, Hélène Brunaux, Joce Caumeil, Eve Comandé, Betty Mercier-Lefèvre Michèle Métoudi et moi-même.*

J'espère pouvoir vous rencontrer très vite, peut-être lors du prochain stage ou avant, je le souhaite.

Je vous embrasse de tout cœur, avec une émotion particulière pour tous les stagiaires qui reviennent d'année en année. Vous êtes nos plus beaux ambassadeurs !

Je souhaite que vous ayez vécu un très très beau stage !



Présentation du stage

Pour sa 6^{ème} édition, *Passeurs de danse* a programmé son stage national à Châtenay-Malabry (92). La thématique des « rites, codes et rituels en danse » a permis d'explorer cette dimension structurante de la danse et ses implications pour l'apprentissage. Les langages riches et rigoureux qui sont les siens et rituels pédagogiques - à forte portée symbolique - qui organisent les leçons ont été au centre des propositions.

Des questions fondatrices ont sous-tendu les interventions : qu'est-ce qu'un rituel en danse, quelles en sont les fonctions et quelles portes peut-il permettre d'ouvrir ? Qu'est-ce qu'un code en danse ? Peut-on relier le code avec le langage spécifique d'un type de danse ? Peut-on assimiler le code à un ensemble de règles de bonne conduite auquel le danseur - professionnel ou apprenti - doit se conformer ? Les habitudes de fonctionnement qui président aux spectacles ou aux leçons constituent-elles des rituels ? Sont-elles nécessaires à l'apprentissage et à quelles conditions ?

Au cours d'ateliers et de conférences, les stagiaires ont (re)visité ces éléments qui constituent autant d'atouts pour la danse enseignée à l'école, tant du côté de l'éducation sensible, artistique et culturelle que de celui de l'éducation à la citoyenneté.

Fidèle son éthique, l'association a abordé le sujet selon des approches croisées originales. Celles-ci ont été portées par des intervenants experts et généreux qui ont questionné les rapports entre les rites, les rituels et les codes dans une visée d'éducation artistique. Ce programme riche et dense a tenu ses promesses !

DATES

Les 17, 18 et 19 octobre 2015

Du samedi 9H30 au lundi 17H30

LIEUX

Le Théâtre « La Piscine » et le Conservatoire intercommunal de Châtenay-Malabry.
254, avenue de la Division Leclerc, 92290 Châtenay-Malabry



THEME

Qui n'a jamais entendu, voire pensé, à la sortie d'un spectacle : « *Je n'ai pas tout compris, je ne dois pas avoir les codes...* » ? La danse, comme toute activité humaine, possède ses codes. On les considère comme un ensemble de signes qui font sens pour ceux qui les partagent : langues, vêtements, gestes, bienséance au spectacle... Ils s'avèrent représentatifs d'une culture et d'une époque. Lorsque les actes deviennent répétitifs et minutieusement ordonnancés dans la visée de remplir des fonctions particulières (de préparation, de présentation, de passage...), ils peuvent devenir rituels. Cela peut être le cas de l'échauffement ou des modalités de répétition de spectacle, par exemple.

Les rituels s'appuient sur des codes en même temps qu'ils en permettent l'intégration par les effets qu'ils produisent ou sont censés produire. Aussi présentent-ils un intérêt éducatif pour l'apprentissage tout autant que pour la construction identitaire d'un groupe (classe ou compagnie de danse).

Si une logique rituelle peut favoriser les apprentissages, comment s'opérationnalise-t-elle en danse de création ? S'agit-il seulement de routines à l'intérieur des leçons ou de mises en train et/ou de retours au calme ? Comme dans les rites initiatiques, ne cherche-t-on pas plutôt à permettre le passage d'un état à un autre, d'un univers à un autre, univers dans lequel la dimension symbolique est prégnante ?

Par ailleurs, accéder à la culture chorégraphique suppose d'en décoder les signes et les symboles pour en comprendre les significations souvent plurielles et ainsi goûter pleinement la saveur de l'œuvre. C'est également identifier les éléments qui caractérisent les différents styles mais aussi ce qui leur est commun. Tels sont en effet les enjeux : éclairer le regard, former le goût, partager une culture, développer des outils pour construire son propre langage en vue de sa pratique de danseur, d'enseignant, de spectateur, mais aussi de Passeur. Le stage a offert, selon l'approche cultivée par *Passeurs de danse*, les regards croisés des intervenants qui ont apporté leurs réponses singulières aux axes de questionnement : quels codes et/ou rituels mettre en œuvre dans le travail chorégraphique à l'école ? Comment les faire fonctionner ? Pour quels enjeux ? Pourquoi, comment et dans quelle mesure la connaissance des codes et des rituels de danse est-elle nécessaire pour créer et/ou faire créer ?

CONTENU

- Ateliers/rencontres avec des danseurs et chorégraphes (Cédric Andrieux, Olivier Collin, Denis Plassard).
- Conférences et communications (Hélène Brunaux, Jocelyne Caumeil, Ève Comandé, Anne Décoret-Ahiha, Betty Mercier-Lefèvre, Michèle Métoudi).
- Soirée festive : dîner et bal contemporain avec rituels et codes du bal revisités (Yann Beudaert).

NOTES

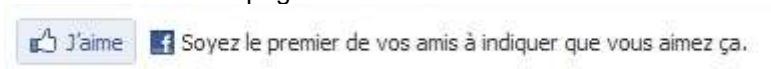
Ouverture et clôture se sont déroulées autour d'un verre de l'amitié et ont été assurées par Eve Comandé (Vice-présidente) qui a représenté Marielle Brun (Présidente) pour ouvrir et fermer le stage.

Tous les repas du midi ont été gracieusement assurés par *Passeurs de Danse*. Comme à chaque fois, le repas des Régions (samedi midi) s'est vu coloré par l'apport des stagiaires et des intervenants issus de toute la France.

Préparée par les étudiants STAPS d'Orsay et animée par Yann Beudaert, la soirée conviviale s'est déroulée le dimanche 18 octobre dans la Salle des Machines du théâtre.



Retrouvez *Passeurs* sur le site : <http://www.passeursdedanse.fr/>
et sur notre page facebook : Passeurs de Danse



Présentation de l'emploi du temps

Jour 1 Samedi 17 octobre 2015	Jour 2 Dimanche 18 octobre 2015	Jour 3 Lundi 19 octobre 2015
<p>9h00 à 9h45</p> <p>Accueil et ouverture du stage « Café-croissant » Eve Comandé (Vice-présidente de Passeurs de Danse), Peter Barnouw (Directeur de la culture de la Ville de Châtenay-Malabry)</p> <p><i>Salle des machines du théâtre</i></p>	<p>9h00 à 10h15</p> <p>Communication Betty Mercier-Lefèvre « <i>La danse contemporaine et ses rituels</i> »</p> <p><i>Salle de répétitions du théâtre</i></p>	<p>9h00 à 12h00</p> <p>Atelier/rencontre Avec Olivier Collin « <i>Du pas marché... à la danse baroque</i> »</p> <p><i>Salle de répétitions du théâtre</i></p>
<p>9h45 à 10h <i>Toute p'tite pause</i></p> <p>10h00 à 11h30</p> <p>Communication Joce Caumeil « <i>Depuis la nuit des temps... et toujours</i> »</p> <p><i>Amphithéâtre du conservatoire</i></p>	<p>10h15 à 10h30 <i>Toute p'tite pause</i></p> <p>10h30 à 12h30</p> <p>Conférence interactive Communication : Hélène Brunaux Ateliers pédagogiques : Joce Caumeil et Eve Comandé « <i>La figure du cercle : entre reproduction et invention</i> »</p> <p><i>Salle de répétitions du théâtre</i></p>	
<p>11h30 à 12h30</p> <p>Communication Michèle Métoudi « <i>Les codes et la danse</i> »</p> <p>Retour de la salle sur les 2 interventions.</p> <p><i>Amphithéâtre du conservatoire</i></p>	<p>12h30 à 14h00 <i>Pause-repas</i> « Repas des Régions » <i>Salle des machines du théâtre</i></p>	<p>12h00 à 13h30 <i>Pause-repas</i> « Salades et tartes » <i>Salle des machines du théâtre</i></p>
<p>14h à 17h</p> <p>Atelier/rencontre Avec Denis Plassard « <i>Rituels dansés contemporains</i> »</p> <p><i>Studio Nouriev</i></p>	<p>14h à 17h</p> <p>Atelier/rencontre « <i>Traverser les danses</i> » Avec Cédric Andrieux</p> <p><i>Salle de répétitions du théâtre</i></p>	<p>13h30 à 15h30</p> <p>Conférence interactive Anne Décoret-Ahiha « <i>Rites et rituels dans la danse</i> »</p> <p><i>Salle de répétitions du théâtre</i></p>
<p>17h00 à 17h30 <i>P'tite pause</i></p>	<p>17h00 à 17h15 <i>Toute p'tite pause</i></p>	<p>15h30 à 15h45 <i>Toute p'tite pause</i></p>
<p>17h30 à 19h00</p> <p>Assemblée Générale Ordinaire Passeurs de Danse (ODJ habituel + élections CA)</p> <p><i>Salle des machines du théâtre</i></p>	<p>17h15 à 18h30</p> <p>Communication Eve Comandé « <i>Le rituel dans la leçon de danse en EPS</i> »</p> <p><i>Salle de répétitions du théâtre</i></p>	<p>15h45 à 16h30</p> <p>Retour écrit sur le thème et le stage avec le groupe.</p> <p><i>Salle de répétitions du théâtre</i></p>
	<p>18h30 à 20h <i>Temps libre</i></p>	<p>16h30...</p> <p>Clôture du stage « <i>Café-friandises</i> » Eve Comandé</p> <p><i>Salle des machines du théâtre</i> A l'année prochaine !</p>
	<p>20h...</p> <p>Soirée festive « <i>Rites et codes de bal revisités</i> »</p> <p><i>Salle des machines du théâtre</i></p>	

Jour 1 Samedi 17 octobre 2015

9h à 10h



Ouverture du stage

Après l'accueil « rituel » et convivial des quarante stagiaires venus de toute la France, Eve Comandé (Vice-présidente de Passeurs de Danse) a présenté l'association et ouvert le stage avec l'équipe des *Passeurs*.

Puis, Monsieur Peter Barnouw (Directeur de la culture de la Ville de Châtenay-Malabry) nous a conté sa ville et l'histoire du magnifique site du théâtre « La Piscine » et du Conservatoire intercommunal.

Enfin, nous avons eu le plaisir d'entendre Marielle Brun, notre Présidente qui, bien qu'éloignée du stage par des problèmes de santé, a pu se rendre présente grâce à la magie de la vidéo pour accueillir l'événement avec générosité.



10h à 11h30

	<p>Communication</p> <p>Joce Caumeil</p> <p>Professeure agrégée EPS, département STAPS de St Etienne, conseillère technique à l'Inspection académique de la Loire</p> <p><i>Trésorière de Passeurs de Danse</i></p> <p>@ : jgcaumeil@wanadoo.fr</p>
---	---

« Depuis la nuit des temps... et toujours »

Communication fournie par Joce Caumeil

Résumé

Pour introduire ce nouveau stage national, la proposition de Joce Caumeil abordera dans un premier temps la thématique du stage « rites, codes et rituels en danse, quelles clés d'éducation artistique et culturelle ? » sous l'angle anthropologique.

Rites et rituels touchent aux sources profondes des fonctionnements humains, depuis la nuit des temps. A travers divers exemples, issus de diverses traditions, époques et endroits du monde, des rites et rituels dansés seront évoqués, la danse étant probablement la plus ancienne forme d'art. Les traditions sacrées du monde sont un réservoir prodigieux de symboles humains.

Puis, un regard transversal sur les fonctions des rites et rituels sera proposé pour permettre de relier ces traditions à leurs enjeux profonds. Ce sont ces derniers qui permettent de poser les bases d'un parcours artistique et culturel scolaire, la spécificité des démarches artistiques pouvant être de préparer les enfants à « habiter poétiquement la terre », selon l'expression de Hölderlin.

Il restera un dernier pas à faire, et pas le moindre, touchant pour les enseignants d'EPS au « comment faire ? ». Comment permettre, grâce aux rituels scolaires, au sein même d'un cycle danse, l'émergence d'une dimension autre que les formatages familial, sociétal ? Comment prendre en considération l'enfant dans sa totalité psychique, physique, sensible et pas seulement intellectuelle. Bref, quelle expérience faire vivre aux enfants pour qu'ils touchent du doigt, même un instant, l'universel ?

Première partie : homme, « animal rituel »

Pour introduire la thématique du stage « Rites, codes et rituels en danse : quelles clés pour l'éducation artistique et culturelle », j'ai souhaité faire un petit passage par l'angle anthropologique. Pourquoi ? Parce qu'il nous donne les sources profondes des fonctionnements humains relatifs aux rites. Au regard de l'emploi du temps du stage, Anne

Décoret-Ahiha, spécialiste de cette approche, interviendra seulement lundi alors je vais vous proposer quelques éléments introductifs dès aujourd'hui (samedi).

Dans un premier temps, j'ai repris une phrase qui introduit le dossier « Théma », disponible sur le site Numéridanse : « *'Animal social, l'homme est un animal rituel - souligne l'anthropologue britannique Mary Douglas - Supprimez une certaine forme de rite et il réapparaît sous une autre forme avec d'autant plus de vigueur que l'interaction sociale est intense*¹. *Modernisation, urbanisation, mondialisation : rien n'y fait : la vie des communautés sociales s'articule autour de rites et de rituels, bien au-delà du domaine religieux...* »²

Rites et rituels font partie des activités humaines depuis la nuit des temps, les premiers signes avérés de rituels funéraires remontent à des millénaires. A ce sujet, je vous invite à aller visiter la grotte ornée du pont d'Arc, plus connue sous le nom de « grotte Chauvet ». Elle témoigne de notre ancienne humanité : il y a 36 000 ans que les pratiques des Aurignaciens - sous forme de gravures, dessins et peintures - informent de la complexité de leur imaginaire sacré.



Grotte ornée du pont d'Arc, détail

Je vais essayer de répondre au sens de ces activités. Pourquoi, comment et en vue de quoi ont-elles été - et sont-elles toujours - à la fois essentielles et structurantes pour l'homme ? Pour cela, je m'appuierai sur un article : « rites, et rituels funéraires : fonctions, objectifs, bénéfiques » (Hérouet, 2013)³.

Depuis la nuit des temps, les hommes sont fascinés par l'univers, son fonctionnement, ses mystères, et surtout par leur propre place dans cet univers. Les premières interrogations métaphysiques de l'homme ont sans doute émergé devant le cycle de la nature et devant celui de la vie et de la mort, devant la mort de l'autre et ensuite devant la prise de conscience de sa propre mort prochaine.

« *Alors l'homme invente des mythes pour expliquer ce qu'il ne comprend pas, pour donner un sens à tous ces mystères* »⁴. Et dans toutes les traditions, à toutes les époques, dans tous les endroits du monde, il va inventer et partager des mythes explicatifs portant plus particulièrement sur la naissance et la mort.

Les rites funéraires, par exemple, sont des rites de passage (du connu à l'inconnu, d'un monde à l'autre, du visible à l'invisible) ; en ce sens ils répondent à des impératifs à visée universelle. Ces pratiques sont particulièrement révélatrices de l'humanité des hommes. « *C'est une manière de donner un sens à cette issue fatale et à l'accepter. (...) Mythes qui impliquent symboles, mythes qui impliquent aussi la création et l'usage de rites et de rituels pour régulièrement réactualiser ces mythes, pour révéler ces symboles. Mythes, symboles et*

¹ DOUGLAS Mary, *De la souillure, Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, Maspero, 1967.

² http://www.numeridanse.tv/fr/themas/91_rituels

³ HEROUET Robert « rites et rituels funéraires : fonctions, objectifs, bénéfiques », Génésasens [En ligne], mis en ligne 2013, consultée le vendredi 25 septembre 2015. URL :

http://www.geneasens.com/dictionnaire/rites_et_rituels_fun%C3%A9raires.html

⁴ *Ibid.*

rites ont ainsi baigné notre inconscient, et ont, par leur universalité formé cet inconscient collectif et les archétypes associés, racines du psychisme humain. Et ainsi les rituels provoquent en nous des choses que la raison n'explique pas toujours. »⁵ Les rituels symbolisent l'inexplicable.

Quelques définitions

Un petit retour étymologique peut nous aider.

« Les termes rite et rituel viennent du latin 'ritus', lui-même du sanskrit 'rita' qui signifie ordre des choses, ordre prescrit d'une cérémonie. Un rite est ainsi un ensemble de règles, de codes, de formes fixées, organisées et répétitives - formes dites rituelles. Une cérémonie rituelle constitue dès lors un ensemble de gestes, de mouvements, de paroles qui révèlent et expriment une symbolique chargée de sens que chacun s'approprie et fait résonner en soi suivant son propre vécu. Les rituels sont ainsi des symboles mis en gestes, en mouvements et en paroles. Symbolique que chacun peut ressentir aussi comme quelque chose à la fois de très universel et de très personnel ; symbolique que chacun peut ressentir comme quelque chose de fécond, un rituel devant être révélateur. »⁶

Ces actions humaines débordent le cadre de la seule rationalité pragmatique. Elles suggèrent des significations sans les expliquer. Pour Hegel⁷ par exemple, la force du rite - qu'il compare à l'expression artistique - tient à son aptitude à donner aux affects une forme objective qui les rend plus maîtrisables.

« Les termes rite et rituel sont souvent interchangeable mais en général un rite est formé de plusieurs rituels. Ainsi, au sein d'un rite funéraire, il y a plusieurs rituels qui sont organisés tels le rassemblement au funérarium, les discours au crématorium, la dispersion des cendres, la collation prise en commun. (...) Les rites et rituels sont le plus souvent utilisés, en dehors de fonctions culturelles spécifiques, pour marquer les grands moments de la vie, individuelle ou sociale, en sacralisant ces moments si particuliers. Depuis bien longtemps, les hommes commémorent les grands moments charnières de la vie comme la naissance, la puberté ou la mort. Ces rites de passages, touchant à la fois l'être humain et la société tout entière, marquent ou célèbrent des événements importants dans de nombreuses civilisations ou traditions. »⁸ En ce sens, ils relient la communauté, ils sont patrimoine commun, ils sont partagés.

Les rites de passage

« Un rite de passage comprend en général trois phases :

- une séparation, une mise à l'écart du groupe, du contexte ;
- une mise en condition (en marge) ou une mise à l'épreuve ;
- une réintégration dans un nouveau groupe, la renaissance dans un nouvel état. Cette dernière étape, cette renaissance qui se fera dans la mémoire des participants, est une des étapes clés des rites. »⁹

Je reprendrai les trois étapes de cette définition pour aborder la danse scolaire, en dernière partie de mon exposé.

« Le rituel et la symbolique sont là pour envelopper les événements qui sont inaccessibles à une explication définitive... Je pense que priver l'homme de tout développement rituel - insister pour qu'il y ait une rationalisation de toutes pratiques - ne peut que vouer au gouffre individuel et social... Il existe un lien entre rituel et repos. »¹⁰

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

⁷ HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique (1840-1851)*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Aubier, 1944.

⁸ HEROQUET Robert, *Op. Cit.*

⁹ Ibid.

¹⁰ ILDEFONSE Frédérique, *Il y a des Dieux*, Paris, PUF, 2012.

Deuxième partie : Alors ils dansent...

La danse était le moyen naturel de se mettre au diapason des puissances du cosmos, de rester en contact avec les sources de la vie ; sûrement parce que le mouvement est une conquête sur la mort.

La danse serait la plus ancienne forme d'art, traduite à l'aide de notre propre corps. Joie, chagrin, amour, terreur... : tout pour les premiers hommes était occasion de danser. Avant que la danse ne s'épanouisse en un rite religieux délibéré, elle fut une libération rythmique d'énergie, un acte d'extase. D'abord expression spontanée, elle se transformera peu à peu en système fixe de pas, de gestes, d'attitudes. Et pourtant, sous quelque forme qu'elle se présente, et dans tous les lieux du monde, la danse essaie toujours d'approcher la divinité. Le corps, à travers tout l'éventail de ses expériences, est l'instrument de la puissance transcendante, directement, sans intermédiaire. En dansant, « *l'homme transcende la fragmentation* »¹¹, et le temps de la danse il ressent à nouveau qu'il ne fait qu'un avec lui-même et avec le monde extérieur. A ce niveau d'expérience profonde, l'homme découvre le sens d'une appartenance universelle, le sens de la totalité de la vie.

Les traditions de la danse sacrée universelle montre une profusion vraiment incroyable de formes imaginées par lesquelles les hommes ont cherché en tous lieux à se rattacher aux merveilles de l'existence. Les traditions sacrées du monde sont un réservoir prodigieux de symboles humains qui sont aussi des métaphores du mystère de la vie. La psyché¹² humaine, source de tous les phénomènes religieux et culturels, emmagasine tout ce trésor enfoui. Si par la danse l'homme réagit au monde extérieur et tente d'en appréhender les phénomènes, il est mis du même coup en contact avec le plus profond de son être. Cette condition survit en nous dans le tissu de nos rêves et de nos fantasmes.

Sur ce thème, je vous invite à consulter le site Numéridanse¹³. Vous y découvrirez les rituels dansés, représentation symbolique d'évènements primordiaux.



« Masai traditional dances » (Vidéo mise en ligne le 26 juillet 2007) :
<https://www.youtube.com/watch?v=0IUQFT4zVWk>

Dans les sociétés dites primitives, les danses d'hommes étaient incomparablement plus nombreuses que les danses de femmes et entraînaient souvent la ségrégation des sexes. « *La danse est exécutée avec une attention méticuleuse aux détails, de manière à assurer l'efficacité du rite, qui vise ici à invoquer la puissance transcendante et à utiliser son influence.* »¹⁴ Des sons et des mouvements appartenant en propre aux diverses tribus sont si

¹¹ TEJEDA Estela, « A travers la danse », Nouvelle Acropole [En ligne], Consulté le vendredi 25 septembre 2015. URL : <http://www.nouvelle-acropole.fr/que-faisons-nous/articles-thematiques/102-culture/727-a-travers-la-danse>

¹² La psyché, en psychologie analytique, désigne l'ensemble des manifestations conscientes et inconscientes de la personnalité d'un individu.

¹³ <http://www.numeridanse.tv/fr/>

¹⁴ WOSIEN, Maria Gabriele, *La danse sacrée : rencontre avec les dieux*, trad. J. Brèthes, Paris, Seuil, 1974.

profondément enracinés qu'ils persistent pendant des millénaires sans changement substantiels. La répétition exacte des mouvements de la danse sacrée fait naître des expériences remontant à leur origine. La danse rituelle englobe toute l'assistance ; quant au rite lui-même, il est exclusivement dédié à la divinité. Dès que le rite devient spectacle et tend à influencer l'homme plutôt qu'à communiquer avec les divinités, le rite se désintègre et les vieux rituels se transforment en coutumes sociales : ils deviennent danses folkloriques ou jeux. Ce patrimoine est aujourd'hui au cœur des préoccupations contemporaines, son sens, son poids, sa valeur.

Si je regarde juste un peu en arrière, au cœur des expositions du centre Pompidou, je trouve en 2008 une exposition intitulée « les traces du sacré » avec par exemple une vidéo de « La danse de la sorcière »¹⁵ de Mary Wigman à ne pas manquer.



<https://www.youtube.com/watch?v=AtLSSuFIJ5c>

La consultation des documents de cette exposition est une mine pour éclairer notre problématique de stage.

Toujours au centre Pompidou, en 2012, une exposition remarquable : « Danser sa vie »¹⁶.

Ce qui me paraît incroyable aujourd'hui, c'est la multiplication des « sacres du printemps ». Le sacre du printemps à l'origine est un rituel païen, symbolisant le désordre de la nature, le cycle de la vie et de la mort, avec au cœur la notion de sacrifice. Du scandale initial en danse né de la version du sacre de Nijinsky, se succèdent des versions contemporaines, comme un passage presque obligé des chorégraphes.



Faire « son Sacre » ferait peut-être partie, à un moment de la vie d'un chorégraphe, d'un chemin presque initiatique des artistes. Pour moi, ce n'est pas une mode mais un regard sûrement essentiel à un moment donné de son parcours artistique : Béjart, Pina Bausch, Jérôme Bel, Angelin Preljocaj, Jean-Claude Gallotta, Maryse Delente, Maalem Medhi... et tellement d'autres !

¹⁵ <http://traces-du-sacre.centrepompidou.fr/exposition/presentation.php?id=84>

¹⁶ <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ciEG9x/rAxxeR>



« Le Sacre du Printemps » d'Angelin Preljocaj
<https://www.youtube.com/watch?v=-UMLvI7ZkA0>



« Le Sacre du Printemps » de Pina Bausch
<https://www.youtube.com/watch?v=BEb4EH35uHE>

Troisième partie : *Rites et rituel - Fonctions*

En quoi les rituels sont-ils donc nécessaires et essentiels aux hommes ?

La première fonction d'un rituel est de mettre de l'ordre dans le désordre, voire le chaos du monde. Le rite cherche à organiser autrement le réel pour le rendre intelligible. Chaque culture a ses codes parce que le vécu collectif est différent, les expériences de vie sont différentes, les croyances sont différentes, les valeurs aussi sont différentes.

Pour partager ces rites et rituels, il est nécessaire de les décoder en approchant ou touchant du doigt leurs fondements profonds, leurs origines. Certains rituels dansés du monde sont de vrais mystères pour nous, occidentaux. Alors nous cherchons le différent, et en ce sens nous nous dirigeons vers l'autre, et nous entrerons peut-être alors vraiment en relation.

La deuxième fonction d'un rituel est de « *provoquer une rupture, de nous faire sortir de notre quotidien, de nos habitudes* »¹⁷. Il y a un « avant le rituel » et il y a un « après le rituel ». « *Ces ruptures impliquent non seulement de se retrouver hors de l'espace et du temps habituel, quotidien, de se sentir ailleurs ; mais aussi de se retrouver hors de l'ordinaire, de faire autre chose, de faire autrement* »¹⁸. Le rituel permet un passage d'un état à un autre, d'un niveau de conscience à un autre niveau de conscience. Il crée les conditions de l'émergence du « neuf ». Alors si on vous demande « *Quoi de neuf ?* », s'il vous plaît ne répondez pas « *Que du vieux...* » !

¹⁷ HEROUET Robert, *Op. Cit.*

¹⁸ *Ibid.*

Cette sensation d'aller d'ailleurs que sur les sentiers connus n'est pas seulement physique, mais aussi psychique, ou plus exactement totale. Je parle ici d'une conception de l'homme « non coupé », non séparé, je parle de corporéité. Etre ailleurs, voir, percevoir autre chose, autrement. Se retrouver « *hors du quotidien, progressivement quitter le monde dit profane, et inconsciemment rentrer dans un autre monde, un monde que d'aucun appelle le monde du sacré.* Un rituel sert ainsi avant tout à bâtir un pont entre les mondes du profane et du sacré »¹⁹. Mais attention : « le terme de « sacré » n'est pas synonyme de religion, d'une croyance en un ou des dieux. Sa définition est bien plus large et dépend directement de nous. Il y a tout autant immanence que transcendance. Une définition du sacré pourrait être : la rencontre, la conjonction entre une énergie externe et quelque chose de présent au plus profond de nous-mêmes »²⁰. L'impact est total. Dans le sacré, il y a une présence absente, et le sacré ça crée !!!

La troisième est que « le rituel a également pour fonction de provoquer, pour tout individu, l'émotion, de favoriser l'introspection, de procurer un apaisement, une paix intérieure et de permettre, pour toute communauté, de vivre ensemble la même chose, de favoriser le rapprochement, la communion »²¹. Si la séparation n'a pas lieu, je réitère les choses mais ne passe pas la porte permettant de nouvelles ouvertures vers des possibles. Si ces fonctions ne prennent pas corps, alors le rituel se perd les choses deviennent simples répétitions.



« La nature est un temple où de vivants piliers
Laisser parfois sortir de confuses paroles.
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent... »²² (Baudelaire)

Quatrième partie : Et l'école dans tout cela ? Quel parcours artistique et pourquoi ? Quels enjeux ?

Je vais faire référence à un document : « Actions pilotes en matière d'éducation artistique et culturelle dans les établissements nationaux du ministère de la culture »²³.

« *L'éducation artistique et culturelle doit-elle être considérée comme un instrument de l'amélioration des résultats scolaires, ou un moyen de renforcer chez les élèves la capacité à mener à bien des projets, à coopérer, à organiser le temps de la maturation et de la réalisation d'un projet, ou en raison de ce qui fait la spécificité des démarches artistiques, qui*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² BAUDELAIRE Charles, « Correspondances », *Les Fleurs du mal* (1857), Paris, Larousse, 2011.

²³ www.culturecommunication.gouv.fr/content/.../actionspilotes2009.pdf. Réalisation Jean-Marc Lauret (inspecteur-conseiller de la création, des enseignements artistiques et de l'action culturelle chef du département de l'éducation, des formations, des enseignements et des métiers) et Olivia-Jeanne Cohen (chargée de mission, secrétariat général ministère de la culture et de la communication), juin 2009.

préparent les enfants à 'habiter poétiquement la terre' selon l'expression de Hölderlin, à transformer leur rapport au monde et à eux-mêmes, à découvrir 'les infinis visages du vivant', à mobiliser en eux 'la partie de l'homme réfractaire aux projets calculés', pour reprendre les mots de René Char ? Peut-être tout cela à la fois, mais on conviendra que dans un cas et dans l'autre, l'ambition n'est pas la même ! »

« Notre corps est un lieu d'inscription de valeurs culturelles, au sein duquel le biologique, le psychique, le culturel se rejoignent. Enjeu capital pour l'éducation artistique et culturelle, de prendre en considération la corporéité de l'enfant, c'est-à-dire l'individu dans sa totalité, sensible, psychique et physique et non uniquement dans sa dimension intellectuelle. »

On touche ici à la part d'universel en l'homme, à sa part dite spirituelle. L'art est une expérience, une esthétisation de l'existence. Il crée de nouveaux liens, à soi-même, au monde, au cosmos, au passé, au présent et à l'avenir. L'enjeu est important.

Toute expression artistique est intimement liée aux contextes historique, géographique, social, culturel, philosophique, voire même religieux, desquels elle émerge. Cet enracinement des créations artistiques dans ces différents contextes nourrit des expressions ancrées dans les préoccupations quotidiennes, et fournit des regards d'artistes sur le monde actuel. Mais pas seulement. Elle est aussi un espace autonome doté de sa logique propre.



Vidéo Akram khan, « Gnosis »

<https://www.youtube.com/watch?v=A-GI3rVm7SQ>

L'art pour tous, une exigence démocratique, qui implique de croire en « la vertu éducative et unifiante de la sensibilité, de l'imagination, et de l'émotion partagée »²⁴, contre l'exclusivité de la raison.

Mais l'expérience artistique ne suffit pas, il faut transmettre des savoirs et ils sont de natures différentes : savoirs sur soi, sur le monde, sur les autres. N'oublions pas que le mot « enseigner » vient du latin « insignis » : marqué d'un signe !

L'école est le lieu de rencontre d'une autre culture que celle véhiculée par les parents, les medias... L'école est aussi un rempart de l'humanisme et de la laïcité. Partager aujourd'hui, dans le monde tel qu'il est - un monde qui sépare - devient un enjeu énorme du « vivre ensemble ».

Etymologiquement, symbole vient de « lier ensemble ». « *Élément de liaison riche de médiation et d'analogie, il unit les contradictions et réduit les oppositions* »²⁵. A ce sujet, la rencontre avec les œuvres est très importante, c'est un legs (ex : Odile Duboc « Projet de la matière ») qui permet aux élèves de se laisser « altérer » par une rencontre avec une œuvre d'art, de la laisser œuvrer... Faisons-leur vivre l'expérience initiatique de la rencontre avec

²⁴ KERLAN Alain, « Des artistes pour changer l'école ? La politique éducative des arts et de la culture », Université d'Angers, *Les missions éducatives des institutions du spectacle vivant (danse, théâtre, arts du cirque, musique : une responsabilité partagée*, Ministère de la culture, 22/26 octobre 2003.

²⁵ BENOIST Luc, *Signes, symboles et mythes*, Paris, PUF, Coll. Que sais-je ?, 2009.

l'art, faisons-leur percevoir le terreau des possibles qui permet au processus de création de naître.



Projet de la matière : <https://vimeo.com/41276144>

Cinquième partie : Quelle expérience artistique en danse scolaire ?

J'ai repris les trois caractéristiques des rites de passages citées en première partie de mon exposé : séparation, mise à l'épreuve, réintégration par le partage. Et j'ai réfléchi longtemps, en qualité de professeur d'EPS, à des propositions de contenus qui s'accordent avec ma pensée. Trois questions se posaient alors à moi et quelques propositions d'éléments de réponse sont nées.

Q1) Comment créer les conditions de la rupture avec le quotidien, avec les habitudes (la séparation) ?

Nous savons tous que permettre une coupure entre avant le cours d'EPS et la leçon proprement dite est compliqué. Il faut s'autoriser le temps nécessaire, accepter d'attendre et prendre le temps. Pour ma part, mon expérience en ZEP m'a permis de construire un rituel d'entrée dans la danse.

Élément de réponse : exemple de la barre au sol ritualisée construite progressivement...

...sans regarder les autres, se centrer sur soi, et peu à peu lâcher, écouter son corps, ses sensations, sa respiration, son poids dans le sol... Ici, il est question de parvenir à une qualité de présence inhabituelle. Passer d'entendre à écouter, de voir à percevoir, de toucher à sentir.



Q2) Quelle mise à l'épreuve, mise en condition ?

Élément de réponse : j'ai choisi de placer les élèves à l'épreuve du silence, de l'écoute vers une acuité perceptive accrue...

...pour accepter l'inconnu, être attentif aux rencontres surtout en soi, se laisser surprendre par ce qui peut émerger de soi. Lire ou relire notre article « Pour une pédagogie

du sensible »²⁶ : nous y développons cette idée que l'expérience dansée peut (doit) donner l'occasion aux élèves d'éprouver leur sensibilité d'aller à la rencontre d'eux-mêmes, de s'ouvrir à soi, aux autres et à la culture.

Des exigences de professeur : une présence constante et intense à ce que l'on fait, une concentration et en même temps un état de détente et de suspension pour permettre une circulation de l'énergie. La qualité du mouvement en dépend.

« *L'homme qui s'approche du but ne marche plus, il danse.* »²⁷ (Nietzsche)

Abandonner les tensions, s'ouvrir vers autrui, vers l'univers (idée de Malkovsky). Un corps bien accordé est harmonieux, il sonne juste. La danse devient une danse vivante, dont la source est universelle et nous permet de communiquer au-delà des mots. Le corps sensible porte la part universelle présente en tout homme.

Q3) quelle réintégration par le partage avec le groupe ?

En milieu scolaire, ne manquons pas cette expérience singulière à faire vivre aux enfants, en toute humilité, en essayant de les faire sortir de leurs conditionnements/formatages bien construits par le milieu familial, scolaire...

Quelle expérience commune leur faire vivre pour toucher du doigt l'universel, même un instant, toucher l'instant ? Vivre une expérience artistique. Un geste sans modèle, issu de sa propre sphère sensible. De ce choc émotif et sensoriel, laisser le chemin s'ouvrir. Aller ensemble vers l'inconnu, le non tracé et faire l'expérience commune de la liberté.

Élément de réponse : j'ai choisi depuis longtemps des chemins qui ouvrent à des expériences liées à la texture du corps, ses matières, ses appuis. Parfois, j'ai presque la sensation de donner vie au sujet qui découvre son corps, l'écoute, joue avec lui... Selon moi, la tactilité est le sens le plus important à développer dans une expérience dansée.



C'est là aussi que les codes de lecture de la motricité dansée se construisent, peu à peu, cette construction de codes passe bien entendu par la voie psychique intellectuelle mais surtout pas seulement, sinon on passe à côté. On y construit juste des repères communs. « *Le spectacle chorégraphique est à la fois multiple et intime. Multiples parce qu'outre le regard, et sans doute beaucoup plus que lui, ce sont les sensations kinesthésiques qui nous*

²⁶ CAUMEIL Jocelyne, COMMEIGNES Dominique, JAY Laurence, « Pour une pédagogie du sensible », in Brun Marielle (dir.), *Inventer la leçon de danse. Regards croisés sur la transmission en milieux éducatifs*, Clermont-Ferrand, CRDP d'Auvergne/Passeurs de Danse, 2013.

²⁷ NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra (1885)*, trad. G-A Goldschmidt, Paris, Le Livre de Poche, 1972.

mettent en rapport avec une œuvre, ses voies de création, ses objectifs et son sens. Intime parce que dès qu'il s'agit des couches sensibles de la tactilité, le rapport de l'analyse avec les canaux de la perception convoquée est assimilé davantage à ce que nous avons en nous de plus secret, plus proche à la fois du sensoriel et de l'émotionnel que de ce qui est directement traductible en termes rationalisant habituels »²⁸ écrit Laurence Louppe.

Effectivement, les mots sont parfois difficiles à trouver pour parler soit de ce que l'on vient de vivre comme expérience artistique, soit de ce que l'on vient de voir comme œuvre chorégraphique. Je n'aime pas les explications, encore moins les clés définitives, les « prêt-à-penser » ou recettes sur la danse, je préfère laisser chuchoter en chaque enfant les bruissements de son corps, laisser les résonnances déclenchées suivre leur chemin le plus longtemps possible, même si les mots ne sont pas là. Après tout, l'éducation est un pari sur l'avenir.

Conclusion

Puissions-nous être des passeurs de sens...

Puissions-nous faire de la danse un « outil de pensée sur le monde »²⁹...

Puissions-nous « ré-enchanter le monde »³⁰...

Juste un petit peu !



²⁸ LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ STIEGLER Bernard, *Réenchanter le monde. La valeur esprit contre le populisme industriel*, Paris, Flammarion, 2008.

11h30 à 12h30

	<p style="text-align: center;">Communication</p> <p style="text-align: center;">Michèle Métoudi</p> <p>IGEN EPS honoraire</p> <p><i>Secrétaire-adjointe de Passeurs de Danse</i></p> <p>@ : michele.metoudi@orange.fr</p>
---	---

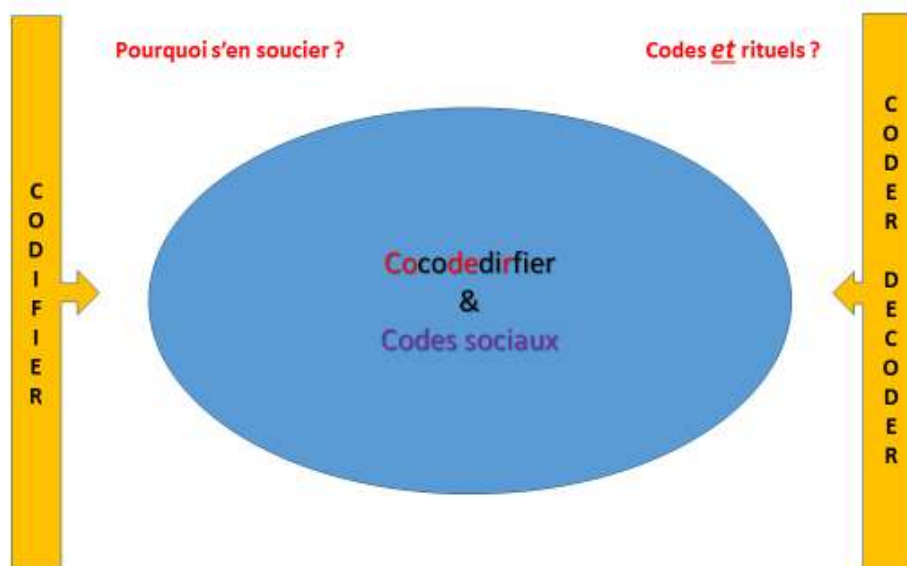
« Les codes et la danse »

Communication fournie par Michèle Métoudi

Résumé

Le mot « code(s) » recouvre différentes notions que Michèle Métoudi se propose de « rapidement balayer » afin de commencer à répondre à quelques questions élémentaires :

- *quels sont les liens unissant codes et rituels dans un cours de danse ?*
- *En quoi le fait de s'interroger sur les codes permet-il d'approfondir le regard sur la danse ?*
- *Que gagne le professeur ou l'artiste qui enseigne la danse à l'école à s'interroger sur les différentes acceptions du mot « code » ?*



Introduction

A la question complexe des codes en général, et des codes en danse en particulier, cet exposé répond brièvement (trop !) et de manière illustrée. Beaucoup de données théoriques ou d'analyses subséquentes seront escamotées compte tenu du format.

Plan

1. Côté jardin, le code/la « codification »/la notation
2. Côté cour, les codes/le « codage/la notation » et sa farandole : « coder », « décoder », noter
3. Au centre, un tapis un peu glissant, celui des chassés croisés entre ces deux acceptions principales
4. Et celui - beaucoup plus glissant encore - des codes informels ou moins formalisés du genre « codes sociaux »
NB : Coté décor, deux questions sous-jacentes :
 - Pourquoi se soucier de codes et qu'en faire quand on est créateur ou enseignant ?
 - Pourquoi conduire une réflexion qui associe codes et rituels quand on se soucie de créer en danse ou d'enseigner la danse ?
5. Conclusion

1. Le code/la codification/la notation

Chacun de nous connaît et respecte un certain nombre de codes.



Les codes sont des recueils de lois ou de règles formalisées, explicites, valides dans un cadre donné, auxquelles il convient de ne pas déroger.

Les codes réunissent des articles qui fixent ce qui a été codifié par les instances « officielles » qui ont été chargées de réfléchir et de rédiger ces règlements.

On emploie de mot « code » aussi bien pour définir le contenant que le contenu. Le code civil, le code de la route, les tables de la loi... constituent des exemples canoniques de code, si on envisage la notion selon cette acception.

Les manquements au code sont punis par des sanctions, elles aussi réglementaires.


Les terrains d'application de ces codes sont limités, mais certains d'entre eux ont un champ d'application large comme le code civil, tandis que d'autres en ont un plus restreint comme le code de la route ou le code de procédure pénale.

Ces codes régissent des comportements. Ils ont une durée de vie plus ou moins longue, et s'inscrivent en un temps historique : le « code Michau » sous Louis XIII, le « code Louis » sous Louis XV par exemple, sont tombés en désuétude ensuite.

1.1. Quels liens entre « codes» (recueils) et danse ?

Côté Jardin : Quel lien entre danse et codification ?

Un lien intrinsèque peut être trouvé. Certains partitions chorégraphiques anciennes cherchaient, en effet, à fixer des règles du bien danser.



Fac-similé de la page 1 de « l'art et l'instruction de bien danser » de Michel Toulouze (1495-1496)


Historiquement, des codifications de la danse ont existé pour dire officiellement ce qu'il fallait faire pour « bien danser ». Ces codifications n'étaient pas dépourvues d'arrière-pensées, politiques et sociétales. Quand Louis XIV s'est intéressé à la codification de la danse et a ordonné que ses danses de cour soient « enregistrées », il avait des préoccupations de politique extérieure : il souhaitait montrer au monde l'excellence de ses arts et, du même coup, sa magnificence. Il fut imité en cela par son successeur, Louis XV.

Par ce truchement, il manifestait de deux manières différentes sa volonté politique à l'intérieur et à l'extérieur du palais, son pouvoir absolu sur le territoire :

- il demandait à ce que soit officiellement réglé un ballet dont les gestes étaient organisés dans le respect de l'étiquette versaillaise et dont tous les éléments chorégraphiques étaient dédiés à sa gloire : figer ce ballet, c'était mettre en représentation son pouvoir absolu. Peu d'exemples sont aussi clairs que celui-ci mais l'histoire de la danse des origines à nos jours semble être chargée de cette valence politique ;

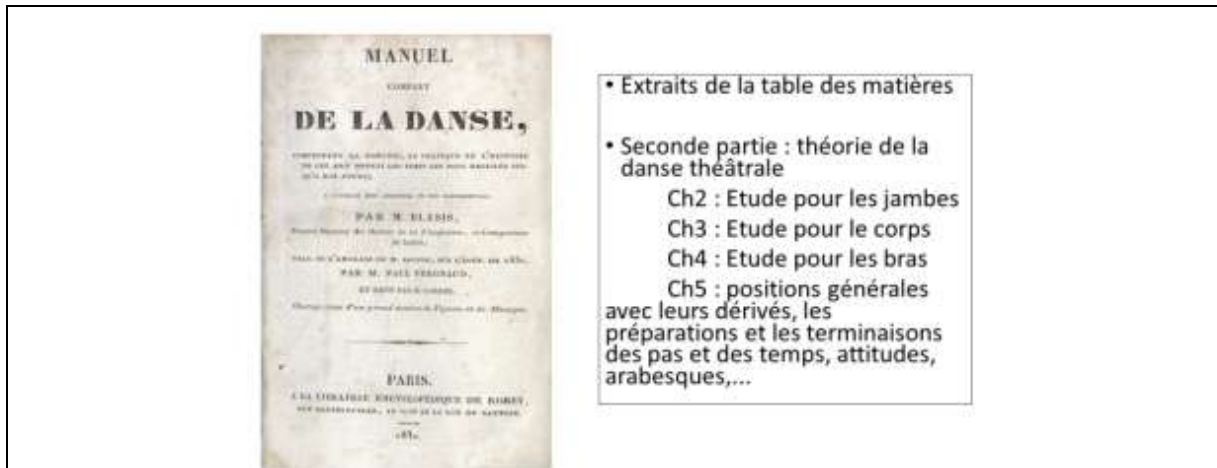
- en faisant noter et codifier des danses venues des provinces, il les intégrait à son répertoire. De telles « annexions » artistiques marquaient ses conquêtes : l'exemple du « Fleuret » de Feuillet peut être donné : le « Fleuret », danse de cour répertoriée n'est autre que la forme royale de la bourrée venue d'Auvergne ou d'Anjou.

A Versailles sous Louis XIV et sous Louis XV, les acteurs et danseurs, tout comme les spectateurs, se confondaient souvent avec la cour et le roi lui-même. Beaussant va jusqu'à dire que le roi montait un opéra quotidien dans son château et dans son jardin. Les maîtres de ballet ordonnaient les plaisirs du bal ou du spectacle autour des rois. Parallèlement, les maîtres de ballet avaient le devoir d'édifier de la cour, il s'agissait pour eux d'apprendre aux nobles à bien se tenir... L'illustration qui suit le montre bien, elle date de 1725, c'est-à-dire du règne de Louis XV.

 <p>Pierre Rameau, <i>Le maître à danser</i>, 1725</p>	<p>La codification de la danse classique</p> <p>Le vocabulaire gestuel de « la belle danse » articulé autour de 13 familles de pas et totalisant quelques 500 variables codifiées... est enrichi tout au long des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles.</p> <p>Au nombre de ses théoriciens figurent Blasis, Bournonville, Petipa...</p>
---	--

Après la « Danse noble » qui, bien que moins présente et moins importante, constitue l'amorce Louis XIII de la « Belle danse », c'est le vocabulaire de la « Belle danse » qui est progressivement institué en même temps que se met en place une académie royale ; la codification décrit et fixe 13 familles de pas et quelque 500 variantes. Le XIX^{ème} siècle achève cette formalisation alors que la danse spectacle - danse de scène - s'est clairement séparée de la danse de salon ou de bal.

L'ADN de la « Belle danse », et l'idée selon laquelle le « bien-danser » peut être totalement défini et jugé à l'étalon de son code codifié, sont restés centraux.



Cette description normative du « bien danser » va loin, tant dans la description des pas que dans l'ordonnancement et la composition de la danse (du ballet). Ces codes, dans leurs préfaces le plus souvent, ne cachent rien de leur volonté d'édification (éducation et élévation) des danseurs.

NB : Le ballet pouvait être narratif à cette époque où la comédie ballet régnait en maîtresse, mais cela n'entre pas en contradiction avec le fait que la « Belle danse » en elle-même était radicalement abstraite.

1.2 La codification en danse avait d'abord une valence édicatrice, aujourd'hui un peu révolue.

L'affirmation ci-dessus est tout de même relativement sujette à caution et il faudrait réfléchir avant d'affirmer que la codification de la danse n'a plus d'enjeu politique aujourd'hui. En matière de politique nationale dans les pays occidentaux, cela est sans doute vrai, mais cela ne signifie ni qu'on peut généraliser le propos ni qu'aucun enjeu de pouvoir ne se cache derrière l'opposition des différentes orthodoxies de la danse.

a) Quels liens entre codification et rituels en danse ?

Des liens intrinsèques

Les rituels comportent une série de rites (enchaînement ordonné de signes) qui peuvent être soit transmis par tradition orale, soit consignés dans des écrits ; l'ordinaire de la messe tel qu'il se présente dans les missels peut être donné comme exemple de codification d'un rituel religieux. Ce type de lien existe bien au-delà de la sphère religieuse.

A l'École, comme à la cour de Louis XIV qui vient d'être évoquée, les rituels sont codifiés, même s'ils ne le sont pas toujours par écrit, même s'ils ne le sont parfois que partiellement. A l'École, les codes (peu ou prou) anciens de la danse, autrement dit les documents historiques fixant l'art de bien danser à chaque époque, jouent un rôle important quand les élèves, comme dans les classes art-danse dont c'est le programme, ont à acquérir des connaissances patrimoniales. Mais c'est essentiellement au niveau des rituels de passage (l'échauffement en tant qu'entrée en danse, le retour au calme en tant que sortie de la

danse) que la codification joue un rôle important. Pourtant, le plus souvent, cette codification n'est pas écrite, sauf par le professeur qui le garde pour lui, peut-être.

Des liens extrinsèques

C'est certainement de manière extrinsèque que la danse à l'école est la plus marquée par les codes (codifiés) : le code de l'éducation et le règlement intérieur de chaque établissement bordent toutes les activités enseignantes. Ils définissent par exemple, avec précision, les conditions dans lesquelles les intervenants extérieurs sont habilités à s'adresser aux élèves ; celles dans lesquelles les élèves peuvent sortir de l'établissement pour aller au spectacle ; mais aussi les contenus des programmes.

Chaque professeur a le devoir de lire une œuvre qu'il veut transmettre ou de réfléchir à une leçon en se demandant :

- si ce qui est proposé va concourir à ce que les élèves acquièrent les compétences définies par les programmes ;
- et si cela ne contrevient pas à un code plus générique, si des règles en usage ne sont pas violées...

On peut, autre exemple, se demander si une création en milieu urbain ou naturel ne contrevient pas aux exigences du code civil, du code de la route ou d'un autre code régissant les manières d'être ou de faire dans la société : droit d'occupation de l'espace par exemple qui s'impose quand les enseignants font danser leurs élèves dans un espace public comme un musée. La danse doit toujours être enseignée dans le respect de quelques paragraphes du code de l'Education.

Code de l'éducation (Version consolidée au 14 septembre 2015)

Partie législative

Première partie : Dispositions générales

Titre III : L'obligation scolaire, la gratuité et l'accueil des élèves des écoles maternelles et élémentaires

Chapitre I^{er} : L'obligation scolaire. (Articles L131-1 à L131-12)

Deuxième partie : Les enseignements scolaires

Livre III : L'organisation des enseignements scolaires

Titre I^{er} : l'organisation générale des enseignements

Conclusion partielle

Dans cette première partie, nous avons vu que la danse peut être codifiée, c'est-à-dire décrite à des fins édicatrices à visées sinon réglementaires au moins normatives et que son enseignement est encadré par des codes extérieurs et par des rituels codifiés propres à chaque leçon.

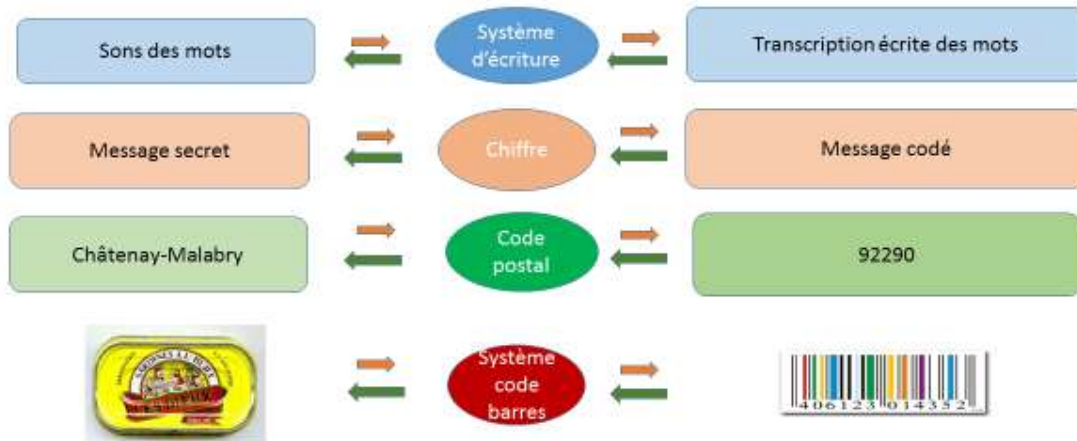
2. Le codage/code/chiffre. La « notation »

Le code (alias le chiffre) est outil de transcription (codage) d'un message et, en retour, il est outil de lecture d'un message (décodage).

Le code : un outil de transcription réglé

1. Le code = chiffre, le codage = le chiffrage

coder → et décoder ←

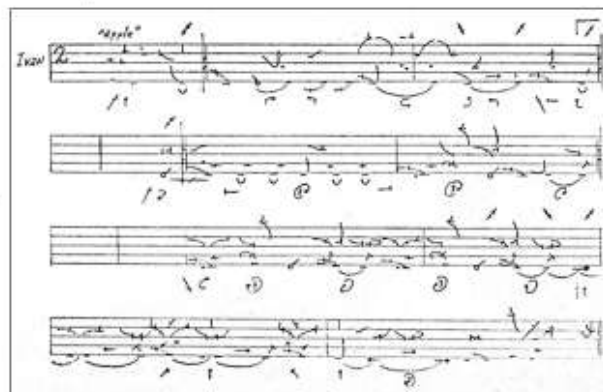


Les systèmes de codes et les codages interviennent partout dans notre environnement. Ils sont essentiellement fonctionnels. La création d'un système de codage nécessite le plus souvent un travail intellectuel sophistiqué, mais son application est quant à elle de type mécanique. De nombreux codes de ce type existent en danse, depuis longtemps, ils servent à l'écrire.

a) En danse le codage (alias le chiffre) s'appelle la notation.

Il existe des notations multiples et souvent complexes

Notations de Michel Toulouze (fin XVIe siècle),
 Thoinot Arbeau (fin XVIe siècle),
 André Lorin (fin XVIIe siècle),
 Jean Favier (fin XVIIe siècle),
 Pierre Beauchamp revue et éditée par
 Raoul-Auger Feuillet (tout début du XVIIIe siècle),
 Michel St Léon (1852)
 Vladimir Stepanov (1891)
 Olga Desmond (1919)
 Rudolf Laban (1928)
 Alwin Nikolais (1944)
 Eugenia Ruskia (1948)
 Valérie Sutton (1973), liste non exhaustive...



Notation Benesh

La notation Benesh

Les systèmes de notation se sont multipliés, plus de cent notateurs ont fait éditer une manière d'écrire les partitions au cours du XX^{ème} siècle. Permettez-moi un zoom sur Benesh, un des quatre « grands » notateurs encore significativement enseignés et utilisés.

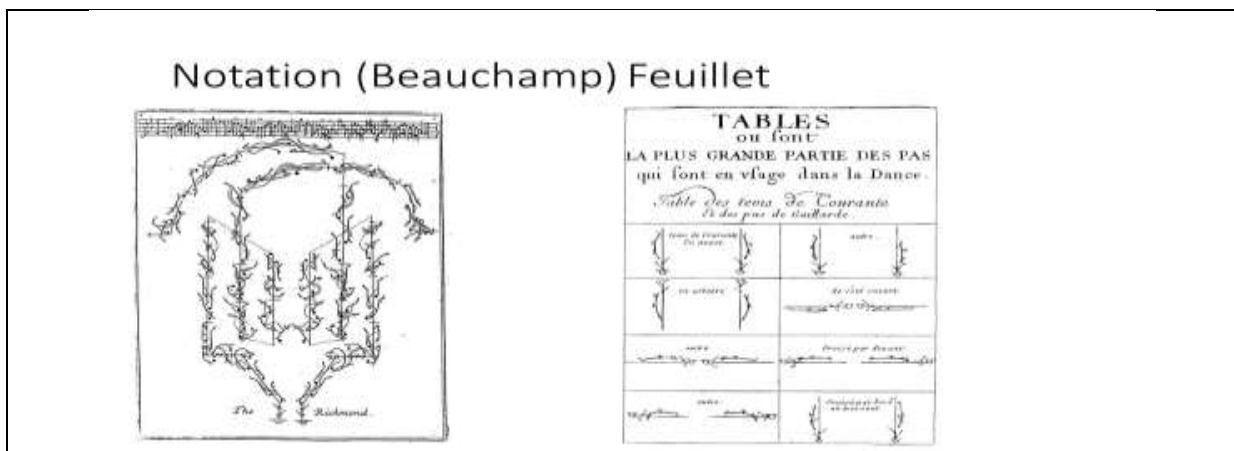
Rudolf Benesh (1916-1975) est un notateur britannique. Mathématicien, il s'est mis à la notation pour noter la danse de son épouse, Joan Rothwell, danseuse au Sadler's Welles Ballet. Il fonde en 1962 « l'institut Benesh de Choréologie ». C'est ce système³¹ qui est adopté par le « Royal Ballet » où la première « choréologue » est engagée en 1960.



« Le Parc » de Preljocaj, créé à l'opéra de Paris, a été noté en Benesh.

En voici quelques autres dont il sera certainement question dans certains ateliers au cours de ce stage. (*Quelques extraits de vidéos*). La captation vidéo et l'utilisation de l'informatique saisissent les œuvres, mais, aujourd'hui, ces outils ne semblent pas être en mesure de se substituer complètement aux partitions (aux codages réglés).

La notation Feuillet



La notation (Beauchamp)-Feuillet est l'une de celles qui ont eu la plus grande importance. On connaît plus de quarante pièces notées par Feuillet et, son grand livre demeure une référence en la matière : « Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs » qui a été publié en 1700.

En combinant des signes figuratifs et des signes abstraits, Feuillet fonde son système sur l'analyse des pas et de leurs composants, il inscrit sur un plan l'orientation des danseurs et leurs déplacements.

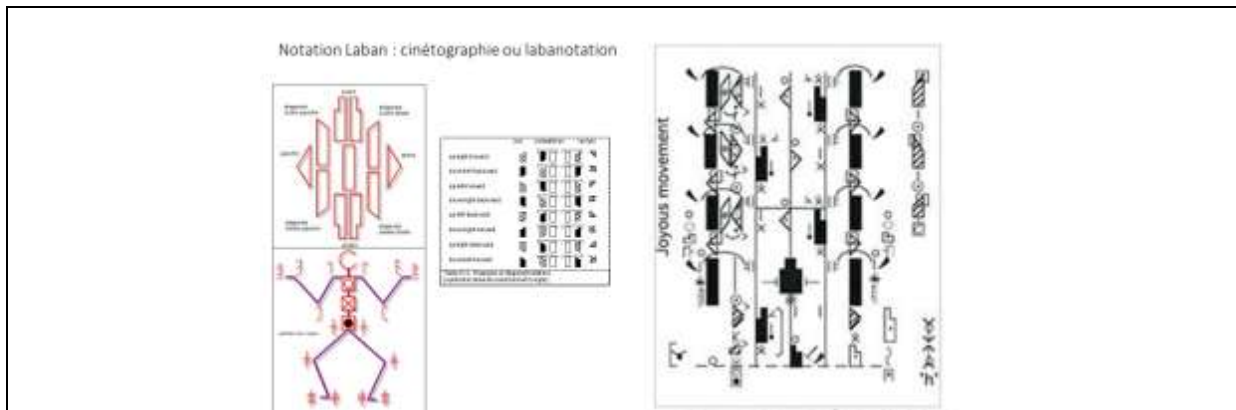
Trois raisons essentielles conduisent à s'arrêter ici sur sa notation.

- Son importance d'abord : les plus grands notateurs font référence à son travail.

³¹ Le système Benesh utilise des portées de cinq lignes, comme en musique, où chaque ligne désigne un niveau du corps du danseur. Sur ces lignes sont notés des symboles qui représentent les parties de ce corps.

- L'anecdote ensuite : il en sera de nouveau question au cours de ce stage.
- Un rappel enfin, la notation d'une œuvre désigne son créateur. Le procès qui a opposé Feuillet à Lorin - et surtout à Beauchamp - en ce qui concerne la paternité de cette notation, nous rappelle que le monde de la notation comme celui de la création en danse, est traversé par des problématiques d'identification des auteurs, et de droits d'auteurs, autrement dit par des intérêts juridiques et financiers.

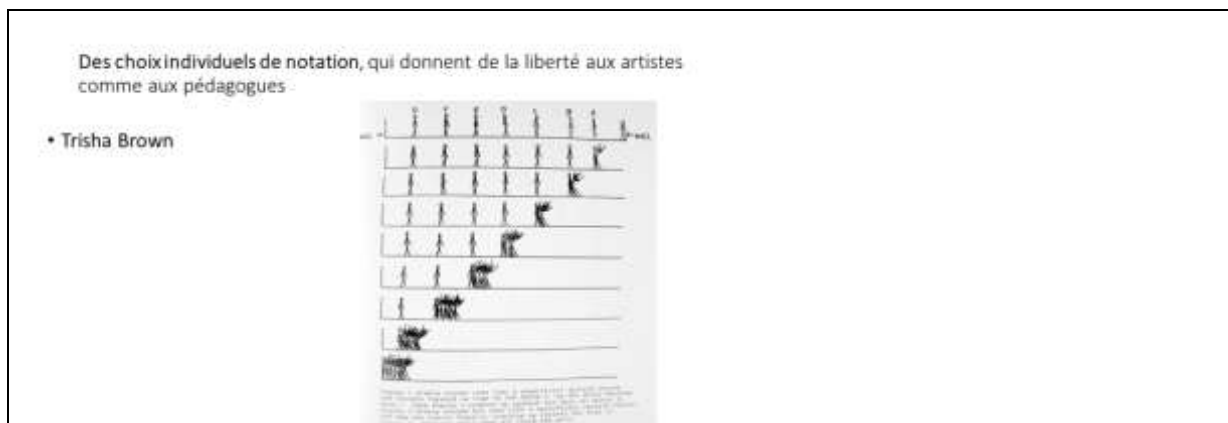
La notation Laban



Laban fonde sa notation, héritière selon ses propres aveux de celle de Feuillet, sur l'analyse de l'espace, du temps, du poids et de la force, pour chaque mouvement, indépendamment de la musique. Il indique les parties du corps impliquées. Cette notation, très complexe à utiliser, demande des notateurs dûment formés. C'est l'une de celles dont les chorégraphes se servent. Bien des créations d'œuvres s'appuient sur des partitions Laban, y compris celles de Béjart.

Le conservatoire national de danse (CND) forme aujourd'hui encore des étudiants à cette méthode (à la notation Benesh aussi) et délivre des diplômes certifiant de cette compétence. La partition se lit de bas en haut, cela complique encore son utilisation et explique qu'il faille avoir recours à des spécialistes.

Les notations « personnelles »



La notation, c'est-à-dire la trace écrite de la danse, constitue pour certains chorégraphes, non seulement un outil de mémoire mais aussi un outil de création.

En guise de conclusion sur le codage des pas et chorégraphies

Remarque 1

Le codage (la notation), pour la danse, est une façon de la mémoriser. Le codage évite l'effet « téléphone arabe » ; en fixant la forme originelle. Il fait obstacle à la lente transformation qu'induisent inévitablement les interprétations successives, fussent-elles « fidèles ».

La notation, fixation d'un message éphémère.
« La danse poème délogé de l'appareil du scribe » (Stéphane Mallarmé) est écrite (transcrite, codée) pour que reste une trace,

à des fins artistiques,
pédagogiques,
patrimoniales,
ou politiques.
• Économiques ?

Saburo Teshigawara : Mirror-Music



Le codage a permis dans le passé, et il permet aujourd'hui encore au-delà des enregistrements modernes, de signer une paternité.

Remarque 2

L'utilisation d'une notation efficace (et partant complexe) est difficile. Il faut en effet :

- créer ou connaître un code : écriture, chiffre, correspondance de signes... ;
- savoir utiliser ce code ou, éventuellement, faire appel à quelqu'un qui le maîtrise ;
- savoir le décoder ou, éventuellement, faire appel à un décodeur.

Remarque 3

Coder : est-ce réduire, voire amputer ? Coder, est-ce trahir ?

- La trahison du codage est quasi indépassable dès qu'on sort du « chiffre » pur de l'espion. Une phrase exclamative comme : « Bravo, tu as réussi ! » prend, à l'oral, un sens différent selon le ton du locuteur. Elle peut aussi constituer un compliment que tenir lieu de réprimande. A l'écrit, c'est-à-dire sans le ton, cette petite phrase devient ambiguë. Il en va de même du résultat de tout message complexe ; nul doute que la danse en soit un.

- Cette inéluctable simplification/imperfection explique la multiplication des codes, chacun voulant dépasser les limites et lacunes du précédent.

- Un code est adapté au style auquel il est rattaché lors de son invention. La multiplication des codes correspond à la prise en compte des innovations.

Remarque 4

Une danse codifiée est beaucoup plus facile à coder, car le notateur dispose de mots pour désigner des gestes eux-mêmes stéréotypés.

3. « Cocodedirfier »

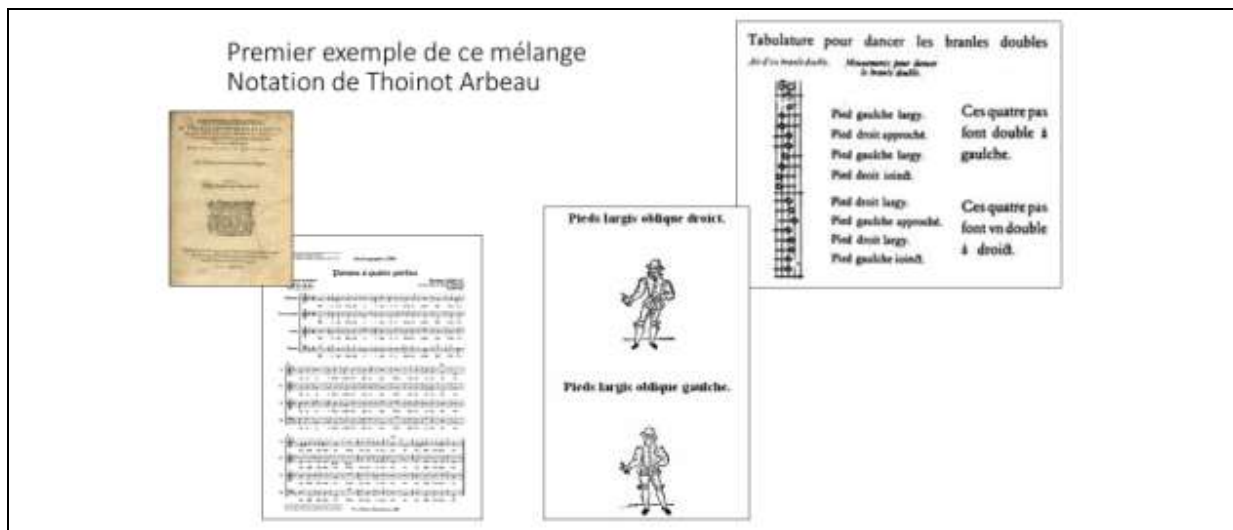
La codification et le codage sont deux opérations distinctes ; d'un côté il s'agirait de réglementer, voire d'éduquer ; de l'autre, il s'agirait simplement de mettre sous une autre forme un message quelconque.

- Il faut souvent coder pour simplifier la codification.

- Le fait de coder a souvent été un moyen pour codifier, ce que j'ai appelé par dérision « cocodedirfier », en mélangeant les deux mots. En danse aussi. Je vais en donner deux exemples.

Premier exemple : Thoinot Arbeau

Thoinot Arbeau (1519-1595) était ecclésiastique, chanoine de Langres. Il pensait, comme il l'indique expressément dans son ouvrage, que « *la danse est nécessaire pour bien ordonner une société* ». Son système de codage mêle des gravures, des analyses musicales et des partitions de pas. Aussi, avec cette arrière-pensée de diffuser une danse moralement et socialement bénéfique, crée-t-il un code pour noter les danses de l'époque. Sa notation mélange du texte parfois assez général et comprenant de nombreux détails qui renseignent sur les mœurs de l'époque et les façons de bien se tenir.



Deuxième exemple : Raoul-Auger Feuillet

Un exemple où le codage est mis au service de la politique (avec un « P » majuscule) : Raoul-Auger Feuillet.

Raoul-Auger Feuillet (1660-1710) était danseur, maître de ballet et chorégraphe, inventeur d'un système de notation de la danse.

Il publie en 1700, sa « *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs* », qui a eu un retentissement considérable pendant plus d'un siècle et demi et qui reste une référence aujourd'hui.

Il élabore les cinq positions qui sont les bases « *destinées à donner au danseur un équilibre parfait* ».

Deuxième exemple du pas de deux du codage et de la codification, la « **Cocodidafigecation** »



A l'appui de ce système théorique, il a publié périodiquement un *Recueil de danses* contenant des danses de bal et des entrées de ballets en vogue, composées pour la plupart par Louis Pécour et par lui-même. En 1706, il a également publié un « *Recueil de contredanses* », dont plusieurs sont tirées des opéras de Lully ou de Marin Marais.

Véritable somme du savoir chorégraphique de l'époque, ses œuvres sont traduites en anglais par Siris et Weaver, et en allemand par Taubert. Le « système Feuillet » favorisera la diffusion rapide du répertoire français à travers l'Europe entière. La publication des *Recueils de danses* sera poursuivie après sa mort par Dezais jusqu'en 1724.

4. Codes « linguistiques », « infra linguistiques », « sociaux »...

En dehors et au-delà de tout système de codage et de toute codification, d'autres codes - encore plus complexes - sont respectés et s'expriment en danse. Les concepts sont ou plus compliqués ou beaucoup plus flous car leur usage, banalisé, est fréquemment approximatif dans la vie courante. Il est néanmoins important d'en parler pour comprendre ce qui se joue en danse, dans le rapport aux élèves comme dans le rapport au public.

Les codes (de type) linguistiques

Après avoir rappelé la définition du signe linguistique (signe = rapport signifiant/signifié) qui associe de façon généralement aléatoire - sauf dans les onomatopées et autres rares exceptions - et pérenne (même si les langues évoluent, rappelons qu'on ne se comprend que parce que les mots qui les désignent et les choses désignées sont durablement associées) ; dans une langue donnée un signifié est associé à un signifiant. Les signes linguistiques sont regroupés dans le vocabulaire (dictionnaire) de la langue : réservoir limité bien que mouvant.

NB : Les signes linguistiques sont aussi sujets à codification (les académiciens fabriquent le dictionnaire et des règles syntaxiques - de grammaire - permettent de les combiner ; une belle langue est définie, etc.).

Des signes de type linguistique existent en danse, assez peu dans les styles dont les Français sont familiers, beaucoup plus dans les danses à caractère religieux ou dans les danses appartenant à certaines traditions, comme certaines danses extrême-orientales (Cf. conférence d'Anne Décoret).

Le style français qui a le plus utilisé ces signes de type linguistique associant de manière pérenne un geste et une signification est la pantomime. Vous en connaissez tous : les doigts glissant sur la joue pour indiquer des pleurs par exemple. On peut établir un parallèle entre ces codes applicables en danse et les codes des « beaux et vilains gestes » à recommander

ou à bannir entre gens bien élevés... Ils ont été écrits à la même époque que les codifications de la pantomime.

Les codes (de type) « infra linguistiques »

Il existe en danse des *codes* « *infra linguistiques* » qui relèvent d'une sémiotique non-langagière (infra-langagière ?) moins codifiés et plus flous : tout ce qui relève du quasi mime ou de la pantomime « libre » n'est intelligible que parce que les gestes de la vie ordinaire et les codes sociaux sont transposés.



« La fille mal gardée »

www.youtube.com/watch?v=V5H4UMbKkgs (de 0 à 1'16)

Parmi ces signes infra linguistiques, se trouve une série de signes qui ne sont rien d'autre que l'écume des « styles » de danse :

- ils laissent transparaître une appartenance à un style ;
- et/ou à une culture ;
- et/ou à une époque ;
- et/ou sont la marque de fabrique d'un créateur.

Les codes infra-linguistiques s'apparentent plutôt aux codes sociaux. « *Les codes sociaux sont des systèmes de signes, de pratiques, de formulations linguistiques et de combinaisons sémantiques qui régissent le fonctionnement des relations interpersonnelles au sein de groupes humains plus ou moins importants. Les codes sociaux évoluent avec la société et sont adaptés à la communication des groupes humains qui les utilisent.* »³² C'est de leur décodage que naissent des remarques telles que : « il est des nôtres », « il vient d'ailleurs », « il est mal élevé... ». Les codes sociaux infra-linguistiques nécessitent une adaptation permanente, ils sont interprétatifs et subjectifs. Ce sont des ensembles de signes dont la signification est partagée par un groupe (exemple : la poignée de main pour saluer).

Les individus qui partagent les mêmes codes se reconnaissent entre eux, se sentent proches et solidaires. Les codes sont différents d'une époque à une autre, d'un pays à un autre, d'un milieu social à un autre. Exemple : le code vestimentaire.

« *On aurait alors à faire à un régime de signes « insignifiants » (nous préférierions assignifiants, moins péjoratif), non décodables, non sémiotisables, spontanément exploitables par le corps dansant. Une sémiotique nouvelle devrait prendre en compte l'immanence du corps dansant, de ses flux, de ses sensations. Elle irait chercher, dans l'en-deçà sensible du signe, les perceptions et les effets* »³³. (Cf. Michel Bernard).

³² « Les codes sociaux dans la communication et les comportements des personnes cérébrolésées », [En ligne], Consulté le mercredi 11 novembre 2015.

URL : <http://www.traumacranien.info/THEMATIQUE/codes%20sociaux.htm>

³³ FRIMAT François, *Qu'est-ce que la danse contemporaine ? Politiques de l'hybride*, Paris, PUF, 2009. « Du devenir hybride de la danse contemporaine », Chimères, [En ligne], 2011, Consulté le mercredi 11 novembre 2015. URL : http://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/?q=node/418.

La danse produit un grand nombre de ces signes non sémiotiques. Leur présence facilite largement la communication entre créateurs et publics... C'est quand un trop grand nombre d'entre eux sont dépassés que les spectateurs s'insurgent en prétendant que « *ce n'est pas de la danse* ».

Un quiz, plutôt qu'une démonstration

Sans musique
Sans décor ni costumes,
Certains signes infra linguistiques permettent de reconnaître d'emblée le style de danse

- Danse baroque
- Danse classique
- Flamenco
- Jazz
- Danse contemporaine

Ci-après suivent quelques extraits chorégraphiques coupés de sorte que les indices connexes (la reconnaissance de l'œuvre dont ils sont extraits, la reconnaissance de l'interprète, le décor...) soient réduits au minimum, donnés à voir sans musique, permettent d'illustrer cette proposition.

Classique



<https://www.youtube.com/watch?v=-V0gZF2lfpk>
(de 1 '35 à 1'44)

Baroque



Adeline Lerme et Bruno Benne
www.youtube.com/watch?v=ZrDn63wQ4Pc
(de début à 0,40)

Jazz



Jazz recital of Danceschool Culture Dance
www.youtube.com/watch?v=vjqGeU_d9Ng
(de début à 0'58)

Flamenco



Andrés Marin au festival d'Ile de France, « Andrés Marin invite Arcángel »
www.youtube.com/watch?v=_5zXFw_Peyo
(de 0'47 à 1'20)

Classique



Philippe Solano, « la meilleure danse »
www.youtube.com/watch?v=0xCy6a2na6Q
(de 0'54 à 1'24)

Danse contemporaine



Jean-Camille Goimard, solo 2010
www.youtube.com/watch?v=7Uwq9oivU5k
(de 1'52 à 2'31)

Butô



Carlotta Ikeda's solo, « Zarathoustra Variations »
www.youtube.com/watch?v=q4561yr6XFI
(du début à 1'20)

Classique



Flammes de Paris PDD,
Philippe Solano & Neneka Yoshida
www.youtube.com/watch?v=IQMep-eoY1s
(de 5'06 à 5'26)

5. En guise de conclusion. L'intérêt du code

L'intérêt du code (dans toutes les acceptions du terme)

Le code

- Une cadre et un vocabulaire au service de la création (cf diapo 42)
- Il présente un intérêt pédagogique

Le dépassement des codes

- Un ressort de création (cf diapo 43)
- Il peut être utilisé en pédagogie

Le code : un cadre et un vocabulaire au service de la création

Voici, en guise de démonstration, l'exemple d'un créateur qui fonde ses créations sur le code : Balanchine. Balanchine respecte dans cette œuvre le code gestuel de la danse classique mais sa création déroge indubitablement par le code vestimentaire. Peut-on dire qu'il déroge dans cet exemple (*Who cares ?*) en choisissant une musique de Gershwin ?



« *Who Cares ?* », Balanchine

www.youtube.com/watch?v=RhFWOPfgab0 (de 0'30 à 0'44 et de 7'55 à 8'28)

Le dépassement des codes : un ressort de création

Voici, en guise de démonstration, l'exemple d'un créateur qui s'appuie sur le détournement du code : Edouard Lock.



Amelia, Cie La La La Human Step

www.youtube.com/watch?v=ZHU5QLEjGAg de 17'40 à 19'18.

Edouard Lock crée en technique classique tout en dérogeant à ce code, par son utilisation du sol, en quittant l'axe vertical pour trouver d'autres équilibres, en saccadant et accélérant des gestes, en refusant partiellement la référence au geste prétendu gracieux, dans le porté des bras par exemple.

A l'instar des chorégraphes, les pédagogues peuvent jouer avec ou en détournement d'un code. Codes et rituels, indissociables, peuvent constituer le matériau de la création ou celui de la pédagogie de la danse.

Les rituels et les codes sociaux sont inextricablement liés. En danse également, les liens entre rituels et codes infra-linguistiques jouent un rôle majeur. La création, et surtout l'innovation, même la plus radicale, celle qui rompt le plus avec « *l'abjecte peur du changement* » (formule empruntée à Jouffray) n'est possible que si un minimum de codes et de rituels sont respectés permettant au chorégraphe, aux danseurs et aux spectateurs de se retrouver.

En conclusion de la conclusion

Un exemple de création se jouant du rituel. Voici le début de « Salut » de Pierre Rigal. Ce moment chorégraphique était pour Pierre Rigal le début d'une œuvre, il constitue ici la fin de l'exposé.



« Salut », Pierre Rigal
www.vimeo.com/137854709 (du début à 0'34)

Bibliographie

TOULOUZE Michel, *L'art Et Instruction de bien danser*, (1^{ère} éd vers 1496), Réimpression dans le Dossier basses-dances, Minkoff, 1985.

BEAUSSANT Olivier de, *Versailles, Opéra*, Paris, Gallimard, Coll. Le Chemin, 1981.

ORSENNA Erik, *Portrait d'un homme heureux : Le Nôtre*, Paris, Gallimard, 2002.

FEUILLET Raoul-Auger, « Le fleuret » in *Chorégraphie ou L'art de décrire la danse...* (Réf. en page suivante)

RAMEAU Pierre, *Le maître à danser*, Paris, Jean Villette, 1725. (scanné par Internet Archives)

LE MOAL Philippe (Dir.), *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 2008.

BLASIS M., *Manuel complet de la danse, comprenant la théorie, la pratique et l'histoire...*, trad. Paul Vergnaud, 1830. (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6305095z/f14.image>)

Code de l'Education, version consolidée au 14 septembre 2015.

BENESH Rudolf, *Choréologie (An Introduction to Benesh Dance Notation)*, A. & C. Black publishers, Londres, 1956).

FEUILLET Raoul-Auger, *Chorégraphie ou L'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs...*, Paris, chez l'Auteur et chez Michel Brunet, 1700.

(<http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collid=musdi&fileName=072/musdi072.db&recNum=2>)

FEUILLET Raoul-Auger, *Recueil de dances*, Paris, chez l'Auteur, 1700.

FEUILLET Raoul-Auger, *Recueil de contredances mises en chorégraphie...*, Paris, chez l'Auteur, 1706. (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1048519k>)

LABAN Rudolf, *La maîtrise du mouvement*, Arles, Actes sud, 2013.

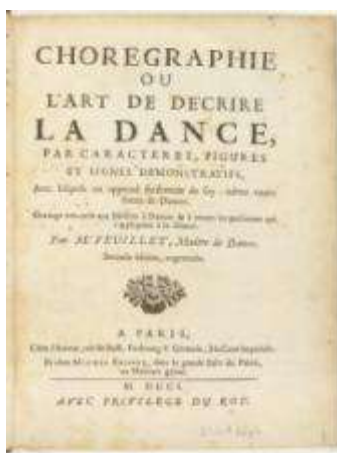
ARBEAU Thoinot, *Orchésographie et traité en forme de dialogue*, Langres, Jehan des Prez, 1589.

SAUSSURE Ferdinand, *Cours de linguistique générale* (1916), Paris, Payot, 1972, avec un appareil critique de Tullio de Mauro.

DECORET-AHIHA Anne, *Les danses exotiques en France, 1880-1940*, Paris, CND, coll. Recherches, 2004.


BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Paris, Éd. Centre national de la Danse, 2001.

LOUPPE Laurence, « Les notations en danse, gardiennes de l'invention », *Résonance*, n°7, octobre 1994.



Merci à Yann Beudaert pour son aide matérielle, informatique et dansée.

14h à 17h

	<p>Atelier/rencontre</p> <p>Denis Plassard</p> <p>Chorégraphe, interprète Compagnie Propos (Lyon)</p> <p>@ : compagniepropos@free.fr</p>
---	---

Après une formation en danse classique et contemporaine au Conservatoire National de Région puis au CNSMD de Lyon, Denis Plassard danse pendant deux saisons avec la Compagnie de la Place Blanche (Josette Baïz - Aix en Provence).

En 1990, il crée le solo *Propos* qui donnera son nom à la compagnie qu'il fonde l'année suivante.

De Kafka à Daniel Mermet, de Bizet à Labiche, des planches à la piste, les idées se bousculent et les genres se rencontrent : hip-hop, vaudeville, cirque, musique classique ou électronique, danse et textes.

En 2013, la chorégraphie « *Rites* » rassemble six danseurs autour de Denis Plassard qui se fait pour l'occasion conférencier : pour nous faire découvrir une fantastique collection de danses traditionnelles contemporaines (danse secrète des VRP, « psydanse de couple », valse de plancher etc.). Il nous entraîne dans un voyage loufoque au cœur de notre société moderne.

« Rituels dansés contemporains »

Compte rendu rédigé par Joce Caumeil

Résumé

L'atelier/rencontre se développera autour de la notion de rituels dansés contemporains. La création du spectacle « Rites » a été l'occasion de constituer un faux corpus de danses traditionnelles modernes.

Ce travail de faussaire sera le point de départ de la conférence, il nous permettra d'avancer de façon décalée sur des terrains de réflexions extrêmement sérieux : liens entre danse savante et danse culturelle, place du corps et des rituels dans notre société moderne, question du collectif dans la société numérique, etc.

L'atelier permettra à chacun d'expérimenter concrètement le processus d'écriture (chorégraphique et théorique) d'une danse traditionnelle contemporaine.

Il se conclura par quelques extraits du spectacle qui seront l'occasion d'une nouvelle mise en perspective.

L'atelier/rencontre de Denis s'est déroulé en quatre temps :

- 1) présentation « conférence » de son travail chorégraphique sur les rituels dansés contemporains³⁴
- 2) atelier : inventer un rituel
- 3) extraits de Rites ;
- 4) discussion.

1) Présentation/conférence

Denis présente son parcours personnel, au sein du conservatoire.

Puis il évoque sa rencontre, au cours de ce parcours, avec des danseurs de hip hop, rencontre avec une autre culture. Ces jeunes témoignaient et revendiquaient fortement leur filiation. De fait, Denis s'est aussi posé cette question. Quelle filiation pour lui, quels liens avec les sources culturelles de sa danse ?

Il perçoit alors un manque et se pose la question : qu'est ce qu'un rituel dansé ?



Suivent beaucoup de lectures, en lien avec son parcours et le rapport avec la danse savante apprise/danse « culturelle » dans les danses traditionnelles ; de nombreuses questions : au-delà du code, comment passer de l'autre côté, créer ses propres codes ?

La « sur-maîtrise » du code peut-elle permettre d'être vivant dans sa danse, d'être humain, de n'être pas seulement le « pas » qu'on réalise ?

Il travaille sa création « Rites » en lien avec la société moderne et les rituels : harlem shake, danse de mariage, les techs... et il prend sa décision : il va inventer des rituels dansés, à la jonction entre le vrai et le faux. Et sa chorégraphie est née.

Il nous propose ensuite de partager sa démarche de création en atelier.

2) Atelier

Echauffement (déjà un rituel) en cercle : relâcher, éveiller différentes parties du corps... Puis, réaliser ce rituel d'entrée dans l'atelier à l'écoute les uns des autres.



³⁴ Cf. URL : <http://www.compagnie-propos.com/pa30se3me1sp40/Page-spectacle/Spectacles/Actu-de-la-cie/Rites.html>

Chacun reçoit ensuite un numéro 1 ou 2 au sein du cercle. Travail sur la qualité de massage de son partenaire (le numéro 2 masse le 1 et ensuite on inverse les rôles). Chaque fois, une partie différente du corps est massée : un bras, l'autre bras ; une jambe, l'autre jambe ; le dos... Peu à peu, ce travail en alternance de rôle se fait à l'écoute de tous les danseurs du cercle, en ajustement permanent au groupe, et en gardant la qualité du contact pendant le massage.

Atelier

- Par groupe de 6/7 (nombre pair de groupe) : inventer une danse de pieds en utilisant l'accumulation. Chaque danseur du petit groupe propose une action simple avec le pied, qu'il apprend aussitôt aux autres et ainsi de suite, en accumulation. La proposition finale est réalisée à l'unisson.



- Deux options :
 - 2 groupes se partagent en 2 (ceux de 7) : « variantes d'une même danse », les groupes de 4 et les 3 se rejoignent pour le choix ;
 - les autres groupes se mettent 2 par 2 pour se présenter alternativement la proposition dansée ;
- Les observateurs donnent un cadre, un nom à la danse des autres.

Puis retravailler par groupe sa première proposition au regard du cadre donné par les observateurs : « *il faut frôler le vrai* », créer une danse « traditionnelle » contemporaine, avec une saveur singulière, travailler l'espace mais aussi les parties du corps investies dans la danse (les bras) et redéfinir le contexte théorique, etc. En bref, inventer une histoire à la façon de « Rites » et faire en sorte que le rituel soit crédible.



Ainsi, en fin d'atelier, sont nées par exemple (et pour le plaisir de tous) : la danse de la fertilité, le A Kanin du club de Châtenay, la danse du sacrifice du mouton, la danse des

jeunes filles pubères, la danse des pêcheurs de pangas de Nouvelle-Zélande, la danse des vendanges, la danse des enfants pour chasser les souris... auxquelles Denis a ajouté une musique adaptée.

3) Extraits dansés du spectacle « Rites »

« Le spectacle chorégraphique "Rites" rassemble six danseurs autour de Denis Plassard qui se fait pour l'occasion conférencier : il nous invite à découvrir une fantastique collection de danses "traditionnelles contemporaines" plus incroyables les unes que les autres.

La conférence nous entraîne dans un voyage loufoque au cœur de notre société moderne : de la "Psy-danse" pratiquée comme thérapie de couple à la "TriDanse" qui classe le personnel des entreprises lors de séminaires de motivation, en passant par la valse de fin de soirée qui se danse sous les tables des banquets !

Chaque danse est analysée et située dans son contexte (historique, géographique et social). Les explications du guide-conférencier mettent en avant les principes de composition, les détails d'une proposition gestuelle et proposent in fine un questionnement sur le rapport que notre société moderne entretient avec les rituels dansés. »³⁵



En fin d'atelier, Denis nous offre une prestation dansée extraite de séquences de ce spectacle, sélectionnées car pouvant être dansées seul. Comme dans son spectacle, il débute par l'histoire « crédible » expliquant l'origine de la danse qu'il présente ensuite.

- la vrpe dans les hôtels ;
- la danse de l'ENA ;
- la tarentelle de maternité en Italie ;
- le rituel éducation nationale RMP.

Nous le remercions vivement pour ce cadeau !

4) Discussion



³⁵ Ibid.

Jour 2 Dimanche 18 octobre 2015

9h à 10h15

	<p style="text-align: center;">Communication</p> <p style="text-align: center;">Betty Mercier-Lefèvre</p> <p>Professeure des Universités émérite, anthropologue des pratiques corporelles artistiques, CETAPS Université de Rouen</p> <p>@ : betty.mercier-lefevre@univ-rouen.fr</p>
--	---

« *Danses contemporaines et processus de ritualisation* »

Communication fournie par Betty Mercier-Lefèvre

Résumé

Au cours de cette dernière décennie, la danse contemporaine n'a cessé de bousculer nos codes de références autour du corps « idéal », en nous interrogeant, entre autres, sur les visions académiques du « beau » et les représentations esthétiques dominantes.

Transgressant nos « habitus » chorégraphiques, la danse contemporaine instaure de « nouveaux » référents poétiques et des rituels d'effervescence esthétique où se jouent les instabilités, les incongruités, les « résidus »³⁶ selon l'expression de Vilfredo Pareto, de l'existence du social.

Comment cette danse de « l'ici et maintenant » déplace-t-elle nos regards et nos corps habitudes ? Est-elle simple rupture esthétique ou bien peut-on y voir aussi l'expression rituelle d'un projet critique des valeurs culturelles et sociales instituées ? (refus d'une modélisation unique des corps, travail sur la personnalité et les différences, etc.). En d'autres termes, quels sont ces rituels mis en œuvre par la danse contemporaine pour redéfinir le corps comme expérience sensible, comme émotion à partager ?

En tant qu'anthropologue des pratiques corporelles artistiques, mon terrain d'observation s'est focalisé sur la danse contemporaine en Occident mais aussi sur les arts de la rue, les danses urbaines, les pratiques sportives d'aujourd'hui. En cela, ces objets de recherche sont l'occasion de réfléchir les multiples usages du corps que les espaces artistiques fabriquent,

³⁶ PARETO Vilfredo, *Traité de sociologie générale*, Genève, Droz, 1968.

les expériences perceptives que cela engendre, les mises en scène du masculin/féminin qui y sont proposées et les processus de ritualisations qui y sont à l'œuvre.

En considérant l'anthropologie comme la science de l'Autre, il s'agit de rendre compte de la grande variabilité des modalités de construction des corps et de questionner (en faisant un pas de côté) les productions rituelles en danse contemporaine, en regardant d'une part ses rites de transmission et d'autre part ses cérémonies rituelles de réception.



1- Tenter de définir « rite » ou « rituel » (concepts peu éloignés) : une tâche difficile

Les grands théoriciens des sciences humaines et sociales, qu'ils soient anthropologues, psychologues ou sociologues, se sont intéressés à la production rituelle des sociétés humaines.

Le psycho-sociologue, Jean Maisonneuve propose cette définition du rituel : « *C'est un système codifié de pratiques sous certaines conditions de lieu et de temps, ayant un sens vécu et une valeur symbolique pour ses acteurs et ses témoins, en impliquant la mise en jeu du corps et un certain rapport au sacré* »³⁷

Pour le sociologue Emile Durkheim, « *Les rites sont des règles de conduites qui prescrivent comment l'homme doit se comporter avec les choses sacrées* »³⁸. Pour lui, le rite religieux par excellence est le sacrifice, c'est-à-dire la conjonction d'un groupe humain avec un Dieu ou des ancêtres par l'intermédiaire d'un objet. Le terme « rite » impliquerait donc un rapport au divin. Mais Durkheim avance aussi l'idée que les cérémonies profanes sont des rituels au même titre que les liturgies religieuses au niveau de la forme (défilé/procession, discours/sermon) et de la fonction (exaltation des sentiments collectifs et d'intégration de l'individu dans une communauté).

Pour les anthropologues (Claude Lévi-Strauss, Mircea Eliade, Claude Rivière, etc.), les rites sont, avec l'art et le langage, des productions universelles des cultures humaines.

Si on s'arrête sur l'étymologie du mot « rite », il vient du latin « ritus » et désigne l'ensemble des dispositions d'un culte religieux mais aussi toute coutume fixée par une tradition, c'est-à-dire qu'il renvoie à « l'ordre prescrit », à ce qu'il faut faire. Mais on appelle également « rite » un comportement répétitif sans connotation religieuse (comme s'asseoir toujours à la même place en classe par exemple).

En résumé, le terme « rite » désigne une grande diversité d'actes (sacrés/ profanes, privés/sociaux) qui sont des séquences d'actions fixées, réglées, codifiées et signifiantes pour ceux qui y participent.

A quoi sert le rite, quelles sont ses fonctions ?

On peut écrire que c'est un dispositif très général de régulation des rapports sociaux impliquant répétition, codes et conventions, cohésion et intégration (on parle des rites

³⁷ MAISONNEUVE Jean, *Les rituels*, Paris, PUF, 1988.

³⁸ DURKHEIM Emile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse* (1912), Paris, PUF, 5^{ème} éd., 2003.

cycliques de la vie, de rites de passages, de séparations, de rites d'inversions, d'installations...etc). Pour Pierre Bourdieu³⁹, les rites ont une fonction d'institution (comme instituer des différences sociales ou genrées). Pour Erving Goffman⁴⁰, ils ont une fonction d'interaction sociale (rituel de politesse, protocole...). Le rite a aussi des fonctions pédagogique, ordonnatrice, sécurisante, socialisatrice.

2- La danse contemporaine: un « monde de l'art » et une forme symbolique rituelle

La danse contemporaine (comme la musique, la peinture, la littérature, etc.) appartient aux « mondes de l'art »⁴¹, expression empruntée au sociologue américain Howard Becker. L'usage de cette expression n'a pas une simple valeur de rangement : elle bouscule nos évidences sur l'art. Effectivement, pour Howard Becker, l'art est d'abord une activité collective (ce qui remet en cause le mythe du génie créateur, solitaire). C'est un travail comme un autre (ce qui « désacralise » le rapport à l'art et questionne la notion de don) auquel participe un grand nombre de personnes. Pour lui, l'œuvre d'art est le résultat de la coopération des personnes qui y ont participé. De plus, il avance l'idée de l'importance de ce qu'il appelle des « *conventions partagées* »⁴² c'est-à-dire un savoir commun distribué entre tous ceux qui appartiennent au monde de l'art. On s'accorde donc (parfois arbitrairement) sur ce que doit être une œuvre par adhésion à un ensemble de conventions, c'est-à-dire à des présupposés communs, des attentes communes, des normes, des règles.

Ce terme de « *convention* » dans son acception de normes, de codes, pourrait être pensé comme une alternative à la notion de rite. Les formes conventionnelles créent chez l'artiste, comme chez le spectateur, des attentes quant à ce qui doit être créé et exposé. Si on considère la danse comme un ensemble gestuel codé où la dimension symbolique des corps est exposée, on peut avancer que les spectacles chorégraphiques sont une des modalités de nos rites profanes dans lesquels les fonctions rituelles sont emboîtées (pour celui qui crée, celui qui danse, celui qui regarde).

Pour le spectateur, le protocole d'accès à l'œuvre se présente comme un rituel offrant différentes visions du monde que la symbolique des corps en mouvement sollicite. Ce processus de symbolisation prend appui sur l'imaginaire. C'est en cela que l'art, en manipulant des symboles, engage la subjectivité du spectateur, l'invitant à un travail complexe et infini d'interprétations. A ce sujet, Gaston Bachelard souligne l'importance de solliciter « *la pensée symbolique qui, à l'inverse de la pensée scientifique, procède non point par réduction du multiple à l'un mais par l'explosion de l'un vers de multiple...* »⁴³. Ces rituels d'exposition aux arts vivants participent à la construction de la personne non seulement comme ouverture culturelle mais aussi comme possibilité de créer du lien avec les autres et avec le monde. Ils ont alors une fonction de socialisation et d'intégration.

Pour les danseurs, se mettre en scène constitue ce qu'on pourrait appeler un rituel de passage pour faire advenir la danse.

Quant aux chorégraphes contemporains, ils installent souvent des dispositifs de déconstruction des formes attendues, générant des images bizarres et s'attachant à mettre en scène l'envers des corporéités. Des processus de ritualisation sont repérables quand il est fait usage du principe de répétition des gestes. La pièce d'Olivier Dubois « Révolution » est, à ce sujet, remarquable.

³⁹ BOURDIEU Pierre, « Les rites comme actes d'institution », in Actes de la recherches en sciences sociales, Vol. 43, 1982, pp. 58-63.

⁴⁰ GOFFMAN Erving, *Les rituels d'interactions*, Paris, Ed. de Minuit, 1974.

⁴¹ BECKER Howard *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

⁴² *Ibid.*

⁴³ BACHELARD Gaston, *L'air et les songes*, Paris, Corti, 1943.



« Révolution », Olivier Dubois
<https://www.youtube.com/watch?v=hrdx26Zt8ko>

3- Autre espace de ritualisation où la danse est en jeu : le milieu scolaire

Quels usages sont faits des rituels, par exemple, dans la leçon de danse contemporaine en milieu scolaire ?

La forme scolaire définit des conditions particulières de transmission des savoirs fondées sur l'organisation de l'espace, du temps, la définition des rôles et des places de chacun, le contrôle de la parole et du geste, qui fondent l'ordre scolaire. Pour cela, tout y est fortement ritualisé, on y découpe le temps, on le mesure, on l'organise (Cf. L'emploi du temps).

L'espace scolaire est aussi délimité et organisé : la place de chacun, les lieux autorisés/interdits dont l'occupation est régie par des règles strictes. Donc, pour construire l'ordre scolaire, différentes formes ritualisées sont mises en œuvre : des rites pédagogiques (d'accueil, d'appel, de prise en main), des rites de passages et d'institutions (la rentrée scolaire, les examens), des rites cycliques (les réunions parents/professeurs, les fêtes scolaires).

On trouve également des rituels protodidactiques (de simples gestes comme frapper des mains, mettre un doigt sur la bouche, adopter une posture...) c'est-à-dire une forme rudimentaire de ritualisation souvent peu conscientisée par les enseignants, sur laquelle peut s'édifier la situation didactique.

Une leçon de danse s'organise à partir de ces ritualités comme cadre d'action. Cette ritualisation permet d'apprendre le « métier d'élève » et participe à l'édification et au renforcement d'une culture dansée commune. Ces rituels vont avoir une portée symbolique en cela qu'ils marquent la distance entre deux mondes, celui du dehors et celui du dedans, entre l'enfant et l'élève danseur. Dans le cours de danse, l'enseignant instaure des règles d'échanges et d'interaction (écouter les autres, les regarder, suivre des consignes). En danse, nous avons pu remarquer que la règle ne contient jamais la totalité de ses conditions d'exécution⁴⁴ et laisse une marge de jeu (non dit de la règle ou l'implicite) pour agir et créer sa réponse motrice. En cela, les rituels dans la leçon de danse ne sont pas totalement superposables à ceux qui officient dans les formes scolaires traditionnelles.

On pourrait écrire que dans cette rencontre entre « monde scolaire » et « monde de l'art », les conventions artistiques interfèrent avec l'ordre scolaire. Si on prend l'exemple du lieu spécifique d'enseignement de la danse, à quoi ressemble une salle de danse dans un établissement scolaire ? On peut considérer que, dans cet espace, se donne à voir une hybridation entre travail et activité ludique : danser s'apparente au plaisir d'imaginer, à la fantaisie voire à la transgression. Les comportements observés ne suivent plus totalement la règle « du silence et de l'immobilité ». Outre l'engagement moteur attendu, la parole

⁴⁴ MERCIER-LEFEVRE Betty, « L'atelier en danse contemporaine », in Brun M. (dir) *Inventer la leçon de danse. Regards croisés sur la transmission en milieux éducatifs*, Clermont-Ferrand, CRDP d'Auvergne, 2013.

s'échange entre les élèves, les rires aussi, ce qui déconstruit les frontières symboliques entre jeu et travail.

D'autre part, on peut y repérer des rituels liés à la présentation de soi et la mise en tenue du corps : en danse contemporaine, le « protocole » veut que l'on soit pieds nus, débarrassé des vêtements de la vie quotidienne pour revêtir une tenue souple, confortable. De plus, cette salle « ordinaire », en recevant les productions chorégraphiques des élèves, se transforme en scène, ce qui renvoie aux codes scénographiques du théâtre et à une certaine « sacralisation » de cet espace : on y pratique l'usage de la scène et des coulisses, on apprend un vocabulaire spécifique (côté cour/côté jardin), on adresse sa prestation à une salle ou à un public (souvent représenté par les élèves de la classe).



De manière plus générale, on participe à un rite d'initiation pour apprendre à bien se comporter avec les choses de l'art : être respectueux quand les autres se présentent, rester immobiles, silencieux pendant leurs prestations, toutes attitudes qui domestiquent et construisent le « savoir être spectateur ».

L'ensemble de ces éléments témoignent des interférences entre conventions dansées et conventions scolaires.

4- Le « métier » de spectateur ou faire l'expérience de l'œuvre

Le terme de « métier » est employé dans sa référence générale à un processus d'apprentissage par le spectacle qui nous modèle en tant que personne et groupe social. Il ne s'agit pas ici de faire l'analyse de catégories professionnelles spécifiques dont les discours et les jugements font autorité pour déterminer ce qui est de l'art ou ce qui n'en est pas (je pense en particulier aux critiques d'art ou aux journalistes). Celui qui nous intéresse est le récepteur (λ) du spectacle chorégraphique, c'est-à-dire le public, ceux et celles qui vont faire l'expérience de l'œuvre en regardant et ce qui se passe sur scène (en termes de sens ou de non sens) et ce qui se passe en soi (en termes de sensations).

Or, pour entrer dans la position de spectateur, il faut d'abord se rappeler que nous avons été socialisés dans un espace culturel particulier, que nous sommes tributaires d'un certain nombre de conventions et de formatages. Se rappeler également que le regard est normatif⁴⁵ et cherche à re-voir ce qu'il connaît, à retrouver du même ou à rechercher ce que nous attendons, ce qui est plus rassurant. Mais, nous rappelle Georges Braque, « *l'art est fait pour troubler* »⁴⁶, pas pour rassurer. Donc être spectateur, c'est accepter d'être bousculé, dérangé dans ses attentes et ses habitudes. De la même façon, Umberto Eco⁴⁷ pense que toute œuvre littéraire est l'objet d'une lecture active, imaginative et ouverte par le lecteur qui

⁴⁵ KAUFMANN Jean-Claude, *Corps de femmes, regards d'hommes. Sociologie des seins nus*, Paris, Nathan, 2000.

⁴⁶ BRAQUE Georges, *Le Jour et la Nuit, 1917-1952*, Paris, Gallimard, 1988.

⁴⁷ ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Le Seuil, 1965.

participe de sa re-création. C'est également ce qu'affirme la phrase célèbre de Marcel Duchamp : « *C'est le regardeur qui fait l'œuvre* »⁴⁸.

En danse contemporaine, les chorégraphes inventent des corps en mouvement en dehors des modèles existants, dérangent les interfaces entre intime et public, caché et montré. Dès lors, comment penser les représentations dansées comme des territoires paradoxaux à la fois de formatage corporel mais aussi d'échappées hors normes où se jouent d'autres visons du monde ? Le spectacle de danse (ou de tout ce qui touche les arts du vivant) se présente comme une cérémonie fortement ritualisée⁴⁹ et on s'arrêtera sur trois éléments qui relèvent (entre autres) de cette ritualisation : la déconstruction du réel, l'esthétisation de l'ordinaire et l'épreuve du miroir.

Entrer dans une salle de spectacle, c'est participer à ce qu'Erving Goffman⁵⁰ appelle « *des arrangements de visibilité ritualisés* ». Outre deux territoires clairement repérables, celui de la scène et celui de la salle, la règle veut que le public soit immobile, silencieux, attentif, tandis que les danseurs se livrent au regard collectif et focalisé de l'audience. En cela, ces rites d'interactions spectateurs-acteurs s'organisent à partir d'un ensemble de conventions sociales (le public disparaît dans l'obscurité tandis que les danseurs sur scène sont surexposés).

Sur scène, la mise en espace constitue une possible déconstruction du réel puisque se juxtaposent ou se condensent en un même lieu, comme dans un patchwork, des éléments disparates de notre environnement quotidien (les pièces d'Alain Platel sont particulièrement exemplaires de cette déconstruction des repères spatiaux sur scène, propulsant le spectateur dans un pays-utopie, un lieu d'indétermination entre microcosme et macrocosme). Par ce regard dépaycé, par cette errance, chaque spectateur tente de créer sa cohérence, reconstruit un univers ou son propre spectacle.



« *Gardenia* », Alain Platel
https://www.youtube.com/watch?v=xZ_WcTkUhdU

Autre déconstruction, celle qui interroge les valeurs d'ordre de nos sociétés : de nombreux chorégraphes installent un va et vient entre l'ordre et le désordre, donnant à voir, pour le dire avec Nietzsche⁵¹, la dualité de l'apollinien et du dionysiaque où les corps pliés/dépliés des danseurs symbolisent la vulnérabilité humaine (Cf. les pièces de Maguy Marin ou de Pina Bausch).

L'esthétisation (au sens « d'aïsthésis » c'est-à-dire sensible) de l'ordinaire est pour le spectateur faire l'expérience d'un sentir en commun, une sorte de rituel de passage où on se reconnaît (même de manière fugitive) dans les corps mis en scène, dans des énergies cachées, dans des forces organiques qui nous traversent tous. Au delà des codes,

⁴⁸ DUCHAMP Marcel, *Marcel Duchamp. Entretiens avec Pierre Cabanne* (1967), Paris, Allia, 1995.

⁴⁹ MERCIER-LEFEVRE Betty, « La danse contemporaine et ses rituels », *Corps et culture*, n°4, 1999.

⁵⁰ GOFFMAN Erving, *Les rites d'interactions*, Op. Cit.

⁵¹ NIETZSCHE Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1977.

s'exposent tous les possibles du corps en mouvement, des sensations nouvelles sont explorées, des jeux avec la pesanteur, le sol, le corps de l'autre. En cela, la danse contemporaine comme le souligne Josef Nadj⁵² « rend visible, l'invisible » et témoigne de « l'insoutenable » fragilité de l'être.



« Entracte », Josef Nadj (Photo Sèverine Charrier)

Dernière pièce rapidement brossée de la ritualisation dans le spectacle de danses contemporaines, c'est l'épreuve du miroir. Une des fonctions de la danse contemporaine est de tendre un miroir au public : elle révèle les faces multiples de notre humanité, de notre « être ensemble ». Dans ce face à face, le spectateur est obligé de s'interroger sur ce qu'il est, ce qu'il cherche, ce qu'il veut être, à sauter (ou pas) dans le miroir tendu.

Que disent ces discours chorégraphiques de la vie, des êtres, de nous ?

Dans ces représentations scéniques contemporaines, par corporéités interposées, se diffusent du trouble, du reflet (parfois à l'envers), de la duplicité, de l'étrangeté, du bricolage identitaire. Dès lors, l'occasion à saisir pour le spectateur qui fait l'expérience de ce « déplacement » est peut être de partager cette expérience, d'ouvrir un espace critique pour questionner ce qui résiste quand les corps sont enjeux.

En guise de conclusion...

... on peut avancer que les spectacles de danses contemporaines sont à la fois des rituels de déplacement du réel vers un imaginaire, des rituels d'interactions sociales et des rituels symboliques de lectures polysémiques où les valeurs peuvent s'inverser. Ces rituels accompagnent notre sensibilité de spectateur et je rejoindrai, par la synthèse qu'il offre, le propos de Jean-Marc Lachaud⁵³ quant à la spécificité de la cérémonie offerte par une pièce du chorégraphe flamand Jan Fabre : « *par la complexité d'un sens qui se plie/se replie/se déplie/ qui se dérobe, qui est toujours [...] à refonder, nous sommes conviés à un rite [...]* ».


Les spectacles de danse contemporaine sont des figures de nos rites profanes où se jouent la répétition d'une mise en scène des corps mais également des rituels de « passage », au sens proposé par Arnold Van Gennep⁵⁴, entre réalité et imaginaire, entre moi et l'autre ; et ces formes symboliques transforment, transportent et mettent en mouvement (ce qui correspond au sens initial du mot « émotion »).

⁵² NADJ Josef, « Interview » par Laure Adler dans le cadre du Cercle de Minuit, 1997.

⁵³ LACHAUD Jean-Marc, « Sur quelques débordements du corps dansant », *Revue Internationale de l'imaginaire. Lieux et non-lieux de l'imaginaire*, Nouvelle série n°2, Maison des cultures du Monde, 1994.

⁵⁴ VAN GENNEP Arnold, *Les Rites de Passage. Etude systématique des rites*, Paris, Noury, 1909.

10h30 à 11h15

	<p style="text-align: center;">Communication</p> <p style="text-align: center;">Hélène Brunaux</p> <p>Professeure agrégée EPS, docteure en sociologie, UFRSTAPS de Toulouse</p> <p><i>Membre du CA de Passeurs de Danse</i></p> <p>@ : helene.brunaux@univ-tlse3.fr</p>
---	---

« **La figure du cercle : entre reproduction et invention** »

Communication fournie par Hélène Brunaux

Résumé

A travers cette communication, je vais m'intéresser à la figure du cercle, récurrente dans l'histoire de la danse et heuristique car toutes les évolutions s'y font à vue, ce qui nécessite une capacité de mobilisation totale du corps chez les danseurs.

Le cercle est aussi un dispositif souvent utilisé dans l'enseignement de la danse car il permet de développer plusieurs logiques d'apprentissage en fonction des ressources que l'enseignant souhaite activer chez les élèves. Par exemple, il dynamise des modes d'apprentissage comme la reproduction, la répétition, la transmission orale et physique, c'est-à-dire qui sollicitent des schèmes d'action mis en mémoire dans un « contexte dispositionnel ».

Le cercle est aussi un dispositif qui peut rendre les situations instables en favorisant l'imprévisible et la disponibilité chez les danseurs. Dans ce sens, il se transforme en « contexte de résolution de problème » propice à des combinaisons de ressources.

Le cercle est ainsi un « haut lieu » de transmission de gestes dansés car, en fonction des modes de traitement situationnel, il est espace de reproduction ou espace d'invention.

La conférence est interactive dans la mesure elle permet aux stagiaires, à partir de situations proposées à la suite par Joce Caumeil et Eve Comandé, d'expérimenter différentes façons de « faire cercle » et de se questionner sur leur propre procédure dans l'apprentissage de la danse.

Introduction

Ma thèse⁵⁵ de sociologie sur les usages de l'espace en danse contemporaine m'a conduite à analyser les comportements des acteurs dans des contextes allant des arts de la rue... aux performances dansées, en passant par les danses urbaines...

⁵⁵ BRUNAUX Hélène, *Espace urbain et danses contemporaines. Usages de l'espace et espaces des usages*, thèse de doctorat de sociologie et d'anthropologie, Université Lyon 2, 2010.

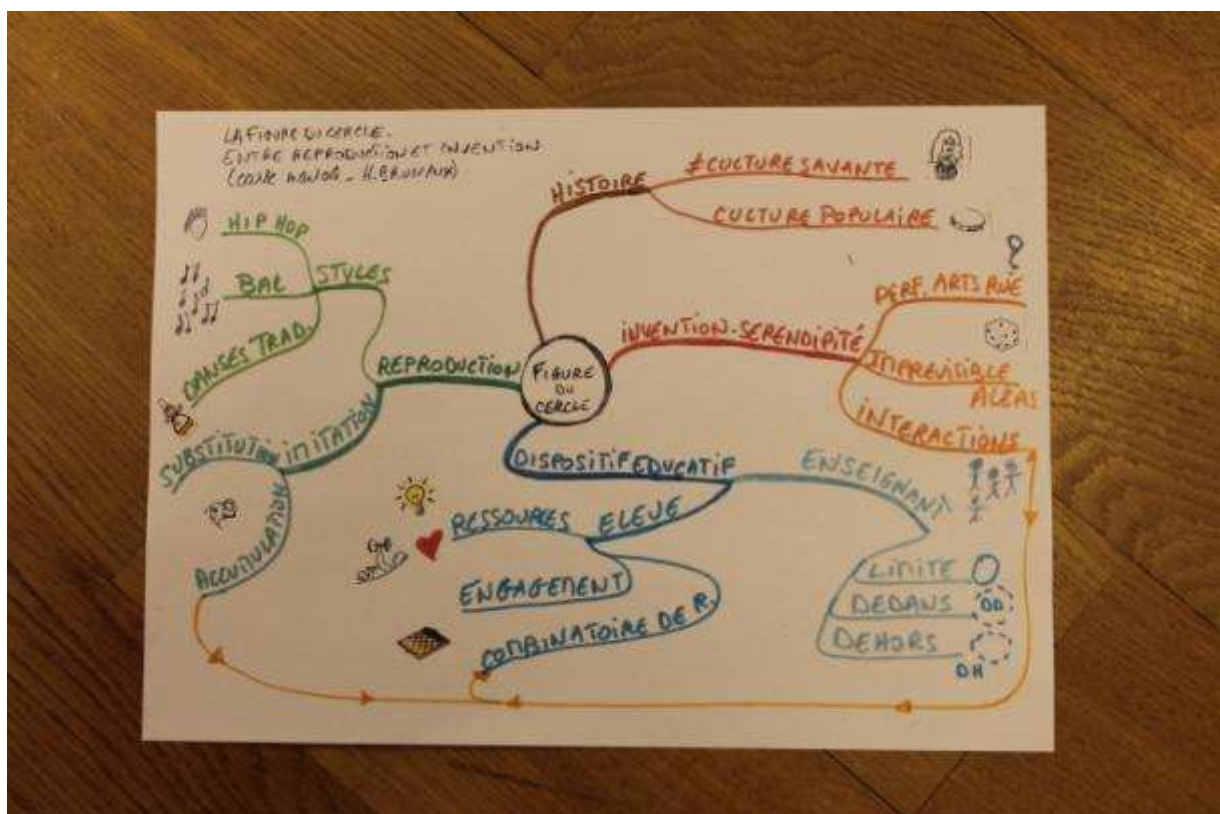
Je me suis donc intéressée aux processus de spatialisation des acteurs de la danse (danseurs, chorégraphes, médiateurs, acteurs institutionnels). J'ai pu montrer que les acteurs présents dans l'espace de danse ne ressentent pas les mêmes enjeux situationnels et que cela influençait leur manière de saisir, d'appréhender les dispositifs spatiaux, d'agencer les procédés d'écriture motrice.

L'intérêt par rapport à la thématique du stage « Rites, codes et rituels en danse : quelles clés pour l'éducation artistique et culturelle ? » est de relier la manière dont les codes sociaux, les rituels sont incorporés par les danseurs (et les spectateurs) avec leur façon de se comporter dans les dispositifs spatiaux. Je me suis donc intéressée à la figure du cercle, récurrente dans l'histoire de la danse et heuristique car toutes les évolutions s'y font à vue, ce qui nécessite une capacité de mobilisation totale du corps chez les danseurs.

Mais avant de développer quelques axes de réflexions autour de cette figure, je souhaite aussi vous proposer une autre façon de partager les connaissances. Cette courte intervention est aussi l'occasion d'interroger notre manière de transmettre (face aux élèves, aux étudiants...) et d'encoder les informations : la carte mentale.

J'ai commencé à élaborer une carte mentale autour de la figure du cercle, support de l'intervention, plutôt que d'avoir un développement de propos linéaire et plus conforme aux formes de communication orales usuelles (cours magistraux, support power point...).

Enseigner avec des cartes mentales



La méthode des cartes mentales (ou mindmap, ou carte heuristique) est une méthode inventée par Tony Buzan, journaliste et spécialiste dans le fonctionnement du cerveau et ses utilisations en apprentissage (recherches dans de nombreux domaines : neurophysiologie, sémantique, neurolinguistique, théorie de l'information...). Sa méthode « Mindmap », créée en 1971, s'est développée et s'est transmise surtout dans les pays anglo-saxons et depuis quelques années en Europe.

Outre les avantages généraux des cartes mentales, on peut les utiliser pour prendre des notes, et/ou résumer un cours, rechercher des idées, faire des comptes rendus de réunion, préparer un projet...

Dans l'enseignement, cette méthode :

- permet de tester l'état et la progression de la compréhension acquise ;
- oblige à être attentif pour une prise de notes correcte, ce qui améliore la mémorisation et réduit le temps de révision nécessaire.

Plus vous utilisez des dessins/images/symboles et plus vous mobilisez votre hémisphère droit et augmentez votre créativité. De nombreux sites⁵⁶ vous aideront à comprendre les usages et les effets des cartes mentales.

La carte mentale présentée ci-dessus a été construite pour l'intervention d'aujourd'hui. Comme vous le constatez, importance des arborescences, de la grosseur/finesse des traits, des couleurs, des mots clefs en majuscule, des dessins/symboles....

La figure du cercle dans l'histoire de la danse

Un dispositif spatial peut instaurer des rapports de force puisqu'il oriente, stabilise des formations sociales. Dans l'histoire de la danse l'espace souligne la place des spectateurs par rapport aux danseurs. Deux branches représentant le rapport frontal dans la danse académique construite pour un spectateur unique, le roi (Louis XIV) et rapport circulaire dans les arts de la rue.

- **La culture savante** « académique », la belle danse, efficiente et performante représente une culture issue des élites en place. Dans le ballet, l'espace est construit autour d'une hiérarchie sociale : « *La scène se surélève définitivement, il va falloir regarder le spectacle d'en bas. (...) L'espace du public et celui de la scène sont alors formellement différenciés, inscrivant dans le théâtre même de la représentation une hiérarchie infranchissable* »⁵⁷. La contemplation est alors la finalité sociale, pour cette modalité de pratique, puisque les effets recherchés sont concentrés sur les valeurs esthétiques incorporées culturellement.

- **La culture populaire** : celle des peuples, celle des catégories sociales plus modestes, rurales, urbaines, ouvrières. On pourrait aussi parler de « sacré et de profane », d'« art majeur, d'art mineur ». La figure du cercle est une figure récurrente dans la culture populaire. Je mobilise l'image des saltimbanques qui dansaient dans la rue (Esméralda), danse au chapeau. On pourrait alors penser que le cercle est un dispositif permettant une « *expérience esthétique* »⁵⁸ qui échappe à l'enfermement institutionnel car les rôles sociaux (chorégraphe, danseur, spectateur) seraient davantage imbriqués ?

Le cercle comme figure de la reproduction

Le cercle permet l'imitation de formes gestuelles, de comportements de danseurs. On retrouve cette idée dans certains styles de danse, comme les danses traditionnelles, les danses de bal, et certaines modalités de hip hop.

- Le cercle est un dispositif relationnel

Dans les danses traditionnelles et folkloriques, pratiques de danse d'autrefois (« folk » : peuple ; « lore » : connaissance, savoir), le cercle permet de faire circuler la danse, à l'infini, jusqu'à l'illusion de vertige... L'idée de « tradition » renvoie par ailleurs à la notion d'appartenance à un collectif, une communauté, une région, un pays. Dans le bal, le cercle est aussi un dispositif relationnel avec l'idée de « faire cercle », les danses sociales

⁵⁶ <http://eduscol.education.fr/lettres/pratiques/tic/action-utilis>. Usages pédagogiques des cartes mentales : réseau Canopé.

⁵⁷ IZRINE Agnès, *La danse dans tous ses états*, Paris, L'Arche, 2002, p.21.

⁵⁸ SHUSTERMAN Richard, *L'art à l'état vif, la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, les Éditions de Minuit, 1992.

mobilisent l'expression « faire rond ». Le bal est souvent circulaire, en tango argentin par exemple, où le sens du bal est important et fait partie du code de bonne conduite des danseurs.

- Le cercle est un dispositif communicationnel

Cette dimension portée par la figure du cercle est présente dans la modalité de pratique de défi chez les danseurs de hip hop. Et certains (pas tous) vont jouer de leur identité, de leur singularité en utilisant les propositions des adversaires, ou les altercations des passants, des groupies pour proposer de nouvelles combinaisons de formes gestuelles *in situ*. Ils vont développer de nouveaux modules dans un contexte de résolution de problème.



Ainsi le cercle est une figure qui dynamise des modes d'apprentissage comme la reproduction, la répétition, la transmission orale et physique, c'est-à-dire des modes qui sollicitent des schèmes d'action mis en mémoire dans un « contexte dispositionnel ». Et c'est aussi un dispositif qui peut rendre les situations instables en favorisant l'imprévisible et la disponibilité chez les danseurs. Dans ce sens, il se transforme en « contexte de résolution de problème » propice à des combinaisons de ressources.

- Le cercle est un dispositif de reproduction par imitation

Je m'appuie ici sur l'ouvrage « Les lois de l'imitation »⁵⁹ du sociologue et philosophe français Gabriel Tarde, un des fondateurs de la sociologie moderne, concurrent de Durkheim. Pour Tarde, toute innovation repose sur de l'imitation, puisqu'une « *innovation non imitée est comme n'existant pas socialement* ». En fait, les inventions vont toutes répondre à un problème, mais les solutions étant multiples, la question est de savoir « *pourquoi telle solution a été adoptée de préférence ici, telle autre ailleurs* »⁶⁰. Il complète sa pensée en avançant que le progrès social et le progrès individuel s'opère par deux procédés : *la substitution et l'accumulation*⁶¹. Certaines découvertes et inventions ne sont que substituables, et d'autres sont accumulables.

J'ai utilisé ces concepts dans ma recherche et je vous expose brièvement les résultats. Toute innovation repose sur des imitations, mais la manière de les agencer, la qualité des ajustements entre elles, révèlent d'une part une mobilisation différente des ressources, et d'autre part une apparition de nouvelles ressources, qui peuvent être aussi apportées par l'environnement. Les ressources « *du dedans* » sollicitées par les danseurs sous-tendent l'implication des dimensions subjectives, davantage réflexives (modèle interne) que « *celles*

⁵⁹ TARDE Gabriel (1^{ère} édition : 1890), *Les lois de l'imitation*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond/Seuil, 2001. Tarde rend compte des comportements sociaux par des tendances psychologiques individuelles, p. 208.

⁶⁰ *Ibid.* p.105.

⁶¹ Attention au contre-sens : le terme « accumulation » ne concerne pas les procédés de composition de l'accumulation chers par exemple à la chorégraphe américaine Trisha Brown.

du dehors », qui pourraient se rapporter aux savoir-faire des pratiquants (modèle externe).

Lorsque les danseurs se produisent dans le contexte de l'espace urbain (dispositif « ouvert »), ils pourront emprunter l'un ou l'autre des procédés d'imitation. S'ils s'appuient sur celui de la substitution, ils reproduisent des phrases motrices qu'ils ont substituées au groupe d'appartenance sociale au cours de leur socialisation (par exemple pour les danseurs de hip hop : modalités de pratique de l'entraînement, du show). Ils essaient d'imposer leur points de vue dans une « *interférence-lutte* » par rapport aux autres protagonistes présents dans l'espace de danse (modèle externe). Lorsqu'ils s'appuient sur le procédé de l'accumulation, ils créent une forme nouvelle à partir de l' « *interférence-combinaison* » avec d'autres propositions individuelles (modèle interne) (*Op. Cit.* : 83).

La figure du cercle permet cette interférence et ces combinaisons car tout se fait à vue mais tous les acteurs ne vont pas forcément prendre en compte subjectivement les propositions extérieures s'ils n'ont pas été confrontés à des phénomènes d'accumulation (sociale ou cognitive) dans leur enfance et au cours de leur socialisation⁶².

Le cercle comme figure de l'invention

Le cercle est aussi un dispositif qui peut rendre les situations instables en favorisant l'imprévisible et la disponibilité chez les danseurs. Dans ce sens, il se transforme en « contexte de résolution de problème » propice à des combinatoires de ressources. C'est un espace qui « fait lieu » et favorise la sérendipité⁶³, car des phénomènes spontanés peuvent être impulsés, sous l'effet des aléas⁶⁴. Je pense ici aux diverses performances de rue proposées par les artistes chorégraphiques ou plasticiens, à certaines modalités de pratiques dans les arts de la rue où les interactions entre acteurs (spectateurs et artistes) permettent finalement à l'individu de combiner un certain nombre de ressources motrices, affectives, relationnelles, cognitives en fonction des enjeux situationnels. Lorsqu'il y a frottement entre les rôles (le spectateur qui devient acteur le temps d'un trajet), les rapports au corps et à l'art sont aussi susceptibles de se transformer.

Le cercle comme dispositif éducatif

La figure du cercle peut être utilisée dans l'enseignement comme un dispositif pédagogique : faire cercle, c'est donner de l'importance au « nous » plutôt qu'au « je » ; c'est permettre de privilégier l'écoute, la présence, la perception des autres, et de favoriser le mode de vision périphérique.

Le cercle permet de partager, de casser l'apprentissage des gestes de danse à partir du modèle, en ligne derrière l'enseignant (même si cette forme d'apprentissage revêt aussi ses avantages pédagogiques). C'est un dispositif pédagogique qui nivelle les codes spatiaux de la transmission, les positionnements des uns par rapport aux autres. La hiérarchie sociale vis-à-vis du groupe-classe se déploie souvent spatialement dans les lignes, activant le poids de l'efficiency, de la performance, de la représentation de soi chez les élèves. Le cercle est un dispositif qui met aussi en avant les personnalités de chaque élève, au gré des jeux de regard.

⁶² Le procédé d'accumulation peut être social mais aussi cognitif en fonction de la démarche artistique plus ou moins conceptuelle des danseurs contemporains. L'étude a montré que plus les danseurs se sont confrontés à des « mondes sociaux » différents (dans le sens donné à ce terme par Howard Saul BECKER, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988), plus ils ont des facilités à mobiliser le procédé de l'accumulation. Sur ce sujet, je vous renvoie à la thèse.

⁶³ La sérendipité est le fait de réaliser une découverte scientifique ou une invention technique de façon inattendue à la suite d'un concours de circonstances fortuit et très souvent dans le cadre d'une recherche concernant un autre sujet.

⁶⁴ BRUNAUX Hélène, « Dispositifs chorégraphiques dans la ville : les effets de l'imprévisible sur les acteurs de l'urbain », *Sociologie de l'Art - OPuS*, L'harmattan, 2016 (à paraître).

Le cercle permet d'intégrer l'enseignant au groupe. C'est une figure stratégique pour ses interventions. La perception de son rôle n'est pas la même chez les élèves - et vice versa - si l'enseignant se situe dans, dedans ou en dehors du cercle. Chaque zone est symbolique et ce qui se fabrique au centre du cercle, sur sa limite et à sa périphérie, n'a pas le même impact et le même poids pour les protagonistes de la situation.

Conclure pour une circulation des idées

Toutes les formes de culture montrent la nécessité des expériences de frottement avec les « autres » et la systématisation des danses en est une illustration. La figure du cercle est une figure favorisant la rencontre, dans la mesure où les codes sociaux de la représentation incorporés par les acteurs au cours de leur socialisation ne sont pas en contradiction avec l'expérience esthétique que les artistes ou les enseignants souhaitent impulser. Plus les expériences de frottement arrivent tôt dans les apprentissages et plus les élèves seraient alors susceptibles d'apprendre par accumulation, par appropriation des savoirs, par réciprocité...

Les ateliers parallèles qui vous sont proposés à la suite par Eve Comandé et Joce Caumeil contribuent aussi à penser la mobilisation stratégique des dispositifs spatiaux pour optimiser l'enseignement de la danse.



Suivent les comptes rendus des deux ateliers parallèles dont l'objectif commun était de faire vivre aux stagiaires deux illustrations de la communication d'Hélène Brunaux. Au-delà de leur spécificité et différents dans leur mise en œuvre, ils ont souscrit ensemble à la vocation indifférenciée de faire vivre le « je » et le « nous » et de « faire cercle ».



11h15 à 12h30

	<p style="text-align: center;">Atelier Joce Caumeil</p> <p>Professeure agrégée EPS, département STAPS de St Etienne, conseillère technique à l'Inspection académique de la Loire</p> <p><i>Trésorière de Passeurs de Danse</i></p> <p>@ : jgcaumeil@wanadoo.fr</p>
---	---

Compte rendu rédigé par Joce Caumeil

Objectifs

- Faire le lien entre l'intervention théorique du samedi matin autour des trois étapes du rite : séparation, mise à l'épreuve et réintégration dans le collectif, et formaliser des contenus d'enseignement.
- Prolonger l'intervention d'Hélène sur la figure du cercle et faire une proposition complémentaire de la proposition d'Eve : le cercle cellule de base collective constituant le « nous » la position de chacun dans ce « nous » commun, et la construction du « je » singulier.

Proposition

- 1) Vivre une proposition de barre au sol : qualité tonique très relâchée, orientation spatiale rigoureuse, apprendre et répéter des gestes simples travaillant à la fois la dissociation et la précision gestuelles. Les yeux sont plus ou moins fermés, personne ne voit personne, chacun se centre sur les réponses données aux consignes verbales.



La barre est construite également sur une logique respiratoire, les débuts des mouvements partant sur l'*inspire* et la deuxième partie (ou fin du mouvement) se réalisant

sur l'*expire*. Les danseurs sont guidés à la voix lente, et une musique de fond douce accompagne le mouvement (Ludovico Einaudi, *Nightbook*, page 1 « in principio »). Nous sommes dans l'*étape de la séparation*, entre l'avant atelier et maintenant.

L'*étape de l'épreuve* consiste à respecter le silence, se centrer sur soi, sur ses sensations, sur sa respiration, la logique motrice initiée par les consignes. Cela conditionne la qualité du mouvement. Passer de faire silence, à « être silence ».

Cette barre au sol devient le patrimoine commun du groupe des danseurs, le « nous » collectif.

2) Par groupe de cinq, constituer une sous-unité du « nous », à partir d'une disposition en cercle (étoile) dans l'espace. Ainsi, des petits cercles reliés se forment. Chaque groupe de cinq choisit, dans le « nous » collectif, des parties de la barre au sol qu'il sélectionne et réalise à l'unisson.



Ainsi tous les groupes se caractérisent par des choix plus ou moins différents à partir du capital gestuel commun. L'unité collective reste présente car la qualité tonique et la logique respiratoire sont communes. Ici, c'est l'*étape de la réintégration* dans le groupe à partir d'une expérience vécue en commun, expérience qui relie chacun au collectif.

3) Partir d'une marche commune en dispersion dans la salle.

Consigne : dès que l'un des danseurs de son groupe de cinq décide de débiter sa sous-unité du « nous » alors, de leur place dans l'espace, les autres membres du groupe le rejoignent.

Intention : se repérer dans le collectif, rejoindre son sous-groupe d'appartenance et le quitter lorsqu'on le décide en reprenant la marche.



Effet recherché : unité d'ensemble et épisodes singuliers collectifs. L'harmonie générale est maintenue (qualité tonique, respiration, relation au sol) et les choix collectifs naissent et

disparaissent. Tout le travail se fait à l'écoute les uns des autres, pas de leader, une juste acuité perceptive se met en place.

4) Construction du « je » dans le « nous » et la sous-unité du « nous ».

Symboliquement, nous avons tous le même patrimoine commun (la barre au sol) ; nous avons aussi des unités d'appartenance singulière mais reliées à tous, et dans ces différents possibles : *je suis aussi un être singulier, comment construire ce « je » ?*



Pour affirmer sa singularité au sein du collectif, des propositions sont faites :

- transposer à la verticale le mouvement commun créé au sol ;
- modifier la vitesse (accélérer) ;
- repérer en boucle un élément du collectif ;
- copier un élément d'un autre groupe, ou l'empêcher de faire ;
- etc.



A l'écoute laisser les choses advenir, rejoindre, se singulariser, marcher, s'unir, se dissocier...

C'est autant de variables que de danseurs, le tout dans une unité perceptible.

11h15 à 12h30

	<p style="text-align: center;">Atelier Eve Comandé</p> <p>Professeure agrégée EPS, UFRSTAPS de Caen</p> <p><i>Vice-présidente de Passeurs de Danse</i></p> <p>@ : eve.comande@wanadoo.fr</p>
---	---

Compte rendu rédigé par Eve Comandé

Objectifs

- Illustrer la communication d'Hélène Brunaux par une proposition du « faire cercle »⁶⁵ où le « nous » encadre spatialement et circonscrit (contient, définit...) le « je ».
- Proposer différents placements spatiaux (mais symboliques) de l'enseignant et de son implication : « l'avec », « le dedans », « l'autour » et « le face ».
- Créer de la matière gestuelle à partir des propositions individuelles : base commune/propos singulier.
- Travailler sur le corps en termes de gestion de la temporalité, de la précision des lignes et des trajets et des volumes, de la construction/déconstruction des propositions gestuelles.

NB : Dans cette proposition, le « nous » cadre le « je ». Chacun propose et se propose au sein d'une grille commune. Sa parole propre est vue et connue par tous mais sa liberté tient compte des contraintes communes qui soudent l'ensemble et le font vivre. De fait, la partition reste commune mais laisse place à l'expression de chaque instrument.

Mise en place des trajets et des points

- Les élèves se placent sur un grand cercle (espace bras tendus environ). L'enseignant y prend sa place « comme les autres ». Chacun trouve « sa » place et s'y arrête (Cf. Posture de référence, p.). Les individus composant le cercle sont des spectateurs actifs, à savoir ancrés dans leurs appuis et sur une verticale terre/ciel posée sans tension (position 0).
- Chacun marche vers un point X (position 1 au choix) dans le cercle et s'y arrête trois secondes (le temps de dire dans sa tête trois fois le nom « Mississipi »). Puis, chacun revient sur sa base. La marche est active, volontaire (regard dans la direction choisie, centre de gravité légèrement en avant des appuis), et directe (trajet rectiligne). L'arrêt est tranquillement posé (équilibre, verticalité, appuis parallèles).
- Chacun part et revient quand il le souhaite (plusieurs fois) mais le groupe doit conserver la permanence du cercle et gérer sans parasite les croisements dans les déplacements de

⁶⁵ Voir aussi : DARON (D.), « A l'aube du danseur. Entre musique et danse, la ronde chantée, un trait d'union circulaire », *Dossier thématique n°5 « Musique et danse »*, Passeurs de Danse, 2014.
http://www.passeursdedanse.fr/dossier_thema5/pdf/traversees_sensibles_dominique_daron.pdf

chacun. (En fonction du niveau de classe et de pratique des élèves, l'enseignant pourra imposer un nombre précis de déplacements).



- Idem... mais on ajoute une position 2 que chacun rejoint à partir de son point 1. (0 vers 1 vers 2 vers 0).

- Idem... mais on ajoute une position 3 que chacun rejoint à partir de son point 2. (0 vers 1 vers 2 vers 3 vers 0). (En fonction des élèves, on pourra directement demander les trois trajets/ postures ou les ajouter une à une).

Mise en place des postures

Sur les trois points/trajets choisis et mémorisés, chaque élève place trois postures différentes dans leur forme, leur volume et leur niveau (une au sol imposée). D'autres contraintes sont possibles au regard des objectifs et des contenus d'enseignement de chaque enseignant. En fonction du niveau de pratique et de maturité des élèves, il est également intéressant d'interdire une posture « cliché » (stéréotype, quotidienneté).

On demande aux élèves de fixer le chemin moteur des mises en place et des déconstructions des postures en insistant sur la « logique » motrice et la fluidité. On ménage un temps (musical ou non) de fixation, répétition, mémorisation du projet du « je ».



Complément de matière

- Retour au grand cercle : chacun, à tour de rôle montre ses trois postures (sur le cercle, sans déplacement). L'enseignant demande alors à chacun de « voler » une posture vue chez quelqu'un. On repart avec ce 4^{ème} trajet et cette 4^{ème} posture à ajouter en position 1, 2, 3 ou 4 du projet (avec retour à la position 0 en fin de gestuelle).

L'honnêteté ne consiste pas à ne jamais voler, mais à savoir jusqu'à quel point on peut voler, et comment faire bon usage de ce qu'on vole.

(Samuel Butler)

qqcitations.com

Maxime à entendre au regard du contexte !

Un temps est donné pour que chacun confirme et affine son choix de « vol » en prenant des informations supplémentaires. Ce « nous » s'inscrit dans la logique primitive du très motivant « vol » du savoir (cher à certaines tribus primitives) qui dépasse le don ou l'obligation d'apprendre, avec toute la richesse de la curiosité et de la démarche d'appropriation. A terme, ce « vol/emprunt » permettra également de créer des « échos » chorégraphiques.

- Retour au cercle où chacun montre, à tour de rôle, la posture volée : le propriétaire reconnaît et corrige la forme : occasion de s'amuser des transcriptions et de montrer comment l'expression du « je » reste soumise aux interprétations !

- Enfin, dans la même logique, on ajoute une 5^{ème} forme imposée par l'enseignant. Ce dernier verra, à ce moment, quelle proposition offrir (forme, énergie) pour enrichir le « déjà là » (à savoir le bagage amené par la situation), avec une forme originale et/ou contradictoire.

On repart avec ce 5^{ème} trajet et cette 5^{ème} posture à ajouter en position 1, 2, 3, 4 ou 5 (avec retour à la position 0 en fin de gestuelle) du projet.



Posture proposée par l'enseignant lors du stage

Présentation

Puis l'enseignant « coupe » le cercle en deux demi-cercles en face desquels s'assoient successivement les spectateurs (l'autre demi-groupe). Il convient d'insister sur la présence (tenue du rôle) des élèves au-delà de leur action dans le cercle. Appartenir à sa construction, c'est déjà danser et construire le « nous », c'est se situer dans le « pré-mouvement » et le « je » qui va advenir.

Chaque groupe propose sa partition. La composition se voit de fait aléatoire et l'improvisation mêle les échos des « je » et du « nous » au sein du cercle de référence.

Charge à l'enseignant de faire remarquer a posteriori les incidences et les coïncidences dévoilées : « *le beau s'éprouve comme l'insaisissable figure du possible humain* »⁶⁶. Il peut choisir ensuite de demander de les fixer en termes de composition.

Place de l'enseignant

Au début du travail, l'enseignant se place sur le cercle pour aider à le faire exister en se posant comme un élément de ce dernier. Bien que « surveillé », il est un élément de la composition spatiale et c'est de là qu'il parle.

Puis, il y rentre sporadiquement pour illustrer les contraintes et mettre en lumière les attendus, focaliser l'attention sur le savoir à construire, prendre ainsi sa place de « donneur de signes ».

⁶⁶ BARILIER Etienne, *Les trois anneaux. Petite métaphysique de la critique littéraire*, Paris, Ed. de Fallois, 1989.



Par la suite, il s'en écarte et tourne autour de lui (marche rapide et régulière) pour en assurer l'active permanence pendant que les élèves le défont dans leurs parcours.

Enfin, il se place en spectateur pour donner des repères et aider à la construction du « public intérieur »⁶⁷ qui consiste ici à se représenter en amont le « point de vue » du spectateur.

Evolution possible (où le cercle est oublié)

Lors du stage, le temps disponible n'a pas permis d'envisager l'évolution possible de cette situation. Aussi, la proposerai-je en cette fin de compte-rendu.

Dans un premier temps, l'enseignant demandera aux élèves :

- de prendre 15 à 20 minutes pour construire un solo, sans aucun arrêt, dont le déroulement « passe à travers » les 5 postures expérimentées sans les marquer.
- de déconstruire sa posture par un autre chemin que celui de sa construction ;
- de garder une énergie continue et un espace relativement restreint en variant les orientations.

Dans un second temps, il demandera d'introduire au sein de la proposition des énergies et des temps différents. Une fois les solos finalisés, ils seront proposés aux spectateurs (par trois) pour repérer des échos à partir de l'aléatoire.

Dans un troisième temps, on pourra donner un moment de travail pour choisir une spatialisation et/ou utiliser des procédés de composition.



⁶⁷ De M'UZAN Michel, *De l'art à la mort*, Paris, Payot, 1972.

14h00 à 17h00



Atelier/rencontre

Cédric Andrieux

Danseur interprète

@ : cedricandrieux@gmail.com

Après quatre ans de formation au Conservatoire national supérieur de musique et de danse (CNSMD) de Paris, Cédric Andrieux rejoint la compagnie de Jennifer Muller à New York en 1997. De 1998 à 2007, il danse pour la compagnie Cunningham. En 2007, il rejoint le Ballet de l'Opéra de Lyon avec lequel il va danser trois ans. En 2009, Jérôme Bel crée pour et avec lui le solo éponyme *Cédric Andrieux*, qui sera joué plus de deux cents fois et dans plus de trente pays.

En 2010, il commence une collaboration avec Mathilde Monnier. En 2013, il crée une pièce, *Les Communs* (CCN de Tours). En 2014, il travaille avec Daniel Linehan à l'Opéra de Lille.

En plus de sa carrière d'interprète, Cédric Andrieux enseigne depuis dix ans la danse au sein de nombreuses institutions : CNSMD de Lyon, CND d'Angers, CCN de Grenoble et de Rennes, Universités George Mason (Virginie) et Jacksonville (Floride), les compagnies de Decouflé et Gallotta. Depuis 2006, il est aussi intervenant auprès de la formation du diplôme d'État de professeur de danse et du certificat d'aptitude. En 2014, il intègre l'Université Lumière Lyon-II, en Master 2 Développement de projets culturels et artistiques internationaux.



« Traverser les danses »

Compte rendu rédigé par Yann Beudaert

Cédric propose aux stagiaires de traverser trois univers codifiés et ritualisés : ceux de Merce Cunningham, Trisha Brown et Jérôme Bel.

Mise en disponibilité de type yoga

Se placer en parallèle plus petite que son bassin, la trouver par la parallèle des deuxièmes orteils. Fermer les yeux, laisser les bras tomber le long du corps, se concentrer sur sa respiration, emmener le poids du corps dans le sol par la plante des pieds, étaler la chair des pieds dans le sol, prendre conscience du mouvement de balancier, relâcher les muscles des fessiers, du diaphragme, du visage. Malaxer la plante de pied dans le sol.

Toujours les yeux fermés, effectuer un tout petit demi-plié, voir les ajustements que cela crée, étaler les orteils. Par le sommet du crâne, enrôler la tête sur les épaules pour étirer la nuque devant soi ; de là, le poids de la tête, des mains, guide tout doucement dans le sol. Amener la respiration dans les points de tension au niveau de la colonne, toujours en malaxant les pieds dans le sol. Déposer la cage thoracique sur les cuisses, déposer la paume de main sur le sol, relâcher le poids de la tête.

Laisser glisser les mains devant tout en décollant les talons derrière. Glisser les mains pour arriver à quatre pattes en essayant de trouver le dos plat, horizontal au sol, une ligne de la tête au sacrum, tout en ne verrouillant aucune articulation, de l'air dans les coudes, les poignets. De là, repousser le sol puis creuser le dos en conservant de l'espace entre chaque vertèbre. Effectuer quelques allers-retours.

Relever les orteils en-dessous de soi, pousser le bassin vers le plafond, ne pas hésiter à conserver les jambes pliées.



Tendre la jambe droite et revenir plié, puis la jambe gauche. Allonger les deux jambes. Décoller la jambe droite derrière soi, ouvrir la hanche, plier le genou, laisser tomber le pied droit vers la gauche. Revenir parallèle dans les hanches et déposer le pied entre les deux mains, étirer la main droite en diagonale, le genou, les deux mains sur la cuisse, allonger le psoas. De là, étirer la main droite vers le plafond, chercher la torsion avec le coude derrière la cuisse. Ceux qui peuvent décollent le genou. Puis revenir en fente, aller chercher un peu derrière avec les deux mains. Se concentrer sur sa respiration.

Les deux genoux au sol, front au sol, mains sur le bas du dos. Dérouler la colonne. S'asseoir sur la fesse droite puis gauche, décoller la peau des fesses pour s'asseoir sur les ischions. Fermer le buste sur les jambes, pas de tension dans les épaules quel que soit le point d'attache choisi.

Dérouler la colonne, laisser la jambe gauche allongée, replier la droite, plante de pied contre la cuisse gauche, allonger bras droit et aller attraper l'extérieur de son pied, allonger

le bas du dos. Aller chercher loin avec le bras gauche derrière. Dérouler la colonne, poser le pied gauche derrière la cuisse droite, en torsion aller chercher loin avec le regard derrière soi, inspirer, se grandir « dans » la colonne et aller chercher encore plus loin. Si possible laisser le genou droit au-dessus de la jambe gauche et aller chercher loin devant.

Dérouler la colonne, placer les deux jambes devant et fermer le buste sur les jambes.



Déplacer les mains vers le côté droit, retrouver le quatre pattes dos à la glace. En changeant les appuis, reculer les mains l'une après l'autre jusqu'à ce que les talons touchent le sol. Très lentement, plier les genoux et dérouler le dos avec le minimum de tension pour retrouver la verticalité. Garder les yeux fermés, se concentrer sur la plante des pieds. Faire un demi-tour les yeux fermés doucement, en continuant de malaxer la plante de pieds dans le sol.

Merce Cunningham



Technique extrêmement exigeante mais intéressante parce qu'on n'essaye pas de cacher le travail comme en classique par exemple. Là on est dans une recherche de repousser les limites, d'aller plus loin, de rajouter des difficultés. On ne se sent pas forcément valorisé mais cela fait partie du travail de Merce Cunningham.

C'est une technique fondée sur la dissociation : mobiliser une partie du corps sans forcément mobiliser une autre partie du corps. Très vite, on se rend compte qu'un mouvement en implique un autre. Cela nous oblige à prendre conscience de chaque partie du corps. Dans un premier temps, il a commencé à séparer le haut du bas du corps, en opposition aux principes de la danse classique. Il a, de même, dissocié le dos en trois parties : haut, milieu et bas.

Par deux, faire prendre conscience par le toucher et moins par la parole.

- *Curve du haut du dos* commence par le sommet du crâne, comme si on allait regarder ses pieds, rien ne se passe dans les jambes pas de changement de poids.

- *Curve du milieu du dos*, on commence par le milieu du dos et la tête suit, comme si on allait au-dessus de quelque chose.
- *Curve du bas du dos* (plus difficile), pas une contraction Graham, jambes fléchies, repousser la main du partenaire placée sur les lombaires
- *Tilt* : bras en croix, aller chercher le plus loin possible en inclinant sur le côté. Se mettre derrière le partenaire pour tenir la tête (comme un casque), avec les coudes qui permettent de maintenir les bras en croix.
- *Twist* : Idem en torsion, sans changer la position des bras.



Classe de technique Cunningham (2015)

Bounces

Trouver la parallèle par les deuxièmes orteils (peut-être une sensation d'en-dedans), curve du haut du dos, effectuer des rebonds sur 16 temps sur le sommet du crâne, pas sur les fesses vers l'arrière, descendre en 4 demi-pliés et remonter. « *Dès que tu es arrivé c'est le moment de repartir* ». Bras droit vers la diagonale haute, chercher le rebond.

Ouvrir en première et en seconde (plus grand qu'habituellement). Penser que les bras commencent dans la colonne et qu'ils sont actifs, avoir conscience de l'espace en dessous, au-dessus, derrière. Créer le plus d'espace possible entre les articulations coudes et poignets.

Remarques : « *activer autant l'arrière que le devant du corps (tendance à se reposer vers l'arrière). Trop de choses se détruisent quand la colonne bouge, identifier ce qui peut rester fixe alors que le reste bouge. Des bras actifs jusque dans les mains, ne pas tétaniser la position. Trouver la curve sans fermer l'avant du corps (le menton sur la poitrine par exemple).* »

Stretches

Grande seconde position, milieu du dos en curve, plier en changeant les hanches pour trouver le dos plat, tendre les jambes, remonter dos plat, les bras restent dans l'angle de la vision périphérique.

Grande quatrième, bras au-dessus de la tête qui partent du dos. Curve du milieu du dos, plier la jambe de devant pour le dos plat, diagonale pour repousser et revenir en première.

Remarques : « *accepter d'ôter momentanément le jugement, juste activer sa capacité de travail. Les omoplates vers le sol. Se mettre de profil sur la quatrième afin de préciser l'alignement du dos dans le grand plié à la seconde dos plat.* »

Dissociation jambes saccadées/bras lents

Repousser le sol avec les pieds, dégager, demi-plier. Les bras ouvrent à la seconde, montent au-dessus de la tête et descendent en première, idem dans l'autre sens.

Remarque : « *La concentration est telle que l'on n'a pas le temps de se regarder dans la glace pour se juger.* »

Curve du bas du dos, curve du haut du dos, arch, tilt, twist

Remarque : « acceptez de ne pas maîtriser la technique en quelques heures, vous n'allez pas maîtriser. Que vous tombiez, que vous vous trompiez, cela n'a pas d'importance. Ce qui est intéressant, c'est comment vous raccrochez les wagons. »

Les pliés

4 demi-pliés en première, en seconde, en quatrième, en cinquième (bras non tenus). 2 grands pliés et relevés, en première, puis en seconde.

Remarque : « Prendre le temps de descendre et de remonter, donner de la valeur à tout ce que vous allez faire. Dès qu'on est arrivé, c'est pour repartir. »

Les dégagés

Devant au sol, revenir une fois plié/une fois tendu, devant en l'air 45°, en l'air, plier et fléchir le pied en l'air, allonger et revenir.



Les développés

« Notre exercice de l'impossible pour aujourd'hui ! »

Retirer, développer sur relevé, revenir en retiré sur le relevé. En parallèle, en première devant, à la seconde.

Remarque : « être extrêmement présent sur ce qui arrive, lâcher ce dialogue interne où on a peur du ridicule. Penser à votre regard qui vous aide à conserver votre concentration et à conserver l'équilibre. »

Les battements avec les bras lents

Dégagé au sol, battement en l'air 45°, battement fente arrière, grand battement, devant à droite, à gauche, à la seconde et derrière.

Remarque : « monter le bas du dos à chaque battement. »



« Voici un rituel pour se préparer physiquement mais aussi émotionnellement. Chaque jour, se remettre en jeu. C'est très important dans le spectacle vivant ! »

Trisha Brown Newark (1987)



La qualité de mouvement est très différente. En revanche, la notion de détail est encore plus ciselée. Apprentissage d'une phrase. Travail sur des formes à surfaces planes et angles extrêmement droits, travail également pour être parallèle exactement.

« Je pratique des jeux de mouvements, tels la rime ou l'écho d'un geste déjà vu, plus tôt et ailleurs dans le corps, en le déglissant éventuellement. Je chamboule des phrases ou les inverse ou bien j'ébauche sans l'achever une action - que je peux aussi bien exagérer à outrance. Je procède l'air de rien à des changements radicaux. Je me sers du poids, de l'équilibre, de l'élan et d'actions physiques telles que tomber et pousser.

Je propose à ma compagnie des choses comme « Baladez vos genoux par là-bas » ou bien « Commencez l'enchaînement et, sur le deuxième compte, reprenez au début » ou encore « Faites quelque chose, puis lâchez. » Je rapièce tous les mouvements sans coutures. Je n'annonce pas ce qui vient par des transitions. Je construis donc sans projeter de développement. Dans le cas contraire, j'en arriverais vraisemblablement à empiler les développements.

Je repasse souvent par la position debout, neutre, entre les mouvements. C'est ma manière d'évaluer ce que j'ai traversé et où je vais. Un rythme régulier (sans accompagnement musical) a le même effet sur le temps, qu'il découpe en unités pouvant être mesurées, divisées et remplies, en totalité ou en partie.

Si vous avez l'impression d'écouter un maçon qui a de l'humour, c'est que vous commencez à comprendre mon travail ! »⁶⁸



Trisha Brown, Newark (1987)

⁶⁸ Entretien publié par Addison Gallery of American Art-MIT Press, *Trisha Brown : Dance and Art in Dialogue, 1961-2001*, Trad. Denise Luccioni,

Quelle était la recherche de Trisha Brown ?

Carolyn Lucas⁶⁹ : « Elle voulait changer après le cycle « *Unstable Molecular Structures* ». De Newark, elle dit : « J'ai commencé à chercher du vocabulaire en déplaçant des meubles dans le studio. De là une résolution à nous projeter, moi et les danseurs, dans des mouvements puissants et des géométries soigneusement dessinées par le corps, en forme de mobilier au départ. Elle voulait aussi étudier le mouvement masculin et un type de danse à deux qui déjoue les stéréotypes des genres. Trisha nous donnait des images délirantes – comme : « Jette Carolyn comme une porte battante. » Puis, elle nous laissait essayer. Elle appréciait autant les propositions inattendues que les réponses à ce qu'elle avait en tête. »

Jérôme Bel *The Show must go on* (2001)



Avec *The Show must go on* (2001), Jérôme Bel dissèque les mécanismes du spectacle, en mettant en scène une vingtaine d'interprètes, avec un DJ qui enchaîne les tubes des trente dernières années. Il joue avec les attendus de la représentation et les effets-miroirs entre danseurs et spectateurs.

La pièce est emblématique de la déconstruction des codes du spectacle influencé par les travaux de la Judson Church, notamment le « Manifeste du non » d'Yvonne Rainer : non aux faux-semblants, non à la virtuosité, non à la magie du spectacle, non à la séduction du public, etc.



La pièce est composée de 19 titres qui ont été des tubes (Céline Dion, Leonard Cohen, David Bowie, etc.). Chaque chanson est écoutée en entier, le disque est inséré par un DJ en

⁶⁹ Danseuse de la *Trisha Brown Dance Company* (1984-1994), puis assistante à la chorégraphie (1993-2011).

avant-scène. Cela crée un miroir pour les gens qui sont venus le voir : le théâtre qui représente la vie. On voit ce que vous pensez à travers votre corps !

Tonight

Plateau vide dans le noir.

Let the sunshine in

Le plateau est éclairé.

Come together

Les interprètes entrent sur le plateau en demi-cercle. Faire juste ce que la chanson dit, ni plus, ni moins ! Arriver en demi-cercle sur le « right now », essayer de « faire ensemble » avec le public, je ne montre pas, c'est juste l'intention. Pendant un moment, vous pouvez être avec le public et avec les autres (regards entre vous), vous pouvez choisir le côté par lequel vous arrivez.

Let's dance

Les interprètes écoutent la chanson ; lorsque « *Let's dance* » arrive, on danse pour soi ; et dès que le refrain s'arrête, on écoute la chanson.

Every Breath you take, I'll be watching you

Les interprètes arrivent en ligne face au public éclairé et on les regarde !

Comment trouver un état physique pour être avec le public sans que cela ne traduise une gêne ?

Quelle disponibilité et quelle liberté se donner pour être ensemble ; pour accepter d'être au moment où on est, au moment où on l'est ; pour passer d'une centration sur soi à une centration sur l'autre ?

Tout devient mécanique parce que très contrôlé.

Une fois que la scène est finie, il y a un relâchement. Certains trouvent le relâchement.




Jérôme Bel, The Show must go on (2001)

Il y a une grande vulnérabilité à se mettre en scène comme ça, autant que la virtuosité et l'héroïsme.

Avoir conscience de la situation de représentation sans être en représentation !

17h15 à 18h30

	<p style="text-align: center;">Communication</p> <p style="text-align: center;">Eve Comandé</p> <p>Professeure agrégée EPS, UFRSTAPS de Caen</p> <p><i>Vice-présidente de Passeurs de Danse</i></p> <p>@ : eve.comande@wanadoo.fr</p>
---	---

« Le rituel dans la leçon de danse en EPS »

Communication fournie par Eve Comandé

Résumé

Au-delà des spécificités de chaque activité physique utilisée en EPS, la danse s'impose comme une pratique non sportive, ce qui peut expliquer les résistances constatées dans la programmation de son enseignement : mouvement poétisé, changement de statut du corps, exposition de la sensibilité, etc.

Ces enjeux imposent à l'élève de reconstruire - voire de remettre en question - sa représentation et sa perception du corps, du mouvement et leur gestion spatio-temporelle. Si entrer dans le domaine artistique, c'est percevoir autrement et traduire cette perception dans une expression singulière (Midol, 2004), il s'agira alors de montrer que le rite permet de placer d'emblée l'élève dans une structure contextualisée de savoirs tout en lui en donnant la clef de lecture, et de l'accompagner dans la transformation qui est explicitement attendue de lui. En d'autres termes, il conviendra de faire du rituel un véritable temps d'apprentissage permettant à l'élève de se placer dans un état, un espace, un temps et un rapport à autrui spécifiques, nécessaires à la démarche de création.

A partir d'un exemple de situation de référence, correspondant à une mise en danse et à la recherche d'un état de disponibilité affective et motrice, cette communication développera les éléments qui, par leur redondance et leur imbrication, confinent au rituel.

Introduction

Historiquement, les rites relèvent du champ du religieux en tant qu'ils représentent la mise en œuvre du sacré. Par la suite, la socio-anthropologie moderne a déplacé la notion vers des interprétations plus globales qui relèvent davantage de la permanence des êtres et de la collectivité (Bayer⁷⁰). Malgré ça, et je cite Fabre, *sa définition implicite renvoie, aujourd'hui encore, à l'idée d'un ensemble de gestes, de paroles et d'objets ordonné par une autorité qui en détient la signification puisqu'elle en a formulé le code*⁷¹. Aujourd'hui, le rite est étudié par de nombreux champs scientifiques. Du coup, on pourrait craindre que la notion,

⁷⁰ BAYER (R.), *Anthropologie du sacré*, Paris, Mentha, 1992.

⁷¹ FABRE (D.), « Le rite et ses raisons », in *Terrain*, n°8, avril 1987.

détachée de son contexte d'origine, perde son sens. Pourtant, au-delà du *sacré officiel* (Leiris)⁷², un *sacré laïque* (Le Pogam)⁷³ peut prendre forme par analogie, notamment dans le cadre de l'enseignement. En important la notion de ritualité dans le champ de l'enseignement de la danse en EPS, je vais tenter de mettre en évidence le bénéfice pédagogique qu'on peut tirer de sa mise en œuvre dans ce cadre.

Si une logique rituelle favorise les apprentissages, comment peut-on l'opérationnaliser en danse de création ? S'agit-il seulement de « routines » à l'intérieur des leçons (mises en train, retours au calme...) ? Ou cherche-t-on plutôt à permettre le passage d'un état à un autre, d'un univers à un autre, un univers dans lequel on sait désormais ce qu'on fait et pourquoi on le fait ?

Les enjeux de l'enseignement de la danse - mouvement poétisé, changement de statut du corps, exposition de la sensibilité... (Bruneaux, Comandé)⁷⁴ - imposent à l'élève de remettre en question sa représentation et sa perception du corps et du mouvement ainsi que leur gestion dynamique et spatio-temporelle. Si *entrer dans le domaine artistique, c'est percevoir autrement et traduire cette perception dans une expression singulière*⁷⁵ (Midol), il s'agira alors de montrer que le rite permet de placer d'emblée l'élève dans une structure contextualisée de savoirs tout en lui en donnant la clef de lecture, de l'accompagner dans la transformation qui est explicitement attendue de lui : autrement dit, de faire du rituel un véritable temps d'apprentissage permettant à l'élève de se placer dans un état, un espace, un temps et un rapport à autrui spécifiques, nécessaires à sa démarche de création.

A partir d'un exemple de situation de référence, correspondant à une mise en danse et à la recherche d'un état de disponibilité affective et motrice, je vais développer les éléments qui confinent au rituel par leur redondance et leur imbrication.

I. Se mettre en situation d'écoute et peindre sur une toile blanche

La situation rituelle toute simple que je vais vous proposer est mise en place en deux temps par l'enseignant à chaque début de leçon.

1^{er} temps

Composition

Se placer dans l'espace circonscrit par l'enseignant, moduler son orientation en fonction de celles des autres, ménager un espace fonctionnel avec autrui, harmoniser l'occupation de l'espace.

On dira : « Trouvez votre place dans l'espace à disposition et variez votre orientation par rapport aux autres : il n'y a aucune raison pour que vous ayez tous la même. Cherchez votre « orient » ! Ménagez de l'air entre vous et les autres, l'autre ne doit pas être un obstacle au mouvement qui va venir. Emparez-vous collectivement de cet espace : vu d'avion vous devez être partout ! »

Interprétation

Placer sa verticalité depuis des appuis pédestres parallèles jusqu'à la colonne cervicale, supprimer les tensions inutiles, axer son regard sur la direction vers laquelle on est orienté.

On dira : « Maintenant, trouvez votre verticalité à partir de la parallèle de vos pieds, tranquillement et sans vous contracter, relâchez visage, épaules et bras. Libérez votre respiration sans pour autant la contrôler, et puis ouvrez votre regard sur la direction vers

⁷² LEIRIS (M.), *Le sacré dans la vie quotidienne*, in Hollier (D.), *Le Collège de Sociologie (1937, 1939)*, Paris, Gallimard, 1979.

⁷³ LE POGAM (J.-Y.), « Rites du sport et générativité du social », in *Corps & culture*, n°4, 1999.

⁷⁴ BRUNEAUX (H.), COMANDE (E.), « L'artistique et le sensible en EPS » (dossier « Arts, danse et culture, conçu par Passeurs de Danse), in *Revue EPS*, n°348, août/sept/oct 2011.

⁷⁵ MIDOL (N.), « La problématique artistique de la danse dans l'institution éducative », in G. Carlier (dir) *Et si on parlait du plaisir d'enseigner*, Montpellier, Editions AFRAPS, 2004.

laquelle vous vous êtes orienté, loin là-bas les rails de vos yeux... Et laissez advenir le silence. »

2nd temps

Composition

Se déplacer dans cet espace en variant les directions, les trajets et les vitesses du déplacement. Veiller à maintenir une occupation homogène de l'espace.

Interprétation

Garder son regard tourné dans la direction vers laquelle on se déplace, n'établir aucune communication avec les autres (utiliser sa vision périphérique), éliminer les gestes parasites, motiver son déplacement (rendre lisible l'intention de déplacement).

On dira : « *Je vais mettre de la musique mais je ne vais pas vous demander de la suivre. Elle est juste là en amie, elle va simplement vous accompagner. Ce n'est pas elle non plus qui dira quand il faut commencer, c'est vous qui décidez. Puis je vais vous demander de vous déplacer dans notre espace comme si vous ne vous connaissiez pas, en variant les directions, les trajets et les vitesses de vos déplacements. Vous devez faire croire aux spectateurs que vous savez où vous allez et pourquoi.* »

Vous connaissez les élèves : il y en a sans doute qui y parviendront difficilement (envie de rire ou de chercher des repères dans le regard d'un copain). Mais patience : c'est la première fois et le rituel n'existe pas encore. Ils partiront sans doute dès les premières mesures, en baissant la tête vers le sol ou en souriant aux autres, en exécutant docilement vos consignes, en optant pour une vitesse « moyenne », en s'organisant en rond dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, etc.

Alors on recommencera, en usant et en abusant des métaphores : « Non, ça ne me convient pas. Vous n'êtes pas des chevaux de manège ! Il n'y a personne à l'intérieur de la maison, je ne vois pas de lumière, je ne vous crois pas. C'est un vrai travail que je vous demande, vous vous doutez bien que je ne suis pas là pour vous apprendre à marcher ! Non, je ne peux pas croire que vous ayez tous envie de partir au même moment : je ne suis pas une bergère avec ses blancs moutons ! »



Cette situation semble constituer ce qu'Augé nomme *un dispositif rituel élargi*⁷⁶. Pourquoi ?

- D'abord, - toujours en citant Augé - parce qu'elle *vise au-delà de la finalité immédiate, qu'elle recherche des effets plus ou moins lointains d'un acte rituel repéré dans son espace propre et son temps spécifique.*

- Puis, parce qu'elle s'inscrit dans la répétition, c'est-à-dire - en citant Fabre - dans *un mouvement incessant d'émergence, de résurgence et, surtout, de métamorphose*⁷⁷.

⁷⁶ AUGÉ (M.), *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Aubier, 1994.

⁷⁷ FABRE (D.), « Le rite et ses raisons », *Op. Cit.*

- Enfin, parce qu'à partir d'une trame identique, elle permet tout au long du cycle de consolider/évaluer les savoirs acquis et de générer des comportements nouveaux pleinement inscrits dans la logique de l'activité artistique.

Au-delà de la seule posture corporelle, cette « position dans le monde » sollicite la mise en disponibilité et la concentration sur soi et les autres. Il s'agit là d'une organisation active de « l'intérieur » qui produit plusieurs effets : se préparer physiquement, organiquement et mentalement à la pratique, découvrir et se centrer sur les sensations, trouver le calme et l'équilibre, se mettre en pré-mouvement et en pré-rencontre.

Et c'est à partir de ce « déjà-là » que l'enseignant va construire la suite de sa leçon. Au fil du cycle, le temps de cette étape va se réduire car les élèves ont intégré sa ritualité. Au début, ces acquisitions ne seront que des conventions que l'élève est contraint d'adopter mais elles deviendront peu à peu de véritables savoirs en composition et interprétation. Semaine après semaine, la thématique de la leçon sera différente mais c'est sur ce terreau-là qu'elle s'installera : sur le connu du rituel.



Au début, tout sera simple : juste veiller à investir l'espace ensemble, à éliminer les éléments détournants (tics, mimiques, tensions...), à échanger autrement qu'avec le regard. Puis, une fois la prise de conscience du « soi-faisant » installée, on cherchera :

- à motiver le déplacement (*promenade, fuite, recherche, urgence, hésitation...*) ;
- à proposer des choix relatifs à autrui (*je te suis, je te rejoins, je t'accompagne, je pars parce que tu t'arrêtes...*) ;
- à introduire les axes de travail de la leçon : rapport au sol (*On descend au sol de temps en temps par une partie du corps différente*), contact avec l'autre (*On pose sa main sur l'épaule de celui qui est arrêté*), construction d'espaces particuliers (*On court chaque fois qu'on se trouve sur une diagonale, on s'arrête sur un point fort de l'espace*), etc.

Cet exemple vaut pour le début de la leçon, d'autres pourraient en illustrer la clôture (Cf. Situation vécue en atelier).



On se rassemble en rond au milieu de la salle. Ensemble dans l'élan et la respiration, on court vers le centre du cercle et on revient en arrière par le dos, juste inspirer et repartir en soufflant. Fermer et ouvrir le cercle jusqu'à l'harmonie du mouvement et de l'énergie. Puis on s'arrête avant la dernière dilatation et on ferme les yeux. On s'imagine dans le mouvement créé pendant la leçon, ou bien on monte lentement sur demi-pointes pour pendre le haut de sa tête au plafond, ou bien encore on va concentrer son attention sur la source de lumière qui inonde la salle et la laisser nous traverser comme si nous n'étions pas là, et comme elle le fera quand nous serons partis... puisque nous allons partir.

II. Rite ou routine ?

En matière de pédagogie, imposer un rituel ne produit pas du sens *ipso facto*. Pour que celui-ci soit efficace, il faut qu'il permette la construction d'un cadre de travail et de fonctionnement collectif et qu'il soit associé à des objets de savoir. On peut alors se demander s'il ne s'agit pas là d'une simple routine pédagogique.

Généralement, la routine se définit comme une procédure standardisée qui facilite une action plus globale. Dans le champ de l'enseignement, selon Agre, les routines sont des *séquences d'actions fortement structurées et automatisées susceptibles de se reproduire avec une marge restreinte de variation*⁷⁸. Proposées à l'identique à l'intérieur d'une leçon, ou d'une leçon à une autre, elles s'affinent à l'usage et présentent - selon Durand⁷⁹ - un triple intérêt : laisser l'enseignant disponible pour des traitements cognitifs plus coûteux, réduire les dysfonctionnements et maintenir la justice dans la classe.

A l'instar des routines, le « rite pédagogique » installe des conduites répétitives et codifiées mais il y introduit une dimension symbolique qui, au-delà de la simple gestion du groupe, signifie la rencontre avec des valeurs et le passage dans un autre monde.



Le rituel du début de leçon en EPS

Le sens prend corps au travers du partage d'un espace-temps spécifique, il se matérialise par l'adoption de comportements communs. Et, selon Douglas⁸⁰, ces structures symboliques dévoilées permettent de relier des éléments et des expériences disparates et de leur donner un sens. Et puis, parallèlement, le rite apaise l'angoisse du « nouveau » par le « retour du même » car l'appropriation de repères réduit le stress.

Au-delà des automatismes, il importe de garder les élèves en éveil/conscience au regard des savoirs qui se construisent dans ces temps ritualisés. Il appartiendra alors à l'enseignant d'éviter que le rituel devienne routine grâce à un léger décalage vis-à-vis de l'habitude (modification d'espace par exemple).

⁷⁸ AGRE (P.E.), *Routines*, Massachusetts Institute of Technology, Artificial Intelligence Laboratory, AIM-828, 1985.

⁷⁹ DURAND (M.), *Chronomètre et survêtement. Reflets de l'expérience quotidienne d'enseignants en éducation physique*. Paris, Editions Revue EP.S, 2001.

⁸⁰ DOUGLAS (M.), *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, Maspero, 1971.

III. La dimension collective : vers une construction de sens partagée

Le rite existe par et pour une communauté. Et les champs scientifiques qui s'y intéressent s'accordent sur sa forte dimension collective.

- Douglas⁸¹, postule que le rituel permet d'organiser l'expérience du groupe.
- Lévi-Strauss⁸² oppose « rituel disjonctif » et « rituel conjonctif » : le 1^{er} distingue les acteurs en créant des écarts entre eux. Le 2nd - je cite - *institue une union, (une communion) ou, en tout cas, une relation organique* entre les protagonistes.
- Lorenz⁸³ présente le rite comme une adaptation culturelle permettant de valoriser la pérennisation du groupe social.
- Durkheim⁸⁴ le considère comme un moment d'effervescence où le groupe se rassemble pour communiquer *dans une même pensée et dans une même action*.



Le rituel du « Repas des Régions » chez les Passeurs

Tous soulignent la capacité des pratiques rituelles à souder le groupe par l'adhésion en actes à des valeurs communes. A l'école, de par sa dimension symbolique, le rituel offre l'occasion aux acteurs (adultes et enfants) de s'accorder sur une vision du monde et de trouver leur place à l'intérieur : *Le rituel crée un sentiment d'appartenance, le sentiment d'être une partie du groupe, dans un espace partagé* (Baranger)⁸⁵.

Au regard de soi et du groupe

Dans la situation décrite en amont, le groupe se montre à lui-même qu'il est une entité agissante : malgré les différentes propositions personnelles, le projet de chacun nourrit celui de tous. L'expérience vécue devient significative pour l'élève car il appartient au groupe qui la partage. En retour, il peut sentir qu'il appartient à ce groupe parce qu'il donne du sens à cette expérience et s'implique personnellement dans le rite. Le rite satisfait alors le souci d'intégration et le sentiment d'appartenance par une construction de sens partagée. Ici, c'est la *fonction instituante*⁸⁶ du rite (chère à Bourdieu) qui est mise en œuvre. L'auteur précise que, par sa force symbolique, le rite ancre son action sur le réel en agissant à deux niveaux : sur les représentations que l'individu se fait du groupe et sur celles que le groupe se fait de l'individu.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² LEVI-STRAUSS (C.), *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

⁸³ LORENZ (K.), *L'Agression. Une histoire naturelle du mal*, Paris, Flammarion, 1969.

⁸⁴ DURKHEIM (E.), *Les formes élémentaires de la vie religieuse (1912)*, Paris, PUF, 2003.

⁸⁵ BARANGER (P.) (dir.), *Cadres, règles et rituels dans l'institution scolaire*, Nancy, Presse Universitaire de Nancy, coll. Questions d'éducation et de formation, 1999.

⁸⁶ BOURDIEU (P.), « Les rites comme actes d'institution », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 43 Rites et fétiches, juin 1982.

Le lien se tisse alors en conjuguant les notions d'identité et d'altérité qui permettent de *penser l'autre comme autre : celui qui n'est ni semblable à moi, ni différent de moi, et qui est donc lié à moi*⁸⁷. Et, comme le précise Le Pogam, grâce au rôle médiateur de cette altérité, le rite va permettre de construire l'identité car le dispositif mis en œuvre conjugue les différences nécessaires à l'acte de création collective.

Au regard de l'activité

Pour Tarlet, *le rituel est une façon pour le groupe de se confronter à (et de matérialiser) son image idéale*⁸⁸. Ici, la tâche remplit sa fonction rituelle car elle met en œuvre dans une même démarche les finalités de l'activité (symbolisation, création, expression/impression), son socle (composition, interprétation), ses outils/matériaux (corps, mouvement) et ses composantes (temps, espace, énergie, relations).

De plus, selon Fabre, le rite met en jeu le corps et *se donne à nous un peu « comme une danse » avec sa part de flou gestuel, de savoir-faire incorporé*⁸⁹. Il permet alors de laisser vivre la nécessaire et relative « opacité » du message poétique en jouant comme lui sur les connotations qui entrent en résonance avec l'imaginaire.

On peut comparer ce travail aux rites dits « de passage » : expériences matérielles ritualisées qui symbolisent d'importants changements d'être, de groupe ou de statut (Van Gennep)⁹⁰. En l'occurrence, le processus du rite favorise le passage du statut de « naïf » à celui d'« initié », l'initié en l'occurrence étant celui qui a appris.

Au regard de la règle

Tout enseignant sait bien que les mots restent souvent sans effets. Le rite propose une alternative aux formes traditionnelles d'autorité (*taisez-vous !*) ou aux injonctions (*concentrez-vous !*). Cependant, le rite n'agit pas comme une opération magico-religieuse générant la transformation : selon Pesce, *il assure le consensus du groupe autour d'une réalité nouvelle*⁹¹. C'est ce consensus qui légitime le rituel et la règle car il manipule des symboles qui font l'objet d'une forme de pacte social. C'est surtout la nature auto-déterminée de l'activité de l'élève qui confère son efficacité au rite : l'élève entre dans le rituel en sachant qu'il va vivre un passage, il n'est pas dans la seule application de règles ou la stricte exécution de tâches.



⁸⁷ AUGÉ (M.), *Pour une anthropologie... Op. Cit.*

⁸⁸ TARLET (R.), Le rituel du concert et la question du sacré, in *Appareil*, n°3, 2009.

⁸⁹ FABRE (D.), « Le rite et ses raisons », *Op. Cit.*

⁹⁰ VAN GENNEP (A.), *Les Rites de Passage. Etude systématique des rites*, Paris, Noury, 1909.

⁹¹ PESCE (S.), « Le rite de passage comme forme d'autorisation mutuelle : analyse d'un rituel produit sur un mode coopératif », in Casanova (R.), Vulbeau (A.) (dirs.), *Adolescences, entre défiance et confiance*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2008.

IV. La dimension spatio-temporelle : vers une construction symbolique

Le rite, en tant qu'ensemble d'actes formalisés porteurs d'une dimension symbolique, est caractérisé par une configuration spatio-temporelle spécifique, par le recours à une série d'objets, par des systèmes de comportements et de langages spécifiques, par des signes emblématiques dont le sens codé constitue l'un des biens communs d'un groupe. (Segalen, 2005). Il semble alors important de ritualiser l'espace/temps pour créer un monde autonome qui permettra la transformation de l'élève et l'adéquation de son comportement aux attentes de ce contexte.

De l'impossible neutralité de l'espace

Un espace n'est jamais neutre. Il précise une étendue abstraite ou concrète, mais il matérialise également la perception et la représentation que chacun s'en fait. La réalité objective fait une large place à la réalité subjective perçue : notre expérience sensible. Cette lecture phénoménologique donne alors une dimension affective qui fait de l'espace un contenant vécu structuré et organisé par son contenu.



Il existe des lieux réels qui projettent un imaginaire, des espaces à la marge, des contre-espaces : ceux que Foucault appelle des *hétérotopies*⁹². *L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles*. L'espace scénique nous semble en être une : ici, l'élève crée et recrée l'espace à partir de son imaginaire et de son projet de communication.

Toujours selon Foucault, les hétérotopies supposent un système d'ouverture et de fermeture qui les isole mais les rend pénétrables. L'espace scénique - dans lequel on entre pour donner à voir l'œuvre à travers soi et se donner à voir à travers l'œuvre - répond à ce critère par les zones d'apparition, de disparition et de fuite qu'il propose. Il s'agira pour l'enseignant de réinventer l'espace *a priori*, de le transformer en espace de création et de représentation pour vectoriser le regard et faire exister ce que Michel de M'Uzan (1972) nomme *le public intérieur*⁹³.

Dans cette perspective, l'espace *a priori* sera différemment perçu s'il est dédié ou non. La salle de danse ou le gymnase se verront différemment investis. Si la salle de danse sacralise (ou dramatise) l'espace en amont de l'expérience, il n'en est pas de même pour les salles de sport où l'enseignant d'EPS travaille puisqu'il s'agit d'espaces sportifs qui, selon Durand⁹⁴, répondent aux seules exigences des règlements, pratiques et spectacles sportifs. Dans les

⁹² FOUCAULT (M.), « Des espaces autres » (1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984.

⁹³ Se représenter en amont le « point de vue » du spectateur : lecture de l'image, symbolique des lignes et des trajets, etc.

⁹⁴ DURAND (M.), *Chronomètre et survêtement*. Op. Cit.

représentations des élèves, ces espaces restent connotés par les différentes pratiques qu'ils abritent habituellement.

Comment transformer des espaces sportifs porteurs de sens et d'objectivité en espace dansé, en un lieu qui soit à la fois une toute petite partie du monde et puisse en faire vivre la totalité ?

Concrètement, l'enseignant délimite un espace en disposant des plots (ou autres objets) de chaque côté. Il matérialise des coulisses (gros tapis de gymnastique verticalement) derrière lesquelles les danseurs peuvent disparaître afin d'organiser les sorties et/ou les entrées de scène. Puis, il place les spectateurs face à cette aire de représentation. Utiliser la terminologie adéquate peut aussi être une aide précieuse : cour, jardin, rampe, face, lointain, cadre de scène, coulisses...

Du temps personnel au temps collectif

Le « déjà-là » préalablement évoqué s'inscrit également dans le temps. La répétition, consubstantielle au rite, structure et scande le temps. De fait, elle garantit une permanence et une continuité temporelle qui donne sens aux actes du groupe.



Le temps de la leçon, ses moments, la transition entre les moments signifient un recommencement qui fonctionne comme autant de repères et préserve ce que Champion appelle *un imaginaire de la continuité*⁹⁵ partagé par les membres du groupe.

-- L'aller-retour acteurs/spectateurs représente un temps fort de ce rituel. En fin de leçon ou de parties de leçon, il positionne les savoirs de l'activité relatifs au projet de communication et confronte l'élève au *public intérieur*, précédemment défini, lui permettant ainsi de s'appropriier les savoirs afférents à la problématique émission/réception.

-- Il semble également intéressant de ritualiser les étapes de la démarche de création plus ou moins guidée par l'enseignant :

- *sollicitation* (permettre : oser, (s')autoriser, (se) libérer, (s')étonner, ressentir, imaginer, trouver, inventorier.....) ;
- *ouverture* (diversifier : varier, enrichir, détourner, convertir, distordre, multiplier, accentuer, réduire, contraster, ralentir, accélérer.....) ;
- *partage* (échanger : communiquer, accueillir/confronter, mettre en commun, faire ensemble, mélanger, combiner, transférer, permuter...) ;
- *choix* (sélectionner : trier, nuancer, retenir, éliminer/abandonner...) ;
- *construction* (composer : concevoir, organiser, tisser, structurer, planifier, disposer, fixer, mettre en scène... ;
- *présentation* (produire : interpréter, communiquer, jouer, proposer, donner, faire vivre...) ⁹⁶.

⁹⁵ CHAMPION (F.), « De la désagrégation des rites dans les sociétés modernes », in Dianteil (E.), Hervieu-Léger (D.), Saint-Martin (I.), *Rites religieux et politiques des sociétés modernes*, Paris, L'Harmattan, 2004.

V. La dimension corporelle : vers une expérience sensible commune

Le support corporel s'impose comme une caractéristique du rite : nombreuses sont les danses, les pratiques ou les mises en scène corporelles qui l'accompagnent. L'EPS en général, et la danse en particulier, n'échappent pas à la règle en instaurant des rituels associés à *des transformations dans l'ordre du corps plus ou moins caractéristiques et profondes*⁹⁷. Le rite affiche ainsi un caractère sensible indéniable. *Toute connaissance commence par les sens*⁹⁸ écrivait Kant car l'objet connu est construit par le sujet à partir de cette forme primordiale de la connaissance. A ce titre, le caractère sensible du rite offre en partage au groupe une mémoire corporelle : il s'agit ici, toujours selon Champion, d'un *partage sensoriel*⁹⁹. Passer du statut d'élève à celui de danseur, c'est transformer sa motricité mais c'est aussi modifier en amont comportements et attitudes, comme l'illustrent les trois exemples suivants.

Travailler pieds nus

Comme à la porte de certains lieux sacrés : avant de danser, on se déchausse. Au-delà de la seule nécessité d'un contact efficace avec le sol et de l'ancrage des appuis, dénuder ses pieds est un acte d'abandon de certaines valeurs sociales.



Chargés d'une forte symbolique religieuse, les pieds nus symbolisent la confiance dans la terre qui accueille, l'adéquation entre l'être et le lieu, l'exposition de soi et le dépouillement. Le rituel se fait souvent en deux temps car les élèves veulent toujours garder leurs chaussettes ! Le prétexte du froid est souvent l'alibi retenu puis peu à peu les habitudes se prennent.

Ecouter son corps

Le travail de mise en danse - nécessaire pour créer les conditions d'écoute et de disponibilité - reste une préoccupation centrale chez les enseignants de danse en EPS. Nous citerons en exemple l'atelier encadré par Jocelyne Caumeil, lors du stage de *Passeurs de danse* de 2011. Il proposait un rituel centré sur le corps sensible et la sensorialité du mouvement à partir de la circulation de l'air dans le corps et dans le mouvement.

« Couchés au sol, les yeux fermés, suivre son souffle : inspire, expire. Respirer en conscience, centrer son attention sur les sensations ressenties.



⁹⁶ BRUN (M.), COMANDE (E.), « Conduire une démarche de création artistique en danse », in *L'artistique*, Mercier-Lefèvre (B.) (dir), Paris, Revue EPS, coll. Pour l'action, à paraître en 2016.

⁹⁷ GLEYSE (J.), VALETTE (M.), « Rites initiatiques et rituels de passage ou de purification, dans l'école, l'éducation physique et le sport », in *Corps & culture*, n°4, 1999.

⁹⁸ KANT (E.), *Critique de la raison pure*, (1781), Paris, Flammarion, 2001.

⁹⁹ CHAMPION (F.), « De la désagrégation des rites... », *Op. Cit.*

Puis, accompagner l'entrée ou la sortie de l'air avec de plus en plus de parties du corps. La centration perceptive reste placée sur le souffle, et le mouvement accompagne en toute fluidité la circulation de l'air. »¹⁰⁰

Cette dimension sensorielle (corps sensible, sensations éprouvées) permet à l'élève d'aller au-delà de soi sans perdre le lien à soi ni la singularité de sa propre construction. En rituel de début ou de fin de leçon, il permettra d'entrer ou de sortir de l'hétérotopie.

Toucher le corps de l'autre

Danser ensemble suppose de préserver une présence aux autres : perception fine et disponibilité optimale pour travailler dans la fluidité et répondre efficacement aux actions d'autrui. Le corps de l'autre est alors perçu comme un matériau vivant ou un support à l'action. Ces relations peuvent être enrichies par les variations des points de contact, les modulations d'énergie, l'utilisation diversifiée de l'espace et des durées, la prise de risque physique et émotionnelle. Ce dialogue corporel suppose une adaptation mutuelle au poids, au volume et à l'énergie de l'autre.

Dans ce cadre, le rituel permet en amont d'instaurer des relations de contact (massages, manipulations...) qui passent nécessairement par l'engagement de soi, le respect et la responsabilité de l'autre, ce qui génère la confiance mutuelle.

Conclusion : une sorte de transcendance...

Bien qu'aujourd'hui le rite ne concerne plus seulement la religion, le rituel, selon Segalen, se caractérise toujours par *un certain nombre d'opérations, de gestes, de mots et d'objets convenus (...) pour qu'il y ait croyance en une sorte de transcendance.*¹⁰¹

Alors peut-être que le rituel « sacralise » la leçon de danse, peut-être que cette leçon mérite d'être interrogée dans ce qu'elle cède comme place aux rituels et à leur impact sur l'apprentissage de l'élève.

*Le sacré se vit plus qu'il ne se laisse définir*¹⁰²... Témoin ce court échange à la fin d'une leçon de danse : Eddy, dix-huit ans, étudiant en STAPS connu pour son agressivité sportive, culmine à deux mètres, promenant un regard bleu glacé au-dessus d'une centaine de kilos de muscles. La main sur la poignée de la porte de la salle de danse, son sac de sport à la main, il ne bouge plus : « *File vite Eddy, tu vas être en retard en cours !* », « *Juste encore un moment, Madame, un tout petit moment. Je vais y aller... Mais dehors, c'est la guerre. Ici c'est la paix* ».



¹⁰⁰ CAUMEIL (J.), « Place du sensible dans la leçon de danse », in « *La leçon de danse en question(s)* » Actes du stage Passeurs de danse, octobre 2011.

URL : http://www.passeursdedanse.fr/pdf/compte_rendu_du_stage_2011.pdf

¹⁰¹ SEGALEN (M.), *Rites et rituels contemporains*, Paris, Armand Colin, 2005.

¹⁰² BALANDIER (G.), « Le sacré par le détour des sociétés de tradition », in Balandier (G.), Wiewiorka (M.) (dir.), *Cahiers internationaux de Sociologie, Langages, symboliques, représentations*, vol 100, 1996.

Jour 3 Lundi 19 octobre 2015

9h à 12h

	<p style="text-align: center;">Atelier/rencontre</p> <p style="text-align: center;">Olivier Collin</p> <p>Danseur et chorégraphe de compagnies baroques et contemporaines</p> <p>http://www.oliviercollin.fr</p>
--	--

Après avoir obtenu son prix d'interprétation en danse contemporaine au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, Olivier Collin intègre en 1997 le Centre Chorégraphique National de Basse-Normandie (Karine Saporta).

Il se forme ensuite à la danse baroque et travaille très vite aux côtés de Béatrice Massin, Marie-Geneviève Massé et Ana Yepes. En parallèle, il continue la création contemporaine en collaborant avec le chorégraphe Charles Cré-Ange puis Mélanie Marie et Nicolas Maurel pour l'Association-Mouvement-Artrope.

En 2011, il participe à la reprise de l'opéra *Atys* avec les Arts Florissants (W. Christie), puis à la création de spectacles chorégraphiques avec les Talens Lyriques (C. Rousset), le Concert Spirituel (H. Niquet), l'ensemble Douce Mémoire (D. Raisin-Dadre).

Il est également interprète pour Marie-Geneviève Massé en 2006 et pour Béatrice Massin en 2013.

Olivier Collin mène par ailleurs ses propres projets et répond à des commandes de mises en scène pour des formations instrumentales baroques telles que l'Ensemble Clérambault, Il Profondo, les Paladins, Ludus Modalis ou bien encore l'ensemble les Ombres. En 2016, sur invitation de l'Opéra de Montpellier et dans le cadre d'Opéra Junior, Olivier Collin mettra en scène *Step in !* : un spectacle musical et chorégraphique pour 45 jeunes chanteurs et 18 musiciens de l'ensemble « les Ombres ».

NB : Olivier Collin nous a offert un superbe entretien, pour le dossier thématique n°5 « Danse et musique » et dont voici le début : « *Je n'ai pas le sentiment d'être à proprement parler un chorégraphe, même s'il m'arrive de chorégraphier certaines pièces. Ce qui m'intéresse principalement, c'est la mise en scène, c'est de travailler sur l'espace en lien avec la musicalité et l'émotion de l'œuvre aussi bien avec des danseurs, des chanteurs ou, dans le cas des « Rues de Naples », un jongleur.* » Lire la suite en ligne :

http://www.passeursdedanse.fr/dossier_thema5/pdf/parole_olivier_collin.pdf

« Du pas marché... à la danse baroque »

Compte rendu rédigé par Michèle Métoudi

L'atelier d'Olivier s'est divisé en quatre temps :

- de la marche à la danse, rythmes et partitions : des codes à usage de « cour » ;
- les rythmes en danse baroque ;
- le parcours ;
- démonstration, usage contemporain des codes baroques.

1) De la marche à la danse, rythmes et partitions, des codes à usage de « Cour »

Olivier Collin a présenté son itinéraire aux stagiaires : du contemporain aux danses anciennes. Il précise qu'on appelle « danse baroque », celle qui est a été créée de 1650 à 1750. Le principal témoignage qu'on en ait passe notamment par la notation Feuillet.

Travail en cercle

Les stagiaires doivent penser la danse baroque comme un déplacement de volume du corps dans l'espace et donc rechercher dans la marche :

- l'idée de volume avec leurs bras (l'image d'un gros ballon pris entre les bras est donnée comme repère) ;
- puis l'opposition (épaulé en opposition avec la jambe de devant lors de la marche).

2) Les rythmes en danse baroque

Travail sur une chaconne (3 temps par mesure) : la *chaconne* est une danse de caractère noble, une pièce de grandes proportions, lente et solennelle, au rythme bien marqué, basée sur la répétition et la variation d'un thème comprenant en général 4 ou 8 mesures avec reprise.

1 pas par temps, puis complexification jusqu'au travail sur le *coupé* : *coupé* sur le rythme blanche/noire, un pas du pied droit en montant sur pointe du pied, le pied gauche s'approche du droit en glissant, le pied gauche continue en glissant pour se poser devant. Pendant, deux temps, le danseur est en équilibre sur un pied pendant que l'autre glisse. (Le *coupé* peut se faire en partant du pied gauche.)

1 appui par mesure, puis 2, puis 3, puis 4 appuis par mesure, en évolution par lignes à l'unisson, puis par lignes en canon. Travail alternatif sur des départs pied droit puis pied gauche.



Du pas marché au saut : apprentissage du pas de « passacaille », facilité par des frappés des rythmes avec les mains. La *passacaille* est une danse lente (à 3 temps) prisée par la

noblesse. Elle développe des variations à partir d'un thème couplé à une basse obstinée (basse constituée de quelques notes répétées jusqu'à la fin de la pièce)

Olivier demande aux stagiaires de marquer un véritable engagement dans le pas, avant de demander un début d'ornements (avec les bras, les poignets et les mains).

Tout en proposant cette découverte des rythmes et pas, Olivier rappelle que :

- la danse était obligatoire à la cour, qu'elle mettait en scène la hiérarchie qui y régnait et le pouvoir du roi, qui lui-même dansait excellemment ;
- la musique était écrite pour la danse (Ballets de cour) et que la tragédie lyrique (opéra) n'est apparue de manière significative que lorsque le roi ne pouvait plus danser.



3. Le parcours

Déchiffrage et interprétation de l'espace d'une partition Feuillet

Olivier distribue à chaque stagiaire une des quatre feuilles différentes de partition « Feuillet », qu'il explique avant de demander aux stagiaires de se mettre par deux pour en déchiffrer seulement l'espace.



Sarabande



Sans titre



Menuet



Vainqueur

Compte rendu de chacun de ce travail de déchiffrage : nous rendons visible les symétries centrale et axiale et le rapport à deux.



4. Démonstrations

- Démonstration d'une danse baroque (« les Folies d'Espagne »), de manière dépouillée puis de plus en plus ornementée, par Olivier que nous remercions de ce « cadeau ».
- Démonstration de ce qu'un danseur contemporain peut créer ou faire créer à partir du code baroque.



13h30 à 15h30

 <p>Photo : Jean-Claude Bruet pour <i>Subjectif</i></p>	<p style="text-align: center;">Conférence</p> <p style="text-align: center;">Anne Décoret-Ahiha</p> <p>Anthropologue de la danse, docteure en Sciences Humaines</p> <p>@ : anne@adea-mouvement.fr</p>
--	---

Anne Décoret-Ahiha a publié *Les Danses Exotiques en France* (Grand prix de la critique 2004/2005) et *Outstanding* (Award 2006, Congress Research on dance, New York). Contributrice des Themas et webdocs du site Numeridanse.tv, elle participe à la rédaction de supports pédagogiques sur la danse, conçoit et anime des conférences et show conférences. Ancienne enseignant chercheur à l'Université, elle est aujourd'hui formatrice consultante et coach, et intervient dans les domaines de la pédagogie et du management d'équipe. Elle conçoit et anime des interventions de formations, des événements et des ateliers qui intègrent des outils issus des arts du mouvement, tels que les « Echauffements du spectateur ».



« Rites et rituels dans la danse »

Compte rendu rédigé par Eve Comandé

Les stagiaires sont invités à s'asseoir. Sur certaines chaises sont posés des papiers retournés. En amont de son discours, Anne montre un « P » comme « Placement de Produit » puis lance une balle dans l'auditoire. Celle-ci est rattrapée par « l'élu ». Celui-ci se doit d'ouvrir la conférence de façon « rituelle ». Il coupe donc un ruban tendu par deux stagiaires du premier rang et déclare solennellement la conférence ouverte. En effet, donner une conférence s'accompagne d'un rituel académique : positionnement spatial, remerciements, allégeance aux institutions... Anne justifie ainsi son choix de démarrage :

- faire participer l'assistance ;
- sortir du rapport au savoir de type « top/down » ;
- s'inscrire dans le « Je sais et je pense parce que je ressens et j'éprouve »¹⁰³ de Jaques-Dalcroze (1924)

Puis Anne parle des conteurs antillais qui racontent la vie du défunt lors des veillées funèbres. Pour maintenir l'attention des présents, ils mettent en œuvre un « rituel de relance ». Ce rituel revêt une fonction cognitive et une fonction symbolique. Mais pour adopter un rituel, il faut en connaître les codes. Aussi explique-t-elle le rituel de relance antillais qu'elle mettra en place pendant sa conférence. Quand elle dira « Ye cri », l'assistance répondra « Ye cra » ; quand elle dira « Ye misticri », l'assistance répondra « Ye misticra » ; et quand elle demandera « Est-ce que la cour dort ? », l'assistance répondra « Non, la cour ne dort pas ». Pour le cas où les stagiaires entendent un propos déjà entendu, ils sont invités à lever les deux bras vers le ciel.

On a longtemps pensé les rituels comme uniquement exotiques ou sacrés. Pourtant, on les retrouve partout et depuis tous les temps : ils sont l'expression de la condition humaine. (Les stagiaires sont invités à montrer les papiers qu'ils possèdent à ce sujet : *EXPRESSION de la CONDITION HUMAINE et à les rassembler pour former et montrer le groupe de mots*). Mary Douglas a constaté que les hommes ne peuvent se passer de rituel : « *Animal social, l'homme est un animal rituel. Supprimez une certaine forme de rite, et il réapparaît sous une autre forme, avec d'autant plus de vigueur que l'interaction sociale est intense* »¹⁰⁴.

L'exemple du ruban (en début de conférence), bien que décalé par rapport au contexte, nous prouve que le rite est codé. C'est un principe fort : il s'agit d'un énoncé performatif¹⁰⁵ (Les fiches *ENONCE PERFORMATIF* sont montrées). C'est-à-dire que cet énoncé est en lui-même un acte. Exemple : « *Je vous déclare mari et femme* » : il s'agit d'un acte illocutoire¹⁰⁶. Les actes illocutoires sont ceux que l'on accomplit en disant quelque chose et en raison de la signification de ce que l'on dit (tel énoncé doit s'entendre comme telle action). Les actes locutoires sont ceux que l'on accomplit dès lors que l'on dit quelque chose et indépendamment du sens que l'on communique (tel mot renvoie à tel référent, tel autre prend tel sens).

Mais qu'est-ce que le rite ? Il n'existe pas, à ce jour, une définition canonique du rite. En effet, quelle définition pourrait couvrir tous les rites pratiqués dans toutes les sociétés à travers l'histoire de l'humanité ? De plus, rites et rituels sont souvent employés l'un pour l'autre. Il n'y a donc pas de définition consensuelle au sujet du rite : c'est un concept classique.

¹⁰³ JAQUES-DALCROZE Emile, *Le rythme, la musique et l'éducation*, Lausanne, Foetisc, 1965.

¹⁰⁴ DOUGLAS Mary, *De la souillure, Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, Maspero, 1967.

¹⁰⁵ AUSTIN John Langshaw, *Quand dire c'est faire* (1962), Paris, Seuil, 1991.

¹⁰⁶ AUSTIN, *Ibid.*

Anne cite en exemple le *Chahada* (profession de foi, un des piliers de l'islam). Prononcer cette phrase suffit pour nous faire entrer dans la religion musulmane (acte illocutoire). Il existe également un acte illocutoire en danse classique. On peut néanmoins affirmer que le rite est composé de séquences d'actes formalisés et symboliques. Le rite est quelque chose de réglé et de répétitif.

Pour illustrer cela, Anne montre une vidéo publicitaire (Volvic) dont Zinedine Zidane est le personnage central (<https://www.youtube.com/watch?v=srk5xQ4Ny1k>)



« Toujours le même geste... »

Il s'agit là d'un rituel profane qui se loge dans la vie quotidienne, notamment dans le sport. On trouve aussi des danses rituelles en fin de match ou après un but : Anne en montre quelques extraits.

A quoi sert le rite ? Il sert à organiser la vie. Etymologiquement, le mot rite, du latin *ritus*, signifie « ordre prescrit ». Le rite, dans le sens ancien, est la conduite à pratiquer dans le respect sacré de l'ordre des choses. En pratiquant des rituels, les hommes contribuent à maintenir l'ordre du monde, c'est-à-dire à s'assurer que toutes choses demeurent différenciées, distinctes, pures : ordre du cosmos, du rapport avec Dieu, des hommes entre eux. Ordonner le désordre dans un monde chaotique en faciliterait la compréhension. Une dimension signifiante est donnée. *L'exemple de Zidane est repris* : se concentrer, se rendre disponible.

Le rite permet aussi d'exercer une action sur autre chose. S'opère ainsi une transformation : transformation de son être, action sur le réel alors que la condition humaine nous en donne peu l'occasion. Le rituel nous permet de croire en son effet : magie performative. Dans la publicité, Zidane passe de simple humain en dieu du football. Il entre sur le terrain baigné de lumière comme un dieu sur l'Olympe. La fonction du rituel est de marquer une rupture : en l'occurrence, le vestiaire représente le sas qui sépare le quotidien de l'extra quotidien.



Ainsi, en danse indienne, s'habiller est un rituel qui permet d'entrer dans le temple symbolique de la danse. Anne se fait aider pour dérouler le sari puis elle s'enroule dans le

tissu orange. Commencer par le petit nœud sur le côté, puis effectuer les sept plis sur le devant du corps. Glisser le sari dans le pantalon puis le passer sur l'épaule en veillant à faire les plis nécessaires. Puis l'ajuster en tortillant le rajout en enfin l'accrocher.

Une fois la tenue revêtue, chaque danseur procède au rituel de la salutation (*Mamakaram*). Le rituel ouvre mais ferme aussi la danse et le cycle est bouclé. On ne peut comprendre le code si on n'en connaît pas la signification ou alors on fait fonctionner son imaginaire et du coup on quitte le rituel.

Pieds nus, Anne procède au rituel, explique la gestuelle puis le fait danser aux stagiaires par demi-groupe ; enfin, la salle se rassoit.



Cette salutation permet de passer du temps profane au temps sacré mais aussi de se rendre présent à sa danse. Le rite a aussi valeur d'échauffement. *Anne montre des vidéos de danseurs : Sankai Juku (Japon), et Legend Lin (Taïwan).* On voit ici des états de corps qui procèdent de la lenteur.



Sankai Juku



Legend Lin

Les rites de passage

Il existe une rupture définitive grâce au rite de passage. Le bac en est un par exemple. On y retrouve les trois phases : le retrait (révision), la mise à l'épreuve (épreuves), la consécration dans un autre statut (résultats).

En danse indienne, le *bharata natyam* est considéré comme la plus ancienne forme de danse classique. Elle est enseignée aux jeunes filles. Jadis, elle n'était interprétée que dans les temples par des danseuses (les *devadasis*) qui avaient dédié leur vie à leur art et aux dieux. Aujourd'hui, cette danse a disparu des temples pour gagner la scène.



Les devadasis passent l'Arangetram (en tamoul « *parvenir à la scène* ») qui leur donne le droit d'officier, de danser sur scène. Ce rite de passage permet aussi la consécration de la jeune fille comme pouvant accéder au mariage.

Dans la danse classique on trouve le rituel dans la nomination d'une étoile (1895 : début à l'Opéra de Paris). Depuis 2004, cette nomination se fait en public. *Anne montre la vidéo de la nomination de Ludmila Pagliero* (<https://www.youtube.com/watch?v=OYHQmYSD9qc>). *Puis elle met un tutu symbolique et propose aux « journalistes » de lui poser quatre questions. Comment êtes-vous devenue une étoile ? Vous aviez peur ? Alors comment ça s'est passé ? Et vous vous attendiez à être nommée ce jour-là ? Anne lit les quatre réponses de Ludmila.*

(<http://www.grazia.fr/societe/phenomenes/articles/confessions-d-une-danseuse-etoile-488272>)



Comment vous êtes devenue étoile ?

C'était une période assez spéciale pour moi, parce que je dansais dans deux productions à Garnier, un ballet classique et un contemporain : c'était deux styles complètement différents, donc c'était compliqué à gérer, mais bon, j'étais très entraînée. Au même moment, j'ai commencé à répéter une production pour un spectacle à venir. Et pendant ce temps-là, il y avait *La Bayadère* qui se jouait à l'Opéra Bastille mais je n'en faisais pas partie. Sauf qu'à Bastille, les choses se sont mal passées : dans le rôle de Gamzatti, plusieurs filles se sont blessées. En comptant les remplaçantes, il y avait cinq ou six Gamzatti. Et il est arrivé un jour où il n'en restait plus du tout. La dernière n'arrivait même pas à mettre ses chaussons tellement elle avait mal aux pieds. Je me souviens que j'étais en cours et je vois rentrer Laurent Hilaire, le maître de ballet. Il me dit « *Tu as déjà dansé le rôle de Gamzatti, il y a deux ans, non ? Tu crois que tu t'en souviendrais ?* ». Avec une semaine de répétition, oui, j'aurais pu m'en souvenir, c'était faisable. « *Et si c'était ce soir ? Tu pourrais danser ce soir ?* ». Moi je

commence à rire, j'ai chaud et je dis « *Quoi ? Vraiment ?* ». Et il me dit « *Oui, on n'a plus personne. Si tu ne le fais pas, il n'y a plus personne* ». C'était justement le soir où le spectacle était retransmis en direct dans les cinémas MK2 de toute l'Europe. Laurent Hilaire essayait de me rassurer : « *Ce n'est que quelques spectateurs en plus... Tu n'as qu'à imaginer que tu ne dances pas à Bastille, mais à Bercy* ». J'ai accepté de reprendre le rôle de Gamzatti et j'ai appelé ma mère, pour qu'elle prie pour moi.

Vous aviez peur ?

Oui ! J'ai à peine eu le temps de répéter avec mes partenaires, Josua Hoffalt et Aurélie Dupond. On s'est vu de midi à 13h30. Puis je suis partie essayer les costumes, manger, dormir un peu ; en me réveillant, j'ai pris mes pointes, je suis allée à Bastille, je me suis échauffée et il était temps d'entrer en scène. Je me suis dit « *Ludmila, si tu réfléchis trop, si tu as peur avant d'y aller, la peur va durer jusqu'à la fin du spectacle... Regarde, c'est génial ce qui t'arrive : d'habitude on danse cent fois la même histoire en essayant de faire croire au spectateur qu'on la vit pour la première fois, et là, quelle chance tu as : c'est vraiment la première fois ! Alors il suffit d'entrer dans le personnage et de vivre les choses sur le moment... Prends ton temps, laisse les autres personnages parler, laisse les choses arriver et vis La Bayadère comme si c'était une histoire qui t'arrivait vraiment.* »

Alors, comment ça s'est passé ?

Alors j'ai dansé. Dans le spectacle, je suis Gamzatti, la fille du rajah. Aurélie Dupond est Nikiya : l'une des danseuses qui gardent le feu sacré et qu'on appelle les bayadères. Mon père offre ma main au guerrier Solor, dansé par Josua Hoffalt. Mais Solor est amoureux de Nikiya. Or, il ne peut pas désobéir au rajah. Donc, c'est un triangle amoureux qui se dessine. Moi, je découvre que Solor et Nikiya se sont juré un amour éternel. Ça m'énerve : je fais appeler Nikiya dans mes appartements. Là, je lui propose de l'argent et des bijoux, en contrepartie de quoi, je lui demande de nous laisser tranquille, Solor et moi. Mais elle refuse. Elle jette mes bijoux par terre. Et on commence à se battre. Sur scène, avec Nikiya, on ne s'est pas regardé une seule fois comme si j'étais Ludmila et qu'elle était Aurélie, en se disant, avec les yeux, « *Bon, ça va aller ? Tu ne stresses pas ?* » Non : on était vraiment dans nos personnages, on s'est laissé porter par l'histoire. La bagarre entre nous était incroyable, on était tellement dans le truc toutes les deux, c'est sorti comme c'est sorti, mais on était à 100% Nikiya et Gamzatti... Comme des enfants qui jouent. Et c'était la meilleure façon de me faire oublier la peur.



Brigitte Lefèvre nomme Ludmilla

Vous vous attendiez à être nommée ce soir-là ?

Pas du tout. Quand le spectacle se termine, il y a tous les saluts qui arrivent, le corps de ballet salue, les solistes saluent, les premiers rôles saluent... Et Brigitte Lefèvre, la directrice de la danse de l'Opéra monte sur scène. Là, j'ai un moment de panique parce que je sais que c'est comme ça que les étoiles sont nommées... Or, à côté de moi, il y a Aurélie Dupond, danseuse étoile à l'Opéra de Paris, Josua Hoffalt, danseur étoile à l'Opéra de Paris... Donc, si elle s'apprête à nommer quelqu'un, ça ne peut être que moi... Mais Brigitte Lefèvre salue les spectateurs européens qui ont suivi en direct le ballet dans les cinémas MK2 et je me dis, « *Non, non, c'est pour le cinéma, c'est pas pour toi, reste tranquille* ». Je suis comme ça, je souris comme si de rien n'était, je ne bouge plus et j'entends « *Je voudrais remercier Ludmila Pagliero qui a repris le rôle de Gamzatti au pied levé...* ». Je fais une révérence, pour dire « *Merci* ». Et Brigitte Lefèvre continue. « *Compte tenu de son talent et de son courage artistique, j'ai l'honneur de nommer danseuse étoile du ballet de l'Opéra National de Paris mademoiselle Ludmila Pagliero* ». Et là tu n'y crois pas, tu ne peux pas croire que ça t'arrive. Tous les danseurs sur scène t'applaudissent et toute la salle, debout, qui t'applaudit aussi, et toi, tu es seule

sur scène... Et tu dis merci, merci et tu fais des révérences. Tu es la même personne, tu te sens exactement pareil, tu n'as pas changé mais ton rêve depuis toujours s'est réalisé.

Les rites de passage fonctionnent sur la fonction illocutoire pré-citée : une parole devient un acte (Exemple : Brigitte Lefèvre nomme Ludmilla). C'est une forme de négociation d'un nouveau statut. Une des fonctions du rite est de séparer ceux qui sont devenus de ceux qui ne le sont pas, de parer de qualités nouvelles mais en posant une barrière, et ainsi de renforcer l'ordre social et la cohésion d'un groupe (Cf. fonction instituante, Bourdieu)¹⁰⁷.

Si l'on revient à la danse indienne, les danseuses du temple étaient des prêtresses qui officiaient par la danse. Arrivée sur scène, la danse va garder quelques éléments de ce passé. *Anne montre une vidéo de ce rituel.*



Le processus d'acquisition des codes se nomme l'acculturation. Par extension, il s'agit d'un processus dynamique d'échanges interculturels, une intégration de connaissances au niveau culturel comme au niveau cognitif, intégration plus ou moins élastique comme le montre l'exemple des applaudissements mal venus, c'est-à-dire arrivés au « mauvais » moment.

Un autre exemple de rituel

Anne montre une vidéo de la danse des Egungun à Ouidah (Bénin). Les Egunguns sont des revenants qui portent l'esprit du mort qu'on suppose revenu pour se manifester aux vivants. Ces danses, qui se font en fonction de la personne décédée, célèbrent les ancêtres, unissent le présent et le passé.



<http://sessi.afrikblog.com/archives/2008/02/05/7835014.html>



Photo : Eve Comandé

¹⁰⁷ BOURDIEU Pierre, « Les rites comme actes d'institution », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 43, Rites et fétiches, juin 1982.

Les Egunguns proposent des danses acrobatiques au rythme des percussions, dans un espace désigné par des gardiens munis de bâtons. Ils flattent pour avoir des récompenses, effrayent dans leurs mouvements et forment des vœux de bonheur à ceux qui leur font des cadeaux. Mort à qui les touchent !

Les battle en hip hop

Ici aussi le rituel est présent. On assiste à un affrontement en cercle avec le MC (master of ceremony) qui annonce la cérémonie rituelle profane¹⁰⁸.



Battle collective : Benson Lee

http://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=19538986&cfilm=198951.html



Battle individuelle : Willow vs Zyd XY

<https://www.youtube.com/watch?v=1VaT8jzi4UA>

Danse contemporaine

On constate un quasi rite de passage pour le chorégraphe : revisiter *Le sacre du printemps* (Béjart, Pina Bausch, Jérôme Bel, Angelin Preljocaj, Jean-Claude Gallotta, Maryse Delente, Maalem Medhi... et tellement d'autres ! Cf. Communication Joce Caumeil). Cela peut sembler paradoxal car la danse contemporaine est une danse de signature individuelle.



¹⁰⁸ Cf. Actes du Stage *Passeurs* Toussaint 2013, « Cultures Urbaines », URL : http://www.passeursdedanse.fr/pdf/Actes_du_stage_Passeurs_de_danse_2013-version_site.pdf

Il existe aussi des danses qui vont dans l'épreuve, l'exaltation, voire l'épuisement. Comment faire groupe à un moment donné dans une participation qui conduit à une sorte de catharsis ? *Anne montre plusieurs vidéos pour l'exemple.*



FOLK-S will you still love me tomorrow ? d'*Alessandro Sciarroni*
où la danse dure jusqu'à ce qu'il n'y ait plus personne sur scène ou dans la salle.
(<https://www.youtube.com/watch?v=zh6ijlcAbBY>)



« D'après une histoire vraie » de *Christian Rizzo*
qui met en scène le souvenir d'un mouvement furtif de quelques hommes dansant en Turquie.
(<https://www.youtube.com/watch?v=sGG4bUHfkbc>)



« Yama » de *Damien Jalet*
qui évoque un rite des moines sacrés du Japon
(<https://vimeo.com/90215159>).

Est-ce pour sacraliser la danse ? Pour retrouver une profondeur ?

Ainsi répond *Damien Jallet* : « *Nous vivons dans une société où les rituels n'ont plus leur place, à part peut-être le football, si on peut le considérer comme tel. (...). Que les*

chorégraphes renouent avec ces formes souligne, me semble-t-il, leur besoin de "faire sens" dans un monde qui en manque, de se fondre aussi dans quelque chose qui les dépasse, une sorte de temps mythologique. On se sent moins éphémère lorsqu'on se connecte à un acte qui semble ancestral. » (Damien Jalet interviewé par Rosita Boisseau).

Dans cette perspective, il est également intéressant de citer le travail d'Anna Halprin qui choisit de quitter la danse pour le rituel.

(Planetary dance : <https://www.youtube.com/watch?v=MKxVpJZ-Hh4>).



En conclusion...

Les rituels procèdent d'un besoin profond de l'être pour créer de l'ordre, du lien et de la transcendance. « *Les rituels ne cessent de s'inventer* » (Mary Douglas)¹⁰⁹

Pour terminer cette conférence, Anne propose aux stagiaires une « rowab »¹¹⁰ qu'elle filme (Cf. Denis Plassard : <http://rites.compagnie-propos.com/index.php/encyclopedie-des-rites/la-rovab>)



¹⁰⁹ DOUGLAS Mary, *De la souillure*, Op. Cit.

¹¹⁰ On retrouve ici l'humour de Denis : « *La Rovab est une danse bi-millénaire puisqu'on en trouve trace dès l'antiquité grecque. Présente également au Moyen-âge, entre les tréteaux des foires, elle se développe partout dans le monde, même si elle prend des formes très singulières. Depuis un siècle environ, on relève de nombreuses variantes, notamment en termes d'intensité des mouvements, de durée. Elle se pratique différemment selon l'âge et la fougue des danseurs. Il arrive que les mains de ces derniers s'agitent avec plus d'ardeur, entamant un rythme binaire et lançant cris et interjections de satisfaction. Selon l'enthousiasme des danseurs, la Rovab peut, alors qu'elle est d'abord dansée assis, se poursuivre debout. Cette danse a connu des dérives regrettables, avec jetée de tomates, ou plus délicat, lancée de bouquets de roses, ces projections traduisant à chaque fois l'entrain manifeste des danseurs. »*

PAROLES de STAGIAIRES

A partir de la définition des rituels (au travers des différentes conférences qui ont fait écho entre elles), pouvoir traverser dans le corps différentes danses ancrées dans des rituels variés.
Merci à vous, organisateurs et intervenants dans ce stage.



Tessa Addes



Juliane Bellaca

Je repars : PLEINE, ENRICHIE, REMPLIE, GONFLEE.
Bonheur, énergie, nourriture, pensées positives, mémoire, rencontres, échanges, muscles, éclats de rire, amour, danseurs, culture, pépites : PASSEURS, faites passer...
(Avec un joli dessin impossible à reproduire ici)

Ce stage m'a permis de prendre conscience que j'étais réellement une danseuse, que ma passion pour la danse ou mon engouement à mettre mon corps en mouvement suffisait à faire de moi une danseuse. Quel qu'ait été mon parcours professionnel je réponds, enfin il me semble, au code de la danse, j'en applique ses rites et ses rituels, et je ne pense plus aujourd'hui qu'il faut avoir un certain niveau pour être considéré comme danseuse.
J'ai rencontré des gens ouverts et bienveillants, et rien que pour cela, merci !



Julie Blin



Jean-Paul Borel

Je ressors enrichi d'un sentiment d'appartenance à un réseau au-delà du stage et d'une dynamique autour de la danse, ainsi que d'une réflexion enrichie sur mes pratiques. Le détour par le baroque a été un enrichissement personnel apprécié.



Charlotte Collette

Les rituels étaient des moments phares que m'a transmis mon tuteur d'année de titularisation. De ce fait, revenir sur cette définition me permet de questionner mes rites au sein de ma classe pour gérer mon groupe et en cette fin de stage, je me rends compte que ce ne sont pas des rites mais des routines. Je n'avais pas vu cette possibilité d'y incorporer du savoir et donc de passer de simples routines à de réels rites pour d'abord accrocher mes élèves en difficultés pour ensuite déconstruire toutes leurs représentations et les rendre ouverts. Merci pour cette qualité d'ateliers et de conférences... A moi de discriminer tout ça et de revenir.

La Charlotte sur le gong.

« Le rituel provoque l'émotion, permet d'apaiser et de communiquer... »

« Il permet de vivre ensemble la même chose. »

« Créer du lien ».

Une première pour moi qui ne sera pas la dernière. Ce stage arrive avec son thème « Rites, rituels... », à un moment de ma vie où le lien social, où vivre et partager des émotions avec les autres est pour moi un besoin. Alors, au-delà de l'apport humain, je ressors enrichie au niveau culturel (apport important de connaissances et d'ouverture culturelle) et au niveau personnel.

Je sors de ces trois jours avec une prise de conscience de mes rituels, ce qui me permet de mieux les assumer et de comprendre pourquoi ils me sont importants.



Charlotte Cozette



Sophie Delacou

En traversées permanentes avec le stage et sa thématique, j'ai le sentiment d'avoir relié. Je ne suis plus au milieu du pont mais légitime avec les Passeurs.

Ambiance générale excellente, la fête l'a prouvé ! Les interventions sont travaillées et les recoupements sont inévitables mais nécessaires pour enfoncer le clou de la compréhension. La dernière intervention m'a beaucoup plu par son interactivité et la profusion d'exemples de rites, de codes.

Les pratiques sont très intéressantes et variées. J'ai été déçu de l'intervention de C. Andrieux qui est sûrement un excellent danseur mais son attitude vis à vis de nous m'a semblé négativiste et peu encourageante, et basée, peut-être trop sur le modèle à imiter.

L'intérêt est de saisir les fondements de la danse Cunningham en tant que technique mais était-ce l'objectif du stage ?

Un grand bravo à toute l'équipe des *Passeurs*. Je suis ravi du stage et d'avoir été bien accepté par les jeunes !



Michel Delannet



Laurence Fagot

La rencontre avec la danse baroque m'a montré un lien évident avec la danse contemporaine. Expérience troublante qui me dévoile mes racines.

Séparation. Mise en condition. Renaissance dans un nouvel état. Ce sont les trois phases d'un rite. Elles représentent également mon trajet dans ce stage.
Nouvelle dans l'association, je suis venue seule de mon académie (séparation)
Etape 2 (Cf. carte mentale)
Et l'étape 3...aaahh... oui je me sens *Passeuse*
Merci (à zut fallait pas le dire)
A bientôt !
(*Carte mentale impossible à retranscrire ici*)



Corinne Guillot



Frédérique Jeandot

Des codes, rites et rituels pour mieux dire son appartenance, être ouvert aux autres.
Codes qui rassurent mais contraintes pour être plus libres encore.
Une grande richesse et d'intenses moments de partage et de convivialité.
Merci.

Des prises de conscience dans ma pratique professionnelle de rites ou rituels que je mets en place, de façon intuitive ou instinctive, qui me permettront une mise à distance et donc une plus grande efficacité de ces moments.
Des traversées dans des univers artistiques que je ne connaissais pas.
Des ateliers de pratiques divers, des intervenants différents dans leurs propositions et personnalités ont été très enrichissants.
Merci pour ce beau « passage » qui, je pense, permettra de semer des graines de danse encore et encore.



Valérie Jouan



Brigitte Kerglonou

Ce moment de stage, la richesse des contenus des intervenants a contribué à édifier un moment de bonheur, une antichambre où de nombreux souvenirs, connaissances, découvertes ont jailli, pris sens et consistance.

Me voici ressourcée
reboostée
rassasiée de toutes ces mises en bouche
savantes pertinentes vivifiantes.
Fière d'être au sein de Passeurs de Danse...

Ce stage m'a fait conscientiser les rites que je mettais en place sans mettre de mots précis dessus, pour mettre en place effectivement des rituels sur l'espace, sur un état de corps propice à rentrer dans la danse. Il m'a ouvert tout un champ de possibles que je vais pouvoir décliner, en m'imposant de prendre du temps, condition nécessaire, pour mettre mes élèves dans une qualité de travail que je négligeais, il me semble maintenant...



Christine Klein



Patricia Leflour

Je n'ai pas changé. Je suis toujours la même personne mais j'ai fait de belles rencontres, une nouvelle fois.
Encore merci.

Ce stage avait toutefois une ambiance particulière... *Un seul être vous manque...*

J'ai vécu ici un rite de passage, je reprends Joce pour définir un rite de passage :

- une « séparation » : arriver ici en terre inconnue, lâcher prise par rapport au quotidien ;
- une « mise en condition », mise à l'épreuve. C'est difficile (tant la danse de C. Andrieux que la danse d'O. Collin) DANSER, MEMORISER, COORDONNER, CREER... et très riche. Je souligne la qualité de tous les intervenants ;
- une « Réintégration dans un nouveau groupe » le groupe, les 39 Passeurs (présents)... réunis lors de ce stage ont vécu un rituel, des rituels constitutifs qui font grandir.

Chaque rite est communautaire et je pense que *Passeurs* est une belle communauté sacrée.



Karine Marcon

Plein les yeux, plein le cœur... C'est Passeurs, à chaque fois. De la hauteur, des découvertes, de la bonne humeur toujours.

Rites, codes et rituels... Des regards croisés, des fenêtres différentes pour s'imprégner de cette thématique, et vivre avec son corps.

Découvrir, apprendre, comprendre, le message est passé. De tout cela je ressors enrichie et très heureuse d'avoir réfléchi et vécu !

Un grand Merci à toute l'équipe.



Corinne Mateos



Valérie Murat

Merci pour la valse, la biguine... Pour moi la valse : une madeleine : le bal du 15 août à Castelsagrat (Tarn et Garonne).

Je repars avec une nouvelle orientation possible de mon travail en danse.

Trois axes : nécessité d'un engagement corporel exigeant (recherche du ++/via l'expérience Cunningham) ; joie d'un retour aux danses folkloriques, traditionnelles... décomplexée ; plaisir du rythme et du travail musical (via le baroque).

Je repars avec l'envie de découvrir de nouvelles lectures (Cf. conférences).

Je repars avec l'envie, le plaisir de danser quelle qu'en soit la forme et de continuer cette « tension » dans ce qui m'unit aux autres et à l'Autre.

- Passeurs de danse c'est avant tout des rencontres et je sors fortement enrichi des liens nouvellement noués ou de ceux renforcés avec les membres de l'association.

- Je ressors également enrichi d'une réflexion quant à la posture de l'enseignant et la place du rituel dans cette posture : quels gestes professionnels convoquons-nous ? Quelles consignes ? Quel dispositif (didactique ou pédagogique) inventons-nous pour « embarquer nos élèves » dans notre « monde symbolique » ? En ce sens, les expériences proposées par Anne, Eve et Cédric (mais aussi tous les autres) illustrent à merveille trois approches différentes qui créent au choix un carcan, un matériau idéal à la répétition et à la confrontation au travail, un repère permettant à l'élève de se situer, de se questionner à un imaginaire faisant ainsi voyager son auditoire captivé ou réactivé par l'interactivité convoquée.

- Ce stage aura été aussi l'occasion de se questionner quant à l'avenir de l'association. Les questions sont nombreuses, les suggestions ont été faites... reste maintenant à formaliser les pistes à envisager, à se responsabiliser quant à l'animation du site et à la diffusion de documents nouveaux.

- Pour finir, j'ai fortement, pleinement, apprécié d'avoir pu traverser des expériences chorégraphiques aussi diverses et aussi complémentaires.

Un grand MERCI.



Mikaël Pasini



Delphine Pinchon

Expérience éclectique de la danse, danse et humour, et légèreté, danse et rigueur, danse et précision. Echanges et partages avec les autres Passeurs. Et enfin, lors de ce stage, j'ai pu faire le lien entre mes deux passions que sont l'histoire et la danse. Donc merci (et oui je le dis !) pour ces moments de rencontres que je n'aurais pas pu vivre sans les Passeurs.

De belles retrouvailles avec l'anthropologie, par le biais de la danse, et des interventions de qualité. Une rencontre en toute simplicité, conviviale, pleine d'énergie et de bonnes volontés. Bravo !



Séverine Prillard



Manue Quintane

Ce stage est une prise de conscience qui va forcément agir sur tous les domaines de la vie car nos rites et rituels la structurent. Notre corps en est imprégné et cette conscientisation permettra d'en jouer. Utiliser les rites pour mieux enseigner, jouer avec les rites pour mieux danser.

« C'est ce que je fais qui m'apprend ce que je cherche. » (P. Soulage)
J'aurai, à travers ce « passage », mis un peu d'ordre dans mon désordre culturel, pédagogique, didactique, personnel... pris le temps, au-delà du sensible, pour rejeter un peu « l'abjecte peur du changement ».



Olivier Quintane



Virginie Rapin

Je pars, bien sûr, enrichie de danse, de formes, de prétextes, de poésie, d'histoires à transmettre, à passer. Mais surtout touchée par l'engagement et la passion des Passeurs de Danse. Je garderai en moi cette sensation essentielle d'être engagée. Merci.

Passeurs de Danse porte bien son nom : transmission d'expériences, partage de vécus, circulation de pensées : flexions-extensions-réflexions, mise en mouvement de concepts/conceptions.
Le tout très pertinent, d'excellente qualité, agrémenté d'accueil chaleureux et convivialité.



Erika Rava



Michèle Robert et Philippe Clément

« Ritual nous sommes du soleil »
Dixit le groupe « Yes ».

Conjugaison ingénieuse/généreuse entre la qualité exigeante du contenu des conférences dans la conceptualisation approfondie du rituel dans la danse et dans la vie ET (son) l'accessibilité grâce à la pratique, l'expérience vécue ces trois jours.
Une proximité et une meilleure compréhension du rituel dans notre vie actuelle et en matière de pédagogie.
N'étant pas professionnelle de la danse, cette rencontre m'a confirmé ce que nous avons entendu avec Anne : « J'apprends car je ressens ». Je ressens plus la danse en la pratiquant plus que je ne la connais et cela m'encourage davantage à la faire entrer dans nos pratiques de médiation dans les monuments.
Merci, un grand merci à *Passeurs de Danse* d'ouvrir à tous ce stage avec une grande générosité, de m'avoir fait découvrir la danse contemporaine et baroque et de m'avoir fait vivre cette expérience humaine très forte.



Julie Sollier



Catherine Touzard

La nécessité de se confronter à la pluralité, à la diversité des personnes pour vivre de façon harmonieuse dans le respect des différences. La méconnaissance peut conduire à la bêtise...
Merci pour la diversité des expériences que nous avons vécues et des intervenants

De la richesse de l'humanité... Des rites et rituels a transpiré « l'âme du monde ».
Du « je » au « nous », du « nous » au « je », le rituel *Passeurs* a encore formalisé un passage de l'avant à l'après c'est-à-dire maintenant.
De l'importance d'un regard où présence, amour et bienveillance transpercent chacun. Ainsi le sacré peut aussi se jouer de notre crédulité... « Du lard ou du cochon » ? Plutôt une bonne paella !
Est-ce le signe infra-linguistique de l'appartenance au groupe de *Passeurs* ?



Carole Zacharie

Et puis des mots sans auteur...et des stagiaires partis juste un peu trop tôt pour remplir le « papier » : alors des phrases sans portraits et des photos sans mots !

<p>Personnellement, j'ai énormément apprécié les ateliers de pratique très variés dans l'abord du thème. Les différentes conférences furent très intéressantes mais j'aurais aimé vivre une conférence décortiquant les codes, rites et rituels de certaines chorégraphies contemporaines.</p>	<p>Ce ne doit pas être un « papier » pour dire merci mais MERCI ! Pistes pour approfondir l'an prochain les codes en danse contemporaines. Traverser 1. 2. 3 ? Œuvres ? Ateliers chouettes mais courts parfois, nous laissant un peu frustrés car les moments de « danser ensemble » sont toujours forts. Enrichie de discussions, échanges sur nos pratiques d'enseignants !</p>
--	---



Merci à tous ...

Postface



Marielle Brun

IA-IPR EPS, déléguée académique à l'Action Culturelle au Rectorat de Clermont-Ferrand

Présidente de Passeurs de Danse

@ : Marielle.BRUN@univ-bpclermont.fr

« Rites, codes et rituels en danse : de l'expérience de l'entre/antre pour construire le meilleur ensemble »

A l'heure où j'écris ces mots, ont eu lieu les attentats du 13 novembre à Paris... et bien d'autres dans le monde. Aussi mon propos dépasse-t-il le contexte du stage pour s'inscrire dans celui, plus grave, de la mobilisation, non seulement pour l'éducation - à travers la danse en particulier - mais plus largement pour la nécessité de renforcer et renouveler des voies pour « faire société » dans la paix et la liberté.

Je souhaite ainsi porter un regard de « grand témoin » décalé dans le temps, pour mettre en lumière comment les « rites, codes et rituels en danse » permettent de « construire le meilleur ensemble » à partir de « l'expérience de l'entre et de l'antre ». Mes lignes s'ancrent dans les magnifiques interventions de ce stage auxquelles je rends hommage.

L'expérience de l'entre

Les codes, en tant que systèmes de signes et/ou de règles plus ou moins formalisés et explicites, sont fondamentalement des outils de communication. Ils opèrent avec efficacité *entre* ceux qui en maîtrisent la signification, contribuant à fédérer des communautés. Les exemples donnés pendant le stage ont été nombreux, du battle en hip hop à la codification (notation) de la danse en passant par les codes de la pantomime ou du barata natyam.

Dans leur dimension symbolique, les codes représentent aussi la transcription d'un mode de perception du monde. En Labanotation par exemple, le mouvement est appréhendé comme transfert de poids des différentes parties du corps, selon des directions d'espace construites à partir du centre de gravité du danseur et se déployant selon des durées objectives. Le code rend compte ici d'une analyse singulière du mouvement combinant des paramètres explicitement choisis (poids, espace, temps, énergie, segments du corps). D'autres systèmes de notation de la danse envisagent le geste dansé différemment.

En ce sens, le code confère une intelligibilité aux phénomènes perçus, donc au monde. Alors que les codes sont (trop) souvent imposés seulement comme des règles à respecter, ils constituent une interface *entre* un monde intérieur (issu des perceptions et des représentations) et un monde extérieur. Ils permettent ainsi de comprendre les expériences vécues, de leur donner du sens et de les partager, donc d'interagir. C'est pourquoi l'accès

aux langages revêt une telle fonction émancipatrice. Et, pour reprendre le philosophe Christian Godin, « *la violence est l'absence de langage* »¹¹¹.

Le rituel, quant à lui, actualise - en même temps qu'il le permet - le passage *entre* un état et un autre, un monde et un autre par un ensemble d'actes réglés. Le rituel offre ainsi l'expérience du reliement à soi-même, à l'autre, à une autre dimension. Mise en ordre du monde, le rituel cristallise une permanence de l'organisation sociale. Il en favorise une appartenance, au-delà de la fluctuance de nos émotions, de la traversée des âges de la vie et des statuts afférents. Le rituel peut ainsi être considéré comme une voie d'accès, de circulation *entre* soi et soi, *entre* soi et le monde. C'est dire son importance pour ceux, dont nos élèves, qui se vivent dans une impasse et qui plongent parfois dans des paradis artificiels pour échapper à leur condition. C'est aussi prendre conscience de la nécessité d'instaurer des rituels scolaires dont la fonction dépasse le contrôle¹¹². En effet, construire le collectif à l'École passe bien sûr par l'appropriation de codes, en tant que règles de conduite et de communication, et par le respect de droits et de devoirs. Mais l'enjeu et le moyen restent avant tout la responsabilisation de chacun, en tant que construction citoyenne, en forgeant le rapport intime et profond que chacun entretient avec ses valeurs à travers ses gestes, ses paroles, ses croyances.



L'expérience de l'*antre*

Engager l'élève dans un rapport intime avec son socle fondateur de valeurs ne peut se faire uniquement par une contrainte extérieure. L'exemple donné lors du stage du passage du « faire silence » à « être silence » le révèle. Le rituel proposé implique un renversement radical de l'intention : plutôt que de centrer l'élève sur les aspects manifestes d'un comportement à produire dans un espace qui lui est extérieur (ne pas faire de bruit), il est convié à (ré)investir son *antre*, son intériorité, dans une attitude d'accueil, d'écoute de ses sensations et ressentis pour aller vers un état de calme et de disponibilité. L'absence de bruit dans le gymnase ou la salle de danse ne sera ainsi qu'une conséquence de cette expérience d'immersion dans son *antre*. Sa perception évoluera d'ailleurs d'un lieu a priori mystérieux - que représente l'intériorité pour les élèves - à un lieu où on se sent en sécurité telle la caverne recevant la lumière du regard qu'on y porte. L'expérience de l'*antre* transforme ainsi une contrainte extérieure (se taire) en moment de développement de la conscience individuelle et collective (être dans un état de silence intérieur baignant tout le groupe qui en fait alors une expérience collective).

Pour ce faire, les conditions de l'expérience implique de considérer également le lieu même de la pratique comme un *antre*, espace sanctuarisé dans lequel aucune intrusion ni menace ne peut advenir. C'est le rapport même de l'enseignant aux élèves qui est en jeu et que le rituel règle : le professeur est alors le garant de leur sécurité, l'initiateur, le guide qui

¹¹¹ GODIN Christian, CHEBEL Malek, *Vivre ensemble. Éloge de la différence*, Paris, Editions First, coll. Document, 2011.

¹¹² MERRI Maryvonne, VANNIER Marie-Paule, « Pour un renouveau des usages et des définitions des rituels à l'école », *Recherches en éducation*, n°8 HS, septembre 2015.

soutient avec bienveillance et sans jugement cet engagement dans la profondeur de l'intime et du sensible.

Enfin, cette expérience vécue individuellement dans un cadre collectif est un pas fondateur vers l'altérité, pour comprendre et respecter cet Autre qui vit et ressent à la fois les mêmes émotions et questionnements que soi et qui pourtant traverse des voyages intérieurs si différents.

Construire le meilleur ensemble

Les rituels et les codes remplissent ainsi des fonctions de socialisation, d'intégration dans un groupe social donné. Mais il ne suffit pas de « vivre ensemble » au sens de mettre en œuvre un état de co-présence pacifique dans un espace déterminé, en l'occurrence l'Ecole. En effet, pour reprendre la citation introductive de ces Actes, « *Se réunir est un début, rester ensemble est un progrès, travailler ensemble est la réussite.* » (H. Ford)

La danse à l'Ecole porte cette dynamique à travers le chemin qui mène à l'élaboration d'une chorégraphie collective, c'est-à-dire un projet partagé fondé sur des valeurs partagées, dont l'authenticité de l'engagement prévaut sur la virtuosité motrice. Les rituels mis en place tout au long du cycle constituent ainsi des outils pédagogiques privilégiés pour développer la présence à soi et aux autres, la justesse dans la coordination entre les différents rôles (danseur, chorégraphe, spectateur), le respect des différences et des sensibilités, un regard poétique sur le monde. Les rituels permettent ainsi de faire vivre des expériences qui transcendent notre quotidien et les préoccupations de chacun pour s'inscrire dans une dimension qui dépasse les formes d'immédiateté, de matérialité et d'individualisme caractérisant notre société.

En effet, ainsi que le montrent Merri et Vannier¹¹³, les élèves qui construisent des habits liés aux rituels scolaires en font usage de façon créative dans d'autres contextes. Aussi, transmettons-leur les clés pour inventer des rituels dansés, source de partage, de métissage, de transcendance et d'interculturalité. Gageons ensemble que l'expérience de l'*entre/antre* dans les cycles de danse à l'Ecole ouvre à des dynamiques engagées pour « faire société » dans la paix, la liberté, la fraternité. C'est l'espoir que nous formulons et pour lequel *Passeurs de danse* se mobilise à travers ce stage et l'ensemble de son projet humaniste.



¹¹³ *Op.cit.*

Bibliographie « Danse et rituels »



AGRE (P.E.), *Routines*, Massachusetts Institute of Technology, Artificial Intelligence Laboratory, AIM-828, 1985.

AUGÉ (M.), *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Aubier, 1994.

AUSTIN (J. L.), *Quand dire c'est faire* (1962), Paris, Seuil, 1991.

BACHELARD (G.), *L'air et les songes*, Paris, Corti, 1943.

BALANDIER (G.), « Le sacré par le détour des sociétés de tradition », in Balandier (G.), Wieviorka (M.) (dir.), *Cahiers internationaux de Sociologie, Langages, symboliques, représentations*, vol 100, 1996.

BARANGER (P.) (dir.), *Cadres, règles et rituels dans l'institution scolaire*, Nancy, Presse Universitaire de Nancy, coll. Questions d'éducation et de formation, 1999.

BARILIER (E.), *Les trois anneaux. Petite métaphysique de la critique littéraire*, Paris, Ed. de Fallois, 1989.

BAUDELAIRE (C.), « Correspondances », *Les Fleurs du mal* (1857), Paris, Larousse, 2011.

BAYER (R.), *Anthropologie du sacré*, Paris, Mentha, 1992.

BEAUSSANT (O. de), *Versailles, Opéra*, Paris, Gallimard, Coll. Le Chemin, 1981.

BECKER (H. S.), *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

BENOIST (L.), *Signes, symboles et mythes*, Paris, PUF, Coll. Que sais-je ?, 2009.

BERGSON (H.), *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, PUF, 1986.

BERNARD (M.), *De la création chorégraphique*, Paris, Éd. Centre national de la Danse, 2001.

BOURDIEU (P.), « Les rites comme actes d'institution », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 43, Rites et fétiches, juin 1982.

BRAQUE (G.), *Le Jour et la Nuit, 1917-1952*, Paris, Gallimard, 1988.

BRUNAU (H.), *Espace urbain et danses contemporaines. Usages de l'espace et espaces des usages*, thèse de doctorat de sociologie et d'anthropologie, Université Lyon 2, 2010.

CAZENEUVE (J.), *Les rites et la condition humaine après des documents ethnographiques*, Paris, PUF, 1958.

CHAMPION (F.), « De la désagrégation des rites dans les sociétés modernes », in Dianteil (E.), Hervieu-Léger (D.), Saint-Martin (I.), *Rites religieux et politiques des sociétés modernes*, Paris, L'Harmattan, 2004.

COMANDÉ (E.), « Le rituel dans la leçon d'EPS : l'exemple de la danse », in *La leçon d'Éducation physique et sportive en question(s)*, AEEPS, janvier 2013.

COLLECTIF PASSEURS DE DANSE, Brun (M.) (dir.), *Inventer la leçon de danse. Regards croisés sur la transmission en milieux éducatifs*, Clermont-Ferrand, CRDP d'Auvergne, 2013.

COLLECTIF Recherche en éducation, Merri (M.), Vannier (M.-P.) (coord.), *Pour un renouveau des usages et des définitions des rituels à l'école*, hors série, n°8, sept. 2015.

DECORET-AHIHA (A.), *Les danses exotiques en France, 1880-1940*, Paris, CND, coll. Recherches, 2004.

DE M'UZAN (M.), *De l'art à la mort*, Paris, Payot, 1972.

DOUGLAS (M.), *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, Maspero, 1971.

DUCHAMP Marcel, *Marcel Duchamp. Entretiens avec Pierre Cabanne (1967)*, Paris, Allia, 1995.

DURAND (M.), *Chronomètre et survêtement. Reflets de l'expérience quotidienne d'enseignants en éducation physique*. Paris, Editions Revue EP.S, 2001.

DURKHEIM (E.), *Les formes élémentaires de la vie religieuse (1912)*, Paris, PUF, 2003.

ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Le Seuil, 1965.

ELIADE (M.), *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1998.

FABRE (D.), « Le rite et ses raisons », in *Terrain*, n°8, avril 1987.

FOUCAULT (M.), « Des espaces autres » (1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984.

FRIMAT (F.), *Qu'est-ce que la danse contemporaine ? Politiques de l'hybride*, Paris, PUF, 2009.

GLEYSE (J.), VALETTE (M.), « Rites initiatiques et rituels de passage ou de purification, dans l'école, l'éducation physique et le sport », in *Corps & culture*, n°4, 1999.

GODIN (C.), CHEBEL (M.), *Vivre ensemble. Éloge de la différence*, Paris, Editions First, coll. Document, 2011.

GOFFMAN (E.), *Les rites d'interaction*, Paris, Ed. de Minuit, 1974.

HEGEL (G. W. F.), *Esthétique (1840-1851)*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Aubier, 1944.

HUXLEY (J.) (dir.), *Le comportement rituel chez l'homme et l'animal*, Paris, Gallimard, 1971.

ILDEFONSE (F.), *Il y a des Dieux*, Paris, PUF, 2012.

IRZINE (A.), *La danse dans tous ses états*, Paris, L'Arche, 2002

JAQUES-DALCROZE (E.), *Le rythme, la musique et l'éducation*, Lausanne, Foetisc, 1965.

KANT (E.), *Critique de la raison pure (1781)*, Paris, Flammarion, 2001.

KAUFMANN (J.-C.), *Corps de femmes, regards d'hommes. Sociologie des seins nus*, Paris, Nathan, 2000.

KERLAN (A.), « Des artistes pour changer l'école ? La politique éducative des arts et de la culture », Université d'Angers, *Les missions éducatives des institutions du spectacle vivant (danse, théâtre, arts du cirque, musique : une responsabilité partagée*, Ministère de la culture, 22/26 octobre 2003.

LABAN (R.), *La maîtrise du mouvement*, Arles, Actes sud, 2013.

LACHAUD (J.-M.), « Sur quelques débordements du corps dansant », *Revue Internationale de l'imaginaire*, Nouvelle série-n°2, Lieux et non-lieux de l'imaginaire, Maison des cultures du monde, 1994.

LE POGAM (J.-Y.), « Rites du sport et générativité du social », in *Corps & culture*, n°4, 1999.

LEIRIS (M.), « Le sacré dans la vie quotidienne », in Hollier (D.), *Le Collège de Sociologie (1937,1939)*, Paris, Gallimard, 1979.

LEVI-STRAUSS (C.), *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

LORENZ (K.), *L'Agression. Une histoire naturelle du mal*, Paris, Flammarion, 1969.

LOUPPE (L.), *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997.

LOUPPE (L.), « Les notations en danse, gardiennes de l'invention », *Résonance*, n°7, octobre 1994.

LE MOAL (P.) (Dir.), *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 2008.

MAISONNEUVE (J.), *Les rituels*, Paris, PUF, 1988.

MERCIER-LEFEVRE (B.), « La danse contemporaine et ses rituels », in *Corps & culture*, n°4, 1999.

MERRI (M.), VANNIER (M.-P.), « Pour un renouveau des usages et des définitions des rituels à l'école », *Recherches en éducation*, n°8 HS, septembre 2015.

MOLES (A.), ROHMER (E.), *Psychologie de l'espace*, Tournai, Casterman, 1978.

NIETZSCHE (F.), *Ainsi parlait Zarathoustra (1885)*, trad. G-A Goldschmidt, Paris, Le Livre de Poche, 1972.

NIETZSCHE (F.), *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1977.

ORSENNA (E.), *Portrait d'un homme heureux : Le Nôtre*, Paris, Gallimard, 2002.

PARETO (V.), *Traité de sociologie générale*, Genève, Droz, 1968.

PESCE (S.), « Le rite de passage comme forme d'autorisation mutuelle : analyse d'un rituel produit sur un mode coopératif », in Casanova (R.), Vulbeau (A.) (dirs.), *Adolescences, entre défiance et confiance*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2008.

RIVIERE (C.), *Les rites profanes*, Paris, PUF, 1995.

SAUSSURE (F.), *Cours de linguistique générale* (1916), Paris, Payot, 1972.

SHUSTERMAN (R.), *L'art à l'état vif, la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, les Éditions de Minuit, 1992.

SEGALEN (M.), *Rites et rituels contemporains*, Paris, Armand Colin, 2005.

STIEGLER (B.), *Réenchâter le monde. La valeur esprit contre le populisme industriel*, Paris, Flammarion, 2008.

TARDE (G.), *Les lois de l'imitation*, (1^{ère} éd. 1890), Paris, Les empêcheurs de penser en rond/Seuil, 2001.

TARLET (R.), « Le rituel du concert et la question du sacré », in *Appareil*, n°3, 2009.

VAN GENNEP (A.), *Les Rites de Passage. Etude systématique des rites*, Paris, Noury, 1909.

YUNG (C.G.), VON FRANZ (M.L.), HENDERSON (J.L.), JACOBI (J.), JAFFE (A.), *L'homme et ses symboles*, Paris, Laffont, 1964.

WOSIEN (M.-G.), *La danse sacrée, rencontre avec les dieux*, version française Brèthes (J.) Paris, Seuil, 1974.

Site Numeridanse themas « Rituels » : http://www.numeridanse.tv/fr/themas/91_rituels

Bonne lecture !



PRESENTATION DE L'ASSOCIATION *PASSEURS DE DANSE*

Collectif et centre de ressources pour la danse à l'école, au collège, au lycée et à l'université

Statut

Association « loi 1901 », fondée en novembre 2008, ouverte à toute personne impliquée et/ou intéressée par la transmission de la danse en milieu scolaire et universitaire, et souhaitant partager ses expériences et ses connaissances.

Siège Social

Passeurs de Danse

18 ter rue de Rabanesse
63 000 Clermont-Ferrand

Objectif

Enrichir et diffuser une culture de la transmission de la danse dans sa diversité et sa spécificité dans une visée d'éducation physique artistique en milieu scolaire et universitaire.

Enjeux

Transmettre la danse à l'école... oui, mais quelle(s) danse(s) ?

A l'heure de la mondialisation, du virtuel et de la montée des violences, l'association s'interroge sur le patrimoine à transmettre et à faire construire aux jeunes générations ainsi que sur les enjeux et les modalités de la transmission.

Comme il y a les enchanteurs, les passeurs sont des « *endanseurs* », semeurs, relieurs et éveilleurs. Qu'ils soient enseignants, artistes, formateurs, intervenants culturels, les *Passeurs de danse* œuvrent avec passion, ouvrent des voies pour inventer de nouveaux chemins. Sensibles à l'altérité et au métissage, ils favorisent le travail de mémoire(s) par le croisement des paroles ; ils prolongent les expériences artistiques faisant des rencontres entre passeur(s) et élèves des moments de (re)création. Une diversité de parcours au cœur d'une éducation physique artistique et culturelle sans cesse dynamisée dans le partage.

Actions

- Création/gestion d'un site Internet, conçu comme un lieu de mutualisation et d'échanges, organisé comme un centre de ressources visant à regrouper et rendre accessible le maximum d'informations utiles à la transmission de la danse.
- Mise en traces des expériences sous toutes les formes (textuelle, documentaire, didactique, poétique, scientifique, photographique, filmique, etc.).
- Organisation d'actions (stages, colloques, rencontres, ateliers...) autour de thématiques relatives à la transmission de la danse.
- Diffusion bibliographique autour de thématiques relatives à la danse et à sa transmission.

Site Internet

<http://www.passeursdedanse.fr>

Webmaster : Cécile Vérot

Le site *Passeurs de danse* est ouvert depuis le 21 novembre 2009. Il a reçu à ce jour plus de 33 700 visites. Il est accompagné d'une *Newsletter* semestrielle - pour une liste de diffusion de plus de 400 adresses - qui rend compte de l'activité de l'association et des nouveautés relatives à l'enseignement de la danse.

Le site est un espace où circulent des traces, des outils, des textes officiels et des témoignages sous toutes leurs formes, des traversées et des expériences qui se vivent au quotidien, de la maternelle à l'université. Un site témoin et acteur de cette culture vivante de la transmission, de sa force et de ses questionnements.

Lieu d'échanges et de partages, son objectif est la mise en réseau des *Passeurs de danse* pour la diffusion et l'enrichissement d'une culture de la transmission en milieu scolaire et universitaire. Il s'inscrit dans un projet plus large de développement du partenariat, de l'échange et de la mutualisation. Il se veut un lieu de créativité pour de nouveaux regards sur le monde : de fait, il est ouvert à tous pour consultation et publication.

Ses différentes rubriques s'articulent autour de : la culture chorégraphique, l'enseignement dans le 1^{er} degré, l'enseignement dans le 2nd degré, les enseignements optionnels, l'éducation artistique et culturelle, l'UNSS, la danse à l'université, les certifications et concours, ainsi qu'au travers des thèmes de danse et citoyenneté et carnets de voyage artistique. La rubrique Travaux universitaires permet de suivre la recherche en danse.

Il dispose également d'une rubrique « ressources » qui offre des références bibliographiques thématiques, des repères discographiques, des liens et des contributions d'auteurs susceptibles de nourrir les enseignants dans leur travail de passeurs de danse.

Dès l'ouverture du site, le premier dossier thématique a recueilli la parole de chorégraphes, danseurs, vidéastes qui ont également choisi d'investir cette mission de passeurs de savoirs, de valeurs et de culture :

- chorégraphes de renom comme **Héla Fattoumi et Dominique Hervieu** ;
- didacticiens confirmés comme **Tizou Perez, Thierry Tribalat et Michèle Coltice** ;
- danseuses engagées comme **Wilfride Piollet et Marilen Iglesias-Breuker** ;
- vidéaste passionné comme **Charles Picq**.

Premiers contributeurs, ils s'imposent par leur talent et leur générosité comme les « parrains » de l'association.

Page Facebook

<https://www.facebook.com/PasseursDeDanse>

Notre page fait état de l'actualité de l'association et relaye les informations dont elle dispose au sujet de l'enseignement de la danse à l'école : colloques, stages, spectacles, etc.

De plus en plus « aimée » et visitée, elle partage parfois des coups de cœur chorégraphiques et des photos.



Aujourd'hui riche de 207 , elle touche de nombreux visiteurs et recueille avec plaisir les informations postées par les internautes.

N'hésitez pas nous faire part des vôtres sur ce média !

Composition du bureau

Présidente :

Marielle Brun, IA-IPR, déléguée académique à l'Action Culturelle au Rectorat de Clermont-Ferrand

Vice-présidente :

Eve Comandé, professeure agrégée EPS à l'UFRSTAPS de Caen

Secrétaire :

Yann Beudaert, professeur agrégé EPS à l'UFRSTAPS d'Orsay

Secrétaire-adjointe :

Michèle Métoudi, IGEN EPS honoraire

Trésorière :

Joce Caumeil, professeure agrégée EPS au département STAPS de St Etienne, conseillère technique à l'Inspection académique de la Loire

Trésorière-adjointe :

Carole Zacharie, professeure agrégée EPS, correspondante académique danse de la Délégation Académique à l'Action Culturelle du Rectorat de Clermont-Ferrand

Composition du Conseil d'Administration

Les six membres du bureau pré-cités auxquels s'ajoutent :

Hélène Brunaux, professeure agrégée EPS à l'UFRSTAPS de Toulouse, docteure en sociologie

Alexia Burg, Professeure d'école en Corrèze (Académie de Limoges), Master de formation des enseignants de l'ESPE d'Auvergne (FFEF)

Mikaël Pasini, professeur agrégé EPS, Lycée de La Hotoie, (Amiens), chargé de mission à la DAAC danse/cirque

Karine Marcon, professeure EPS au collège de Dunières (Haute-Loire), enseignante ressource Danse

Dominique Vernet, professeure EPS, CPD EPS 1er degré à la DSDEN du Doubs, chargée de mission PREAC Danse de Franche-Comté

Projets

Passeurs de danse envisage toujours de nouveaux pas en avant !

* La poursuite du développement de son site Internet :

- enrichissement de ses rubriques

- Nouvelle rubrique « Travaux universitaires » mise en ligne en 2013 ;

- conception et la mise en œuvre de dossiers thématiques

- Dernier dossier thématique « Danse et musique » mis en ligne en octobre 2014.

* La pérennisation de sa Newsletter :

elle porte sur les nouveautés du site, les dernières parutions de textes officiels, les publications concernant la danse, les événements signalés, et d'autres thèmes à découvrir.

* La mise en œuvre de projets d'activité :

- organisation de stages et de colloques à visée professionnelle et/ou scientifique, d'ateliers de pratique et du regard, de conférences, tables rondes, témoignages... ;

- développement de partenariats avec des universités, des structures culturelles, des collectivités, d'autres associations ;

- propositions en région, ponctuelles ou régulières.

* La production de ressources :

- dossier *Passeurs de Danse*, « Art, Danse, Culture », *EPS*, n°348, 2011 ;

- ouvrage collectif, *Inventer la leçon de danse. Regards croisés sur la transmission en milieux éducatifs*, Brun (M.) (Dir.), Clermont-Ferrand, CRDP/SCEREN, coll. Repères pour agir, 2013. (Cf. p. 111) ;

- contribution des *Passeurs* à d'autres publications sur la danse :

-- COMANDÉ (E.), « Le rituel dans la leçon d'EPS : l'exemple de la danse », in *La leçon d'Education physique et sportive en question(s)*, AEEPS, 2013.

-- BRUN (M.), GAL-PETIFAUX (N.), « Transmission et gestes professionnels en danse contemporaine. Une étude dans le contexte des pratiques optionnelles à l'université », in *L'EPS face au Sensible et à l' Artistique*, Montpellier, AFRAPS, 2014.

-- COMANDE (E.), BRUN (M.), « Conduire une démarche de création artistique en danse », in *L'artistique*, Mercier-Lefèvre (B.) (dir), Paris, Revue EPS, coll. Pour l'action, à paraître en 2016.

Nous contacter

Vous souhaitez nous faire part de vos remarques, de vos suggestions, poser des questions...

Vous souhaitez nous signaler un problème technique sur le site...

Vous souhaitez nous communiquer des documents (textes, photos, vidéos), faire circuler des informations, partager vos expériences, vos outils...

Ecrivez-nous à : contact@passeursdedanse.fr

POUR ADHERER

Pour devenir membre de l'association *Passeurs de danse* et nous accompagner dans nos actions et nos projets, il convient de :

1. se rendre sur le site Passeursdedanse.fr ;
2. remplir le formulaire en ligne ;
3. accepter les principes de la « charte des Passeurs » (en cochant la case correspondante) ;
4. valider le formulaire ;
5. imprimer et signer le bulletin d'adhésion obtenu suite à la validation ;
6. l'envoyer à l'adresse de la trésorière Joce Caumeil (23 rue des docteurs Charcot 42100 Saint Etienne), accompagné du règlement de la cotisation (25€ par année scolaire) ;
7. vous recevrez alors un email de confirmation de votre demande d'adhésion.



Un voyage de mille lieues commence toujours par un pas.

Ouvrage des *Passeurs de Danse*
« Inventer la leçon de danse »
Regards croisés sur la transmission en milieux éducatifs



Ouvrage collectif sous la direction de Marielle BRUN,
édité par le CRDP de l'académie de Clermont-Ferrand
en partenariat avec l'association Passeurs de danse



Bulletin de commande Spécial adhérent (24€, gratuité des frais de port pour les adhérents) :
Soit sur : http://www.passeursdedanse.fr/pdf/Bon_de_commande_Passeurs.pdf
Soit bon en page suivante



**Se procurer l'ouvrage « Inventer la leçon de danse »
OFFRE RESERVEE AUX ADHERENTS de PASSEURS de DANSE**



L'association Passeurs de Danse permet à ses adhérents à jour de leur cotisation de recevoir l'ouvrage exonéré des frais de port.

Nom	
Prénom	
Adresse exacte	
email	

<p>Total à payer : 24 € Envoi après réception d'un chèque bancaire à l'ordre de Passeurs de Danse Adresser le bon à : Joce Caumeil, 23 rue des docteurs Charcot 42100 Saint Etienne Pour tout renseignement : jgcaumeil@wanadoo.fr</p>

Cet ouvrage est d'abord né d'un regard sur la leçon de danse, comme traversée d'expériences et rencontres humaines et artistiques, né de questions plus que de réponses. Il porte le projet de l'association *Passeurs de danse* : enrichir les ressources liées à la transmission de la danse en milieu scolaire et universitaire.

Cet ouvrage est également le reflet des deux stages nationaux organisés par *Passeurs de danse*, à Caen en 2011 et 2012, sur le thème « la leçon de danse en question(s) ». Plusieurs contributions de cet ouvrage y ont été présentées sous forme de communications et/ou d'ateliers.

Il s'agit donc d'un travail collectif porté par les membres de *Passeurs de danse* - tous déjà auteurs d'articles et/ou d'ouvrages - auxquels s'ajoutent d'autres auteurs sollicités en raison de leur expertise sur le sujet. De fait, l'écriture respecte et reflète la pluralité des sensibilités des *Passeurs*, de ceux qui transmettent avec engagement, souvent même avec passion.

Les travaux présentés mettent en perspective une complémentarité des approches, souvent dispersées et difficilement accessibles. Aussi, les cadres théoriques dans lesquels s'inscrivent les articles sont pluriels et visent à fournir un éclairage croisé sur la leçon de danse.

Cet ouvrage - et son DVD - ont pour but d'encourager et de faciliter la transmission de la danse en milieu scolaire et universitaire ainsi que son analyse réflexive. Il a pour ambition de contribuer à une Ecole fondée sur des valeurs, sur la conviction d'une responsabilité à renforcer le projet humaniste d'éducation à travers l'enseignement de la danse, art du corps, art du langage, art du regard, de l'oreille, du souffle, de l'élan vital.

Les textes présentés sont regroupés en fonction de leur point de vue, qui constitue des guides à la curiosité du lecteur. L'ouvrage s'organise en quatre chapitres offrant une approche particulière de la leçon. Chacun se décline à travers quatre à six articles portant eux-mêmes sur un aspect particulier de la thématique. Le public visé est essentiellement celui des formateurs : professeurs des écoles, professeurs d'EPS du 2nd degré, enseignants des UFRSTAPS, étudiants se destinant à l'enseignement par les APSA, danseurs intervenants en partenariat à l'école. Cependant, l'ouvrage n'a pas vocation à proposer des « recettes didactiques et/ou pédagogiques » mais à constituer des outils pour la conception, la réflexion et l'analyse sur la leçon de danse à partir des problématiques qui la traversent.

Inventer la leçon de danse multiplie les points de vue pour mieux nourrir la leçon de chacun. Ces différents angles sont : la pédagogie, les analyses scientifiques, les expériences culturelles et les pratiques avec des publics spécifiques. Ces regards complémentaires se développent au fil des textes, à travers différentes thématiques. Mais comment se figurer la réalité de ces pratiques ? Produites en lien avec l'ouvrage, plus de trois heures de vidéos donnent à voir les alchimies de la leçon dans différents contextes reflétant la réalité des pratiques.

La danse de création s'affirme bien comme un langage artistique, porteur d'enjeux fondamentaux à l'École : construire un corps sensible capable d'un regard ouvert et critique sur le monde, oser danser pour interagir de façon singulière et créative pour un monde meilleur.

Dévoiler les clés de la leçon afin de permettre aux professeurs d'être les auteurs d'une transmission poétique.

*Hâte-toi de transmettre ta part de merveilleux, ta part de rébellion, ta part de bienfaisance*¹¹⁴.

¹¹⁴ CHAR René, *Le marteau sans maître*, (1^{er} éd. 1934), Paris, Librairie José Corti, 1945.

TABLE DES MATIERES

Remerciements	P. 2
Préface Marielle Brun	P. 3
Présentation du stage	P. 6
Emploi du temps	P. 7
Ouverture du stage	P. 8
Jour 1	
Communication Joce Caumeil : « <i>Depuis la nuit des temps... et toujours</i> »	P. 9
Communication Michèle Métoudi : « <i>Les codes et la danse</i> »	P. 20
Atelier-rencontre Denis Plassard : « <i>Rituels dansés contemporains</i> »	P. 37
Jour 2	
Communication Betty Mercier-Lefèvre : « <i>Danses contemporaines et processus de ritualisations</i> »	P. 41
Communication Hélène Brunaux : « <i>La figure du cercle : entre reproduction et invention</i> »	P. 48
Atelier Joce Caumeil à partir du cercle	P. 54
Atelier Eve Comandé à partir du cercle	P. 57
Atelier-rencontre Cédric Andrieux : « <i>Traverser les danses</i> »	P. 62
Communication Eve Comandé : « <i>Le rituel dans la leçon de danse en EPS</i> »	P. 69
Jour 3	
Atelier-rencontre Olivier Collin : « <i>Du pas marché... à la danse baroque</i> »	P. 80
Conférence Anne Décoret-Ahiha : « <i>Rites et rituels dans la danse</i> »	P. 84
Paroles de stagiaires	P. 94
Postface Marielle Brun	P. 102
Bibliographie	P. 105
Présentation de <i>Passeurs de Danse</i>	P. 109
Présentation de l'ouvrage de <i>Passeurs</i>	P. 113
Nos partenaires du stage	P. 117

LES PARTENAIRES DE



POUR CE STAGE



Ville de CHÂTENAY-MALABRY



**"dansez, dansez...
sinon nous sommes perdus"**

Pina Bausch