



# ACTES DU STAGE

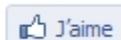
Présence et interprétation  
Un voyage entre liberté et fidélité

(Dossier coordonné par Hélène Brunaux)



**TOULOUSE**  
**28 AU 30 octobre 2017**

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



 Soyez le premier de vos amis à indiquer que vous aimez ça.

## REMERCIEMENTS

*« L'engagement particulier de l'artiste, c'est de descendre aux entrailles des choses et de rendre exactement ce qu'il a découvert. »*

Roger Vailland

*Passeurs* tient à vivement remercier ici :

- le Centre de Développement Chorégraphique National Toulouse/Occitanie « La place de la danse » pour le prêt de ses locaux ; merci aussi à Christophe Le Goff qui a accepté de partager ses expériences de chorégraphe formateur avec nous et Chloé Ban, responsable de la formation Extension au CDCN ;
- le service culture de l'université Paul Sabatier pour nous avoir prêté la salle du CAP dans la journée et le service des installations sportives pour nous avoir autorisé à utiliser la salle de danse du campus de Rangueil ;
- la F2SMH pour avoir soutenu notre projet ;
- Hélène Brunaux pour avoir organisé le stage, aidée par Laurent Castillo, Aurélia Jumeau, Émilie Prat et Pauline Rodriguez pour la logistique ;
- Marielle Brun, Yves Le Coz, Yves Massarotto et Thierry Tribalat, pour leur participation bénévole à l'encadrement du stage ;
- Georges Appaix, Bruno Danjoux, Laetitia Doat, Jackie Taffanel et Laura Vilar, Mark Tompkins, qui sont intervenus avec beaucoup de talent dans le stage.



## Préface

### Ouverture du stage par Marielle Brun, présidente de Passeurs de danse



Chers amis Passeuses, Passeurs,

Bienvenus à ce stage national de *Passeurs de danse* pour la première fois à Toulouse !

Je suis très heureuse d'ouvrir avec vous aujourd'hui cette 8<sup>ème</sup> édition. En tant qu'association nationale, nous avons à cœur de faire circuler l'implantation de ces 3 jours de rencontres exceptionnelles sur l'ensemble du territoire. Cette démarche est rendue possible grâce à l'investissement des membres de Passeurs et des réseaux qu'ils ont tissés de par leurs activités professionnelles et personnelles mais surtout de par leur militantisme pour la transmission de la danse à l'École. Pour mémoire, le stage national a ainsi été organisé les trois premières années à Caen par Ève Comandé, à qui je rends hommage pour son compagnonnage en tant que vice-présidente, puis deux années à Clermont-Ferrand à mon initiative, suivis de deux années à Châtenay-Malabry porté par Michèle Métoudi et Yann Beudaert.

Aujourd'hui je tiens à remercier chaleureusement Hélène Brunaux, membre du Conseil d'administration, docteur en sociologie et formatrice à l'UFRSTAPS de Toulouse mais surtout Passeuse depuis la création de l'association, pour son initiative féconde qui nous permet d'être réunis en terres occitanes. Il m'est bonheur d'ouvrir ce stage aux côtés des partenaires qui nous accueillent et/ou nous soutiennent dans son organisation autour des valeurs de l'éducation artistique et culturelle à travers la danse : monsieur Pethso Vilaisarn, représentant le Centre de Développement Chorégraphique National et madame Caroline Duces, vice-doyenne de la F2SMH de l'Université Paul Sabatier. Je tiens également à excuser les inspecteurs pédagogiques régionaux en EPS, mesdames Myriam Cassagne, Sophie Losfeld et Marie-Françoise Ausset, qui sont de tout cœur avec nous et dont les obligations ne leur ont pas permis d'être présentes ce jour. Enfin, il me revient de mentionner le soutien du conseil départemental de la Haute-Garonne.

Grâce à ces tissages partenariaux, nous serons accueillis au CNCN pour rencontrer les danseurs de la formation Extension autour d'une proposition du chorégraphe Christophe Le Goff. Ce lieu constituera également un écrin pour notre atelier de pratique avec Mark Tompkins, pour la conférence d'Yves Le Coz et pour celle de Laetitia Doat.

Notre programme sera comme chaque année riche de regards croisés, apportant chacun leur perception relative à notre thématique : « Présence et interprétation : un voyage entre liberté et fidélité ». Essence même des arts du spectacle vivant, ces deux notions invitent à s'interroger : comment se vivent-elles par les élèves, par les danseurs ? Quelles en sont les modalités dans la diversité des approches ? Quelles expériences traverser pour les mettre en jeu, les explorer, les apprivoiser, les maîtriser dans un parcours de danseur, qui est aussi un chemin de vie ?

Ces questionnements irrigueront les propositions des intervenants, qu'elles soient pratiques ou théoriques. Outre les personnes déjà nommées, Yves Massarotto, Jackie Taffanel, Bruno Danjoux, Georges Appaix et Thierry Tribalat nous feront partager leurs conceptions quant à la présence et à l'interprétation, sans oublier la prestation de Marina Carranza pour la soirée conviviale. Le menu nous ravira assurément !

Aussi, avant de céder la parole à notre premier intervenant, je tiens également à remercier vivement l'équipe de collègues qui a soutenu Hélène dans les aspects logistiques de la préparation et qui nous permettront de partager un buffet ensemble lors des pauses méridiennes de ces 3 jours en assurant les moments de convivialité et d'échanges chers à l'association : Laurent Castillo, Aurélia Jumeau, Émilie Prat et Pauline Rodriguez.

Enfin, pour clore ce propos introductif, j'aimerais vous faire partager une citation de Maud Séjournant :

« Être présent, c'est être ouvert à l'ici et maintenant de l'enfant (...). Être présent, c'est être dans ce que certains appellent « le questionnement » : 'Qu'est-ce qui va se passer maintenant ?' en étant positif, intéressé, intrigué, par rapport aux surprises de la vie qui nous attendent. »  
(La vague de vie, in : *L'art de vivre au présent*, sous la direction d'Eric Le Nouvel, Albin Michel, 2001).

C'est ce que je nous souhaite...

## Organisation

### DATES

Les 28, 29 et 30 octobre 2017  
Du samedi 9 H 15 au lundi 17 H 15

### LIEUX

La salle du CAP et les salles de danse de l'Université Paul Sabatier, campus de Rangueil, 118, route de Narbonne, 31062 Toulouse cedex  
Le Centre de Développement Chorégraphique National Toulouse Occitanie « La place de la danse » (CDCN), 5, avenue Étienne Billières, 31300 Toulouse

### THÈME : La présence et l'interprétation : voyage entre fidélité et liberté

Le stage poursuit un cycle de réflexion développé sur plusieurs années qui porte sur ce que signifie savoir danser pour les différents acteurs - artistes, enseignants, élèves de tous niveaux – en vue de définir « un savoir danser scolaire ».

Après l'improvisation, les questions de la présence et de l'interprétation tenteront de cerner ce qui fonde et qualifie l'acte de danser dans l'une de ses dimensions essentielles. Présence à soi, aux autres, l'espace...? Interprétation d'un rôle, d'une partition ? Par le corps, la voix ? La présence comme médium de l'interprétation ? En fidélité à soi, à l'intention artistique, à la partition ? Dans et pour quel espace de liberté ? Peut-on travailler le regard comme une matière ? Comment l'interprétation peut-elle révéler l'œuvre ? Autant d'axes de questionnement qui permettront d'apporter des éclairages sur ces notions auxquelles tout danseur et pédagogue sont confrontés.

« Il n'y a d'œuvre qu'à la rencontre active d'une intention et d'une attention. L'art aussi est pour tous une pratique. » (Gérard Genette, 1992).

« Le corps du danseur devient un organe tactile, dont chaque repli possède la sensibilité de la plus perceptive des phalanges ou de la plus attentive des lèvres » (Laurence Louppe, 2004, p. 122).

« La notion de présence qui se dégage de ces réflexions sur les effets et le sens de la présence reste assez indéterminé. [...] Ce sentiment d'être là [de l'acteur virtuel] concerne aussi le spectateur bien que cette dimension fasse l'objet d'un paradoxe puisque son adhésion à la scène lui fait oublier sa propre existence confondue avec ce qui déroule devant lui. Mais en même temps, cette captation complète de l'attention représente bien l'une des expériences les plus intenses du sentiment de la présence. »

(Louise Poissant in « Personnage virtuel et corps performatif, effets de présence », R. Bourassa et L. Poissant (dir.), Presses université du Québec, 2013, p. 42).

### CONTENU

- Ateliers.
- Rencontres avec des danseurs et chorégraphes, ateliers pédagogiques.

- Conférences et communications sur la présence, l'interprétation et leurs outils.
- Soirée festive : dîner – spectacle tango argentin.

#### Convivialité :

Tous les repas du midi furent gracieusement assurés par *Passeurs de Danse*.

Comme chaque année, le traditionnel repas des Régions (samedi midi) fut alimenté des mets et boissons les plus spéciaux et colorés par l'apport des stagiaires et des intervenants issus de toute la France.

La soirée s'est déroulée le dimanche 29 octobre, à partir de 19 h 30, à la salle du CAP. Les couleurs du tango argentin furent à l'honneur que ce soit par les extraits de spectacles proposés par la chorégraphe et danseuse Marina Carranza que par le repas typiquement argentin.

## Présentation des intervenants

- Georges Appaix, danseur, chorégraphe de la Cie La liseuse, intervenant pédagogique sur des thématiques liées à la voix, au mot, au mouvement. <http://www.laliseuse.org/>
- Chloé Ban, responsable de la formation d'interprètes *Extensions* du CDCN de Toulouse et les danseurs pour une représentation dansée.
- Marielle Brun, IA-IPR d'EPS/Déléguee à l'Action Culturelle à Clermont-Ferrand, Présidente de l'association « Passeurs de danse », [m.brun667@laposte.net](mailto:m.brun667@laposte.net)
- Marina Carranza, danseuse, comédienne et chorégraphe de la Cie Aqui Macorina. Elle enseigne le tango argentin depuis 1996. <http://www.marinacarranza.com/>
- Bruno Danjoux, artiste chorégraphique et pédagogue, interprète chez Odile Duboc. <https://www.google.fr/#q=Bruno+danjoux>
- Laetitia Doat, maître de conférences au département Arts/danse de l'université de Lille SHS, directrice artistique de la compagnie Edges. [http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur.php?cc\\_id=3&ch\\_id=52](http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur.php?cc_id=3&ch_id=52)
- Yves le Coz, professeur d'EPS en ZEP Paris XX depuis 1998. Ancien joueur professionnel de Volley-Ball et spécialisé en Football. Formé à la danse en stages FPC. Projets vidéo en musique et danse, réalisateur de clips, interview pour des artistes.
- Christophe Le Goff, danseur, chorégraphe, performeur, pédagogue, intervenant dans la formation *Extensions* du CDCN de Toulouse <http://www.christophelegoff.com/>
- Yves Massarotto, Enseignant EPS et art-danse, chargé de mission DAAC-PREAC Danse Montpellier et Inspection pédagogique régionale - Académie de Montpellier
- Jackie Taffanel, Chorégraphe de la Cie Taffanel, pédagogue et formatrice. La chorégraphe viendra avec Laura Vilar, interprète dans sa compagnie. <http://www.compagnietaffanel.fr/>
- Mark Tompkins, danseur et chorégraphe de la compagnie I.D.A. (International Dreams Associated), formateur en composition instantanée, pédagogue investit dans la (re)présentation du corps. <https://www.google.fr/#q=mark+tompkins>
- Thierry Tribalat, IA IPR EPS honoraire, artiste, ancien conseiller du recteur pour le PEAC, membre de l'association « Passeurs de danse ».

## Emploi du temps 2017

Jour 1 Samedi 28 octobre 2017	Jour 2 Dimanche 29 octobre 2017	Jour 3 Lundi 30 octobre 2017
<b>9 h 15 à 9 h 45</b> <b>Accueil et ouverture du stage</b> <i>« Café-croissant »</i> <b>Marielle Brun</b> (Présidente de Passeurs de Danse) et personnalités  <i>Salle du CAP, campus de Rangueil, Université Paul Sabatier (UPS)</i>	<b>9 h 15 à 9 h 30</b> <b>Accueil</b>  <i>Salle de danse, campus de Rangueil (UPS)</i>	<b>9 h 15 à 9 h 30</b> <b>Accueil</b>  <i>Salle de danse, campus de Rangueil (UPS)</i>
<b>9 h 45 à 10 h 15</b> Présentation de la thématique du stage par <b>Yves Massarotto</b>	<b>9 h 30 à 12 h</b> <b>Atelier / rencontre</b> <b>Bruno Danjoux</b>  <i>Salle de danse, UPS</i>	<b>9 h 30 à 12 h</b> <b>Atelier / rencontre</b> <b>Georges Appaix</b>  <i>Salle de danse, UPS</i>
<b>10 h 30 à 12 h 45</b> <b>Atelier /rencontre</b> <b>Jackie Taffanel et Laura Vilar</b>  <i>Salle de danse, UPS</i>		
<b>13 h 00 à 13 h 45</b> <i>Pause-repas</i> <b>« Repas des Régions »</b> <i>Salle du CAP</i>	<b>12 h 15 à 13 h 15</b> <i>Pause-repas</i> <b>« Charcuteries et fromages »</b> <i>Salle du CAP</i>	<b>12 h 15 à 13 h 15</b> <i>Pause-repas</i> <b>« Salades et tartes »</b> <i>Salle du CAP</i>
<b>Transfert en métro vers le CDCN, quartier saint Cyprien</b> <b>14 h à 14 h 45</b>	<b>Transfert en métro vers le CDCN</b> <b>13 h 15 à 14 h</b>	<b>Transfert en métro vers le CDCN</b> <b>13 h 15 à 14 h</b>
<b>15 h à 17 h</b>  Présentation avec les danseurs de la formation <i>Extension</i> du CDCN Toulouse/Occitanie <b>Rencontre avec Christophe Le Goff et Chloé Ban</b>  <i>Studio du CDC</i>	<b>14 h à 15 h 00</b> <b>Communication</b> <b>Marielle Brun et Yves le Coz</b>  <i>Studio du CDC</i>	<b>14 h à 15 h 30</b> <b>Conférence</b> <b>Laetitia Doat</b>  <i>Studio du CDC</i>
<b>17 h à 17 h 15</b> <i>Toute p'tite pause</i>	<b>15 h à 15 h 15</b> <i>Toute p'tite pause</i>	<b>15 h 30 à 15 h 45</b> <i>Toute p'tite pause</i>
<b>17 h 15 à 19 h 15</b> <b>Assemblée Générale Ordinaire</b> de l'association Passeurs de Danse (ODJ habituel + élections CA)  <i>Studio du CDC</i>	<b>15 h 30 à 18 h</b> <b>Atelier / rencontre</b> <b>Mark Tompkins</b>  <i>Studio du CDC</i>	<b>15 h 45 à 16 h 45</b> <b>Grand témoin Thierry Tribalat</b>  <i>Studio du CDC</i>
<b>Soirée libre</b>	<b>18 h à 19 h 30</b> <b>Temps libre</b>  <b>19 h 30 à 23 h</b> <i>Soirée festive Dîner - tango</i> <b>Marina Carranza</b> <i>Salle du CAP</i>	<b>16 h 45 à 17 h 15</b> <b>Clôture du stage</b> <i>« Café-friandises »</i> Marielle Brun

## PARTICIPANTS

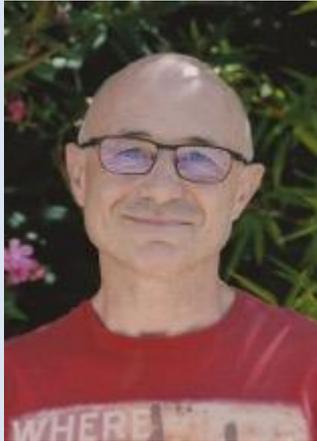
Noms	Mails	Fonction et région
BORDES-TRIBALAT Anne	<a href="mailto:anne.bordestribalat@orange.fr">anne.bordestribalat@orange.fr</a>	Prof EPS, art-danse, Saint Omer
BOURGOIN Clarie	<a href="mailto:clarieric@gmail.com">clarieric@gmail.com</a>	Enseignante EPS, 30650 Rochefort
BRAUN Aline	<a href="mailto:braunaline@live.fr">braunaline@live.fr</a>	En formation EAT, Toulouse
BRIGNONE Nathalie	<a href="mailto:nathalie.brignone@orange.fr">nathalie.brignone@orange.fr</a>	Enseignante EPS, 84100 Orange
BRUN Marielle	<a href="mailto:marielle.brun@univ-bpclermont.fr">marielle.brun@univ-bpclermont.fr</a>	PRAG EPS, IPR EPS, DACC, 63790 Muroi
BRUNAUX Hélène	<a href="mailto:helene.brunaux@univ-tlse3.fr">helene.brunaux@univ-tlse3.fr</a>	PRAG EPS, sociologue, UFRSTAPS Toulouse
CASTILLO Laurent	<a href="mailto:lacabcn@gmail.com">lacabcn@gmail.com</a>	Prof d'EPS, 31 Toulouse
CRAVEIRO Stéphanie	<a href="mailto:steph.craveiro@free.fr">steph.craveiro@free.fr</a>	Enseignante EPS, 45300 Sermaises
CLEMENT Philippe	<a href="mailto:Michele.Robert@ac-nancy-metz.fr">Michele.Robert@ac-nancy-metz.fr</a>	Artisan, 88430 Biffontaine
COEURET Tiphaine	<a href="mailto:coeuret.tiphaine@gmail.com">coeuret.tiphaine@gmail.com</a>	prof EPS stagiaire, 91440 Burres sur Yvette
COUTURIER Estelle	<a href="mailto:estelle.couturier@gmail.com">estelle.couturier@gmail.com</a>	Enseignante EPS, 02700 Liez
DELAIRE Corinne	<a href="mailto:corinne.delaire@gmail.com">corinne.delaire@gmail.com</a>	Enseignante EPS, art- danse, 76620 Le Havre
DUCES Caroline	<a href="mailto:caroline.ducesuniv-tlse3.fr">caroline.ducesuniv-tlse3.fr</a>	PRAG EPS, UFRSTAPS Toulouse
ESPOUNE Maxime	<a href="mailto:espounemaxime@hotmail.com">espounemaxime@hotmail.com</a>	Enseignante EPS, 31 Toulouse
FELLERATH Monique	<a href="mailto:monique@fellerath.fr">monique@fellerath.fr</a>	Prof EPS, art-danse, 66280 Saleilles
FERON Maryse	<a href="mailto:maryseferon@free.fr">maryseferon@free.fr</a>	PRAG EPS, UFRSTAPS Nanterre
FERRIER Nathalie	<a href="mailto:nathalie.bernardferrier@gmail.com">nathalie.bernardferrier@gmail.com</a>	prof EPS conseillère acad.art et culture, Bordeaux
GADE Jean	<a href="mailto:gade.prof@gmail.com">gade.prof@gmail.com</a>	PRAG, STAPS Nantes
GARREAU Elise	<a href="mailto:eli.garreau@gmail.com">eli.garreau@gmail.com</a>	Prof EPS, SCUAPS Toulouse
GARRIGA Marie-Claude	<a href="mailto:marieclaudegarriga@orange.fr">marieclaudegarriga@orange.fr</a>	Enseignante EPS, 12000 Rodez
GEA Audrey	<a href="mailto:gea.audrey@gmx.fr">gea.audrey@gmx.fr</a>	Prof EPS, 30129 Manduel
GIRARD Patricia	<a href="mailto:patricia.girardrodez@gmail.com">patricia.girardrodez@gmail.com</a>	Prof EPS, 12000 Rodez
GUILLOT-FONTAINE Corine	<a href="mailto:guillotcoco@free.fr">guillotcoco@free.fr</a>	Prof EPS, 28112 Lucé
GUZMAN Christelle	<a href="mailto:christelguz@yahoo.fr">christelguz@yahoo.fr</a>	intervenante danse à l'école, Toulouse
HAMM Jehane	<a href="mailto:jehanehamm@gmail.com">jehanehamm@gmail.com</a>	danseuse chorégraphe, Toulouse
HEBRAUD Anne	<a href="mailto:ahebraud@gmail.com">ahebraud@gmail.com</a>	PRAG EPS, SCUAPS, Toulouse
HENRIET Sébastien	<a href="mailto:henriet.sebastien@yahoo.fr">henriet.sebastien@yahoo.fr</a>	Enseignant EPS, 54110 La Madeleine
JUMEAU Aurélie	<a href="mailto:aurelia.jumeau@laposte.net">aurelia.jumeau@laposte.net</a>	Prof EPS, Toulouse
KERGLONOU Brigitte	<a href="mailto:briker91@gmail.com">briker91@gmail.com</a>	Formatrice EPS, ESPE, 91430 Igny
KRIEGER Sophie	<a href="mailto:sophie.liepchitz@hotmail.fr">sophie.liepchitz@hotmail.fr</a>	Enseignante EPS, 78510 Trie sur seine
LAPERRIERE Emilie	<a href="mailto:emilie.laperriere@hotmail.com">emilie.laperriere@hotmail.com</a>	Enseignante lettres, 74370 Pringy
LE NUZ Joëlle	<a href="mailto:joellelenuz@aol.com">joellelenuz@aol.com</a>	STAPS Nantes
LOGEAS Tao	<a href="mailto:tao.logeais@u-psud.fr">tao.logeais@u-psud.fr</a>	Prof EPS stagiaire, 91430 Igny
LOMBARD Nicole	<a href="mailto:nicole.lombard@sncf.fr">nicole.lombard@sncf.fr</a>	Coatch, Toulouse
MARCON Karine	<a href="mailto:karine.marcon2@ac-clermont.fr">karine.marcon2@ac-clermont.fr</a>	Prof EPS, 43290 Bonnet Le Froid
MASSAROTTO Yves	<a href="mailto:yves.massarotto@ac-montpellier.fr">yves.massarotto@ac-montpellier.fr</a>	Prof EPS, PREAC Montpellier
MILLION Nadine	<a href="mailto:nadinemillion@hotmail.com">nadinemillion@hotmail.com</a>	Prof EPS, option danse, 13820
PEHAUT Catherine	<a href="mailto:cattgerv@aol.com">cattgerv@aol.com</a>	Prof EPS, 21800 Quetigny
PRAT Emilie	<a href="mailto:emilie.prat@inp-toulouse.fr">emilie.prat@inp-toulouse.fr</a>	PRAG EPS, INP, Toulouse
ROBERT Michèle	<a href="mailto:Michele.Robert@ac-nancy-metz.fr">Michele.Robert@ac-nancy-metz.fr</a>	Prof EPS, 88430 Biffontaine
RODRIGUEZ Pauline	<a href="mailto:pauline.rodriguez03@orange.fr">pauline.rodriguez03@orange.fr</a>	Prof EPS, 09270 Mazeres
SAMPIERI Anne	<a href="mailto:chakkolette@hotmail.fr">chakkolette@hotmail.fr</a>	Prof danse, 04300 Forcalquier
SCHOENHER Géraldine	<a href="mailto:yoge.legoff@sfr.fr">yoge.legoff@sfr.fr</a>	Prof EPS, AS danse, 03200 Le Vernet
SEGALOWITCH Ivan	<a href="mailto:ivan.segalowitch@univ-tlse3.fr">ivan.segalowitch@univ-tlse3.fr</a>	PRAG EPS, STAPS Toulouse
TARDIF Pascale	<a href="mailto:pascale.tardif@sfr.fr">pascale.tardif@sfr.fr</a>	CPD, 93100 Montreuil
TRIBALAT Thierry	<a href="mailto:thierry.tribalat@orange.fr">thierry.tribalat@orange.fr</a>	IPR EPS honoraire, 62500 Saint Omer
VASSAS Claudine	<a href="mailto:claudine.vassas@club-internet.fr">claudine.vassas@club-internet.fr</a>	Ethnologue, 30120 Avezé
YAHYAOUI Jasmine	<a href="mailto:yasyahyaoui@gmail.com">yasyahyaoui@gmail.com</a>	PRAG EPS, 54220 Malzeville
ZACHARIE Carole	<a href="mailto:carole.zacharie@orange.fr">carole.zacharie@orange.fr</a>	Prof EPS, St Germain des fossés

## Présentation du contenu du stage

**Jour 1**  
**Samedi 28 octobre 2017**

**Yves Massarotto**

*Samedi 28 octobre, 9 H 45 – 10 H 15*



### Communication introductive

**Yves, Massarotto**

Enseignant EPS et art-danse, chargé de mission DAAC-PREAC Danse Montpellier et Inspection pédagogique régionale - Académie de Montpellier

[yves.massarotto@ac-montpellier.fr](mailto:yves.massarotto@ac-montpellier.fr)

### Communication

***L'élève-interprète : une approche pédagogique de la notion d'interprète***

Pour introduire à la diversité des expériences d'interprètes danseurs vers lesquelles les ateliers proposés lors du stage vont nous emmener, nous ouvrirons quelques pistes pour interroger les enjeux pédagogiques de la posture d'élève-interprète. Quelle matière, quelle écriture l'élève interprète-t-il ? Dans quel rapport à son corps l'élève devient-il interprète ? Quelles formes de présence sont mises en jeu ? Quelles intentions soutiennent la mise en mouvement du corps ? À qui s'adresse cette danse ?



Je tiens tout d'abord à remercier Passeurs de danse pour l'initiative de ce stage, qui nous offre l'occasion de questionner les notions de « présence » et d' « interprétation », si usitées dans la pratique de la danse, et en même temps si polysémiques par les réalités qu'elles recouvrent.

Merci également de proposer quatre ateliers de pratiques, conduits par quatre artistes chorégraphiques (par ordre des ateliers : Jackie Taffanel, Bruno Danjoux, Mark Tompkins et Georges Appaix) qui, par la singularité de leurs démarches et de leurs esthétiques, nous permettront d'éclairer ces notions par la richesse de l'expérience sensible et dans la diversité des points de vue.

Merci enfin de m'avoir invité à présenter la thématique du stage, que je tenterai modestement d'esquisser par un éclairage terminologique et une contextualisation du champ de référence de la danse à l'École, et par la proposition d'un cadre de lecture. Je m'appuierai régulièrement sur des paroles référencées d'artistes et de chercheurs, comme autant de pistes possibles pour prolonger l'approche de la thématique. Un dernier temps, de visionnage d'extraits vidéo d'élèves-interprètes, permettra de resituer ces notions dans le cadre des pratiques scolaires.

## 1. D'où je parle ?

Je suis enseignant d'EPS et d'enseignement artistique danse au lycée Jean Monnet à Montpellier. Je m'exprime donc depuis ces deux champs de transmission de la danse à l'École : la danse dans le cadre de la pratique obligatoire en EPS, et la danse en tant qu'enseignement artistique optionnel d'approfondissement. Les enseignements artistiques danse étant mis en œuvre en partenariat avec le ministère de la Culture, l'enseignement art-danse du lycée Jean Monnet est partenaire avec le Centre chorégraphique national de Montpellier ICI – CCN Montpellier / Occitanie, sous la direction de Christian Rizzo. Compte tenu du dialogue et du partage de compétences entretenus avec les professionnels de la culture, les enseignements artistiques danse apparaissent comme des laboratoires pédagogiques-artistiques particulièrement féconds pour développer l'éducation à la culture chorégraphique à l'École.

Je suis également chargé de mission académique à la Délégation Académique à l'Action Culturelle (DAAC) pour le Pôle de ressources pour l'Éducation Artistique et Culturelle (PREAC) Danse de Montpellier et à l'Inspection pédagogique régionale pour plusieurs dispositifs en lien avec le développement de la danse.

Enfin, il me semble important dans le contexte de ce stage, d'envisager les notions de *présence* et d'*interprétation* à la fois depuis leur ancrage dans le milieu de la danse, et en même temps dans l'écart résultant de la posture assignée à l'« élève-danseur-interprète ». Les questions de la pratique pédagogique en milieu éducatif - et de ses outils - constituent la toile de fond de cette présentation.

## 2. Présence et interprétation : pistes terminologiques

### L'interprétation

*Interprétation* renvoie à l'*action d'interpréter*. L'étymologie latine classique<sup>1</sup> indique déjà une pluralité de pistes sémantiques : *expliquer, éclaircir, traduire, prendre dans tel ou tel sens, comprendre la pensée de quelqu'un*. Pour *interprète*, on trouve également la notion d'*intermédiaire*.

Plus tardivement apparaît le sens spécifique<sup>2</sup> : *Jouer un rôle ou un morceau de musique en traduisant de manière personnelle la pensée, les intentions d'un auteur ou d'un musicien*. Nous remarquons que l'interprète de danse n'est pas envisagé dans ces définitions.

L'article d'Aurore Vinant<sup>3</sup> concernant le statut juridique du danseur montre que le statut du danseur interprète et la reconnaissance de sa contribution à une signature chorégraphique n'est pas aujourd'hui une question clairement résolue : « Selon le Code de la propriété intellectuelle : L'artiste interprète est celui qui « représente, chante, récite, déclame, joue ou exécute de toute autre manière une œuvre littéraire ou artistique, un numéro de variétés, de cirque ou de marionnettes ». Ce texte pose la question de l'intégration des danseurs. [...] La notion d'œuvre chorégraphique au sens juridique ? Pour répondre à cette question, il faut se reporter à l'article L. 112-2 4° du même Code qui énumère comme œuvre protégeable la chorégraphie aux côtés des numéros et tours de cirque, assimilation qui n'est pas reprise dans le texte définissant l'artiste-interprète ».

---

<sup>1</sup> Source : *Dictionnaire historique de la langue française*, Sous la dir. d'Alain Rey, 2004

<sup>2</sup> Source : <http://www.cnrtl.fr>

<sup>3</sup>Aurore Vinant, « Le danseur, interprète et/ou auteur ? », *Recherches en danse* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 12 novembre 2017. URL : <http://danse.revues.org/406> ; DOI : 10.4000/danse.406

## La présence

Présence renvoie au fait d'être présent. Les différents sens indiqués<sup>4</sup> sont éclairants au regard de la notion de présence dans le champ de la danse :

- *Fait de se trouver dans le lieu ou le milieu dont on parle.*
- *Fait d'assister à l'événement dont il est question.*
- *Fait de participer à quelque chose, de jouer un rôle quelque part.*
- *Manifestation, concrétisation de la présence de quelqu'un ou de quelque chose.*
- *Capacité d'attention, de réaction.*
- *Présence à soi (-même). Fait d'éprouver sa propre existence (d'apr. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 1945). « Le soi représente donc une distance idéale dans l'immanence du sujet par rapport à lui-même, une façon de ne pas être sa propre coïncidence, d'échapper à l'identité tout en la posant comme unité (...). C'est ce que nous appellerons la présence à soi. » Sartre, *L'Être et le Néant*, 1943.*
- *Présence au monde. Fait de se percevoir comme un élément du monde, de se sentir impliqué dans ce qui concerne le monde.*

## Paroles d'artistes et de chercheurs

*Être en scène.* Sabine Cornus, Christelle Marsault, Nicolas Burel.

« La présence suppose d'assumer « être en scène », d'« être là » pour donner à voir une interprétation artistique et sensible au spectateur. Elle se traduit donc par un ancrage sur soi-même, ses sensations, les autres et par la capacité à produire un mouvement de qualité ». <sup>5</sup>

*Entre soi et l'autre.* Julie Perrin et Joëlle Vellet.

« L'étymologie même du terme interprète convoque le passage, la relation, le sens. Être interprète : devenir le signe d'une écriture chorégraphique, créer le sens pour l'autre, et dans le même temps rester signe d'un soi propre, individualité, singularité... » <sup>6</sup>

*Interprète / chorégraphe.* Christine Jouve.

« Interprète : je suis sur le plateau, une parmi d'autres, matière vivante d'une pièce dont l'élan vient d'un autre ; chorégraphe, j'ouvre le champ des questionnements à partir d'une intuition première, engage une démarche, veille du dehors à garantir l'unité de ce qui advient. [...] Mon travail d'interprète consiste à trouver une possibilité « d'agir le projet » autant que d'être modifiée par lui, d'en dégager du sens - depuis soi à cet autre qu'il représente -, d'être sujet de mes actes en son sein. De l'habiter comme vivant. » <sup>7</sup>

*L'abandon du regard.* Philippe Guisgand.

« L'interprétation en danse passe par un abandon du regard [...] au maître de ballet [...] au chorégraphe [...] au spectateur. Ces abandons du regard s'accompagnent d'une expérience paradoxale où se côtoient l'éphémère sensation d'être et la stabilité nécessaire à l'incarnation de l'œuvre. [...] La danse, en tant que matériau, se confond avec son interprète en ce que ce dernier en est simultanément le créateur, l'instrument et la forme même. [...] Ainsi l'interprétation que propose l'artiste au public est la seule possible *hic et nunc*. Cette immédiateté la rend fragile car liée à la fois aux représentations de l'interprète, à son état du moment, mais aussi au fait que le corps dégage du sens en lui-même. [...] L'interprétation n'est donc pas une simple présence coupée de son histoire. Ceci est également vrai pour les improvisateurs. Si elle s'inscrit et prend sa force dans l'ici et maintenant, elle ne s'envisage qu'en lien étroit avec ce qui l'a précédé, cette assurance que, face au vide, une forme d'existence est présente et qu'elle se nourrit de ce que l'on a été. » <sup>8</sup>

*D'une danse à l'autre.* Jean-Christophe Paré.

Jean-Christophe Paré analyse sa propre expérience d'interprète par le filtre de la musicalité. Il met en regard ses parcours d'interprète en danse classique et contemporaine, en dépliant les vocabulaires du mouvement dansé au plus près du ressenti et du corps du danseur.

---

<sup>4</sup> Source : <http://www.cnrtl.fr>

<sup>5</sup> *Présence et improvisation en danse : un cheminement incertain*, Sabine Cornus, QI en EPS, Faculté des Sciences du Sport, Université de Strasbourg, Christelle Marsault, Équipe de Recherche « Sciences Sociales du Sport » (EA 1342), QI en EPS, IUFM d'Alsace, Université de Strasbourg, Nicolas Burel Faculté des Sciences du Sport de Strasbourg, EPSàM/APEMAC, Université de Lorraine (EA 4360).

<sup>6</sup> Julie Perrin et Joëlle Vellet, *Éditorial in Recherches en danse* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 01 mars 2014, consulté le 12 novembre 2017. URL : <http://danse.revues.org/490>

<sup>7</sup> Christine Jouve, *Et alors ? in Les cahiers du sentiers n°1. Relation interprète/chorégraphe*, Alès, 2006

<sup>8</sup> Philippe Guisgand, *À propos d'interprétation en danse*, Déméter, 2002

« Qu'elles soient classiques, contemporaines ou encore historiques (Baroque et Renaissance), je garde de ces diverses formes de danses le souvenir, lorsque j'en interprétais les œuvres, de transformations parfois radicales de ma relation à l'espace, au temps, au corps ou encore à mes partenaires. Il me semble que la musicalité du danseur a à voir avec ces différents plans, constitutifs de la singularité d'une *présence* de l'individu au monde. [...] Outre l'investissement de l'espace de la scène, la musicalité engage l'espace corporel. La danse classique a ceci de particulier qu'elle envisage la construction de cet espace corporel autour de l'idée de positions précises [...]. Avec la danse contemporaine, l'une des transformations radicales, dans l'organisation de ma sensorialité, a été précisément de devoir re-formuler mes mouvements dans un autre rapport à l'espace-temps. [...] En classique, je me sais avoir été dans une projection du geste en « succession » d'intentions, une forme de discontinu relié. Le sens de l'achèvement du geste y était fort. Avec la danse contemporaine, j'ai découvert l'inachèvement du flux, la sortie non entièrement résolue d'une intention nouée avec l'émergence d'une autre. C'est la source même de la musicalité qui était différente. [...] En danse classique, le *mouvoir* dans l'espace se traduit essentiellement par une succession de transferts, d'élan et de projections à partir du « demi-plié ». [...] Les mouvements fléchissant et s'étirant alternent quasi constamment. C'est surtout sur le mode du rebond que le danseur évolue. [...] Le corollaire de cette image première de la verticalisation du corps est celle de l'élévation. [...] Avec la danse contemporaine, il m'a été permis de découvrir d'autres manières d'investir l'espace. Déséquilibres, retours sur l'axe gravitaire, chutes avec jeux de réception absorbant le choc en retour du sol, acceptation de mon propre poids ... À l'inverse du projet d'allègement du corps, et de la joie qu'il procure, j'ai appris à goûter la puissance du sentiment d'exister, induite par la connaissance des multiples degrés d'alourdissement du corps. »<sup>9</sup>

*Le corps de l'interprète.* Patricia Kuypers.

« Lieux du corps. Je voyage en permanence dans mon corps pour interroger là où ça veut bouger, là où ça parle, là où ça se fige, là où ça demande de l'attention, etc... Scanner l'intérieur du corps, choisir de creuser l'initiation, à partir d'un point ou d'un autre, fait partie de ma pratique, comme si j'avais besoin de retourner, sans cesse, l'objet corps dans tous les sens pour y trouver encore un nouveau point de vue, un chemin peu visité, une zone inconnue, un ancrage particulier. »<sup>10</sup>

*Ressenti.* Anna Halprin.

« Tout mouvement se déploie dans l'espace, est mesuré par le temps et effectué avec une certaine force. Ces paramètres déterminent sa qualité. Lorsque nous portons notre attention sur la qualité de nos mouvements, cela fait naître en nous des ressentis. Ce sont ces états de ressenti qui constituent notre capacité à nous percevoir nous-même en mouvement. »<sup>11</sup>

*Des hommes et des femmes.* Pina Bausch.

« Sur scène, on doit reconnaître des hommes et des femmes, non des danseurs ou des danseuses. Cela fausserait la pièce. Je veux qu'on les voie en tant qu'êtres humains qui dansent. »

### **3. Quelle(s) pratique(s) sociale(s) de référence pour l'« élève-danseur-interprète » ?**

*La danse - les danses ?* Selon la société dans laquelle elle s'inscrit et selon la communauté qui l'active, la danse se manifeste sous une infinité de formes sociales de pratiques. Chacune de ces pratiques est composée d'un tissu culturel et identitaire qui motive la mise en mouvement du corps. La posture de l'interprète, l'enjeu de sa présence et le sens de l'interprétation diffèrent fortement selon le contexte de pratique dansée. Ainsi il me semble utile, pour envisager les questions de *présence* et d'*interprétation*, de situer les formes sociales de pratique de la danse qui servent de référence à la transmission en milieu éducatif. Dressons donc un petit panorama, non exhaustif, des formes sociales de la danse, comme un champ labile d'influences plus ou moins fortes des pratiques pédagogiques de la danse. Il est bien entendu que ces catégorisations sont des outils d'analyse, qui peuvent être utiles à une mise en œuvre pédagogique notamment, mais qui ne reflètent pas la réalité mouvante des territoires, des porosités et des circulations entre les danses.

---

<sup>9</sup> Jean-Christophe Paré, *La musicalité du danseur, saveur d'une présence singulière dans l'instant*, in Repères, cahier de danse n° 20, 2007

<sup>10</sup> Patricia Kuypers, *Recherche en chantier : La partition intérieure* in *De l'une à l'autre. Composer, apprendre et partager en mouvements*, Contredanse, 2010

<sup>11</sup> Anna Halprin, *Mouvements de vie*, Contredanse, 2009

➤ Les danses de création

Pratiques dansées qui émanent du monde de la création artistique, contemporaine ou patrimoniale, et qui s'inscrivent dans le marché du spectacle et de l'art. Elles sont fortement représentées à l'École par les artistes qui interviennent notamment dans le cadre de l'éducation artistique et culturelle.

➤ Les danses de divertissement ou sportives

Pratiques dansées qui s'appuient sur des identités stylistiques fortes en lien avec l'acquisition de vocabulaires techniques codifiés. Elles produisent des formes spectaculaires selon des modalités de représentation souvent conventionnelles. Elles représentent une part importante des pratiquants de danse.

➤ Les danses populaires, danses traditionnelles, danses de salon, danses urbaines

Pratiques dansées communautaires en lien avec la vie sociale. Certaines peuvent donner lieu à des formes spectaculaires, d'autres n'intègrent pas la dimension du spectacle. Les danses urbaines sont particulièrement pratiquées par les adolescents.

➤ Le champ des danses rituelles, sacrées, magico-religieuses, « primitives » ou « premières »

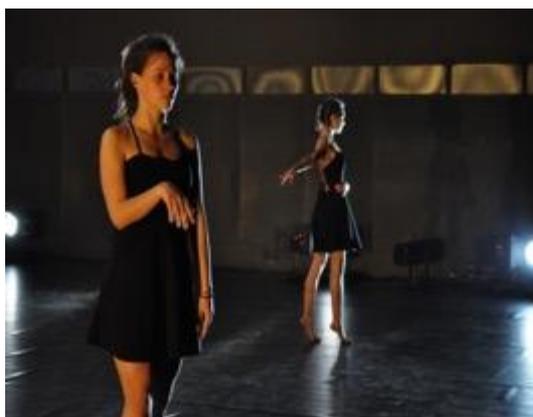
Pratiques dansées communautaires en lien avec des forces divines, spirituelles, cosmogoniques, naturelles ou surnaturelles. Bien que peu représentées dans les sociétés occidentales contemporaines, ces danses sont encore très présentes dans d'autres modèles de sociétés. Danses premières apparues dès la préhistoire ou les débuts de l'humanité, et danses savantes en lien avec une pensée religieuse ou spirituelle, elles contribuent à la pluralité des corporalités dansées aujourd'hui. Ces danses ne sont en général pas organisées selon des formes spectaculaires identifiées comme telles, ce qui n'exclut pas qu'elles mettent en jeu une certaine *spectacularité*.

➤ Le champ des danses médiatiques

Il est ici question des nouvelles pratiques dansées qui se propagent de manière virale par internet (*Tecktonik, Harlem shake, Yeet, Jumpstyle...*), et que certains regroupent sous le nom de danses « *post-internet* », ainsi que des pratiques dansées qui sont intégrées et promues par l'industrie culturelle médiatique (notamment les clips vidéo musicaux ou publicitaires). Ces nouvelles danses constituent pour nos élèves un champ de référence premier. Nous pouvons donc nous demander dans quelle mesure les nouvelles technologies induisent des évolutions dans le rapport au corps, au mouvement et à la danse. Produisent-elles un formatage de nos manières de bouger ou génèrent-elles de nouvelles conduites ?

Compte tenu des différentes influences ou interactions qui les traversent, les danses dans leurs diversités ne sont pas exclusives les unes des autres. Certaines mouvances contemporaines de la création, puisant à des sources populaires, anthropologiques, historiques ou politiques des pratiques dansées, montrent combien une lecture dépassant les frontières culturelles est actuelle.

Le champ de la danse servant de référence pour les espaces scolaires de transmission de la danse (EPS, dispositifs transdisciplinaires et projets d'éducation artistique et culturelle, enseignements artistiques) est le champ de *la danse de création*, pratique spectaculaire activée par des artistes chorégraphiques professionnels (interprètes / auteurs) à destination d'un public. Ce champ est à envisager dans l'ouverture aux autres champs des pratiques dansées.



Élèves du lycée Jean Monnet Montpellier

#### 4. Proposition d'un cadre de lecture de l'interprétation en danse

Le cadre ci-dessous propose des filtres de lecture permettant de « détisser » la réalité complexe de l'acte d'interprétation. Il vise avant tout à être opérant, davantage que théorique. En distinguant, dans la notion d'interprétation, ce qui relève de la présence, du corps en mouvement, de la fonction de médiation et de la nature du dispositif spectaculaire, et en s'appuyant sur une lecture du corps intégrant *la corporéité de la pensée et l'intelligence du corps*<sup>12</sup> et un corps ouvert à l'altérité, l'objectif est de repérer différents espaces où peuvent être activés des outils pédagogiques mettant en jeu les notions d'interprétation et de présence.

**Interprétation**  
Le danseur-interprète  
L'élève-danseur-interprète

#### Présence

Être en scène / Être là / Adresse / Présence à soi / Présence aux autres / Présence au lieu / Présence poétique au monde / Présence politique au monde

#### L'interprète médiateur

**L'interprète médiateur ...**  
d'une œuvre, d'une écriture,  
d'une consigne, d'une intention,  
d'une matière, d'un concept  
**dans un contexte socio-politique,  
et culturel**  
de cultures dansées,  
d'identités stylistiques,  
de codes esthétiques,  
d'expérimentations artistiques  
**et un contexte chorégraphique**  
de création et de filiation

#### Le corps en mouvement

- 1. Paramètres du mouvement dansé**  
Espace – Temps – Poids – Flux  
**Fondamentaux du mouvement dansé**  
Partie du corps / Initiateur du mouvement / Niveau / Direction / Appui et transfert d'appuis / Centre - périphérie / Durée / Vitesse / Relations...
- Techniques ou vocabulaires gestuels codifiés**  
Classique / Jazz / Hip-hop / Danses traditionnelles
- 2. Qualités du mouvement dansé**  
Texture / Musicalité / Expressivité / Virtuosité technique, physique, psychologique, minimaliste
- 3. Corporéité dansée**  
États de corps / Sensation / Sensorialité / Sensibilité / Ressenti / Disponibilité / Concentration / Conscience du mouvement / Conscience de l'autre

**Corps pensant,  
imageant, sensible  
Altérité**

#### Un dispositif spectaculaire

**Un espace « scénique »**, conventionnel ou non, théâtral ou *in situ*, frontal, pluri-frontal ou interpénétré, qui fonctionne comme **un espace symbolique de représentation**, de fiction, d'abstraction

<sup>12</sup> David Le Breton, « Le corps entre significations et informations », *Hermès, La Revue* 2014/1 (n° 68), p. 21-30.

## Présentation d'extraits vidéo d'élèves en situation de danseurs-interprètes

### Vidéo 1



[Voir la vidéo](#)

Élèves de moyenne et grande section maternelle.

Projet autour de la pièce *Nata Lux* de Bernard Glandier (2000). Artiste intervenante : Christine Jouve. L'extrait vidéo montre une *contamination dansée* qui opère entre les corps : dans la relation à l'artiste chorégraphique qui « danse » avec les élèves, et entre les enfants-danseurs-interprètes. Ce partage des corporéités dansées constituait un parti pris pédagogique du projet, afin de privilégier une forme d'empathie kinesthésique dans le rapport à l'œuvre transmise.

### Vidéo 2



Élèves de terminales. Cycle d'EPS.

Dans le cadre d'une composition collective, l'extrait vidéo montre des élèves cherchant à reproduire des vocabulaires dansés stéréotypés. N'ayant pas les ressources techniques à l'exécution des mouvements chorégraphiés, les élèves-danseurs-interprètes semblent limités par des corps qui récitent maladroitement une danse qu'ils ne se sont pas appropriés. Le choix d'une danse « collée » à la musique a accentué la difficulté rencontrée.

### Vidéo 3



Élèves de terminales. Cycle d'EPS.

Dans le cadre d'une composition collective, l'extrait vidéo montre des élèves ne disposant pas d'un bagage technique de danseur. De leur danse se dégage cependant une *présence* dansée sensible. Ces élèves ont en effet privilégié des mouvements exécutés dans la lenteur, ce qui leur a permis une intériorisation des qualités du mouvement. Elles se sont également appuyées sur des mouvements mettant en jeu une relation intime entre les interprètes, ce qui produit une forme de synergie corporelle qui renforce les états de corps de chaque élève-interprète.

### Vidéo 4



[Voir la vidéo](#)

Élèves de terminale. Option de spécialité art-danse. Artiste intervenante : Marcela Santander Corvalán.

Lors de cet atelier de répertoire visant à transmettre des éléments chorégraphiques du *Sacre du printemps* de Nijinski (1913) d'après la récréation proposée par Dominique Brun (*Sacre #2*, 2014), la vidéo montre des élèves qui intègrent des postures et des états de corps spécifiques (le « corps du sacre ») afin d'expérimenter l'écriture chorégraphique de Nijinski.

### Vidéo 5



[Voir la vidéo](#)

Élèves de terminale. Option de spécialité art-danse.

Quatuor composé par les élèves à partir d'une partition scénographique préalable. Il s'agit d'un travail en référence aux écritures minimalistes de Lucinda Childs et de l'artiste conceptuel Sol LeWitt. La vidéo montre combien le contexte contribue au sens de l'interprétation.



Élèves du lycée Jean Monnet Montpellier

En guise de conclusion et pour laisser voyager poétiquement les notions d'*interprétation* et de *présence*, je citerais cette phrase de Valère Novarina, auteur-metteur en scène de théâtre :

« *L'acteur offre sa danse parlée ; il n'attend ni ne réclame rien de nous ; il s'offre au-delà de nous. Il sait que nous pouvons donner ce que nous ne possédons pas.* »<sup>13</sup>

### Jackie Taffanel

---

<sup>13</sup> Valère Novarina, *Pendant la matière*, P.O.L., 1991



### Atelier / Rencontre

**Jackie Taffanel**

Chorégraphe, danseuse, pédagogue

<http://www.compagnietaffanel.fr/>

### Biographie de Jackie Taffanel

Jackie Taffanel étudie la danse dès 17 ans auprès de personnalités particulièrement fortes : Karin Waehner, Ingrid Metzger, Myriam Berns, Jacques Patarozzi, chorégraphes aux ateliers de recherche ouverts et exigeants. Elle rencontre ainsi les deux grands courants chorégraphiques modernes allemand et américain. En 1981, elle crée deux pièces originales, *Solo un* et *Duo* présentées à Montpellier et en Avignon (Février pour la danse) en 1982 avec Denis Taffanel, son "compagnon de route". Cette même année, elle assure une programmation particulièrement inventive pour le Théâtre quotidien de Montpellier. En 1983, elle présente *Neuf Portes*, quatuor en silence, primée au Concours de Bagnolet. La pièce connaît alors une diffusion importante et la fondation de la Compagnie "Le groupe Incliné" en découle presque naturellement. Avec l'attribution permanente d'un studio par la Ville de Montpellier, les conditions sont alors réunies pour un travail créatif très solide et régulier jusqu'à aujourd'hui.

En 1994, elle soutiendra aussi une thèse en Esthétique et Philosophie sur "L'atelier du chorégraphe : le Regard" à partir de ses expériences de création.

Jackie Taffanel est aussi une pédagogue très réputée pour ses interventions et la qualité de son travail auprès des publics. Elle met en place des rencontres sous forme de "conférences dansées" où l'expérience sensible de l'improvisation et de l'invitation à la Danse sont mises à la portée de "tout un chacun" et où les interrogations sur la création sont partagées alors avec le public dans leur actualité.

### Textes pour l'atelier

« La dimension tactile et sensorielle présente dans ma recherche (Banquet tactile, ou Délir... « Celles-là » en 17-18, pour les pièces les plus récentes) est le fruit de toutes ces années de création, puisque plus que tout, c'est la circulation du vivant sur le plateau entre les interprètes qui me paraît créer une actualisation à l'infini de l'écriture chorégraphique.

Dans ma thèse, « L'atelier du chorégraphe », dirigée par Michel Bernard et soutenue en 1994, je développe cette idée des états paradoxaux de l'interprète. Ils demandent au danseur d'être associé étroitement au processus d'écriture à partir de différentes triangulaires dynamisantes mettant en jeu la mémoire sensitive immédiate, à court terme par des scénarios, et à long terme en restant en état de jeu et de remaniement permanent (sorte de toucher du présent).

Conscience corporelle et geste chorégraphique... sachant que l'une - la plus affinée et complexe possible (présence), et ce travail est infini - sera la toile de fond de l'apparition de l'autre (interprétation)...

Quant à la pédagogie....une approche sensible sensitive, tactile dans ses résonances poétiques chez le sujet dansant me paraît indissociable d'une approche heuristique de l'Art Chorégraphique »

« Une chorégraphe qui regarde ...touchée par des **présences**, toile de fond de l'apparition des nuances de l'interprétation indissociables du vivant d'une écriture chorégraphique.

Expérience du Regard qui depuis toutes ces années a transformé ce regard. Ai-je affiné la perception des inter-actions complexes des phénomènes en jeu dans l'atelier ? Je cherche des dispositifs qui les autorisent encore davantage..

Je regarde les danseurs partie-prenante de la recherche dans un champ d'expérience(s) où l'on se risque pour une pièce à venir, qui s'écrit au fur et à mesure. Je suis à la fois dans l'urgence et l'attente pendant les improvisations, les explorations, de cette « profondeur naissante », de ce « proche approfondi » (pour reprendre une expression de M. Merleau-Ponty), qui appelle le regard. Je guette les présences, j'attends les moments appelants des interprètes, qui me touchent par leur texture « vivante au goût d'instant » et je propose des dispositifs qui « parient » sur le surgissement et le creusement de certaines pistes. La mémoire sensitive et l'élaboration « chemin-faisant », d'une trame vers une écriture apparaît. Quelles propositions de travail afin que les interprètes la vivifient et l'actualisent ?? Une mémoire sensitive collective se constitue, sorte de réseau sensible comme une toile fond de l'émergence de ces moments.

Un geste qui ne porterait pas la durée vivante de sa découverte dans le frémissement des tissus corporels, dans ses résonances haptiques serait-il propice à la circulation du vivant sur le plateau entre les partenaires ? (Comment ce qui a touché le danseur rayonne dans l'espace, comment peut-il convoquer ce qui a été nécessaire à son avènement ?)

Dialoguer avec ces apparitions, les éclairer, les étoffer et les relancer, les stabiliser sans les figer ? (« C'est devant cet apparaître que je m'étonne, auprès de lui que je séjourne, par lui que je me laisse conduire... »).

Un rêve ? Accéder à l'immédiateté décisive du mouvement, en perpétuer l'instance ? »

(Jackie Taffanel).

Quelques liens :

<http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=ipmc>

<http://www.assisesducorpstransforme.fr>

<https://vimeo.com/122437983>

<https://vimeo.com/138745444>

<http://www.compagnietaffanel.com/>

**Retranscription de l'atelier, par Héléne Brunaux, Laurent Castillo et Pauline Rodriguez**

### **Présentation**

Jackie présente son travail dans un premier temps et avance quelques réflexions sur la présence.

La présence à ce que m'arrive ; **ne pas se regarder agir. Présence de ce qui se joue dans le réseau sensible : pensée ternaire.** Cultiver l'espace de jeu au soi. Travail sur l'objet concert : **tactilité, mémoire sensorielle, immédiate.**

Cultiver le jeu de l'altérité, la porosité, renoncer à la bulle. Le réseau comme un espace de jeu. **Condition à la circulation du vivant sur le plateau. La bonne distance :** l'humour est l'activité la plus élaborée.

Premier temps : propulsion à deux

Se placer l'un derrière l'autre. Avancer et reculer en se propulsant par le gros orteil. Mains sur les côtes. Ouvrir les côtes flottantes, comme si c'était des ouïes dans les mains du partenaire. Les poumons sont comparés à une montgolfière.



Puis mains sur le crâne, comme des ouïes sur le crâne ; se regarder quand la main s'ouvre vers la droite, puis s'ouvre à gauche...les yeux sont le moteur de la tête. Le mouvement est impulsé par le regard qui donne une direction.



Complexification :

Partir en marchant du côté de l'ouverture de main du partenaire/ du côté opposé puis être rattrapé par un autre partenaire qui pose ses mains de par et d'autre de la tête et guide comme dans l'exercice précédent.

**Situation d'improvisation : danser dans les creux**

Le partenaire pose une main derrière le crâne, exerce une pression vers l'avant qui invite à se pencher puis dessine un Z qui passe par le haut du corps, le ventre puis les genoux qui creuse la face interne du danseur. Ce dernier se relève en conservant ces « creux ».



Lâcher le corps, comme un frémissement.

Hanche, genoux, cheville : comme un Zip (image du signe de Zorro). Le danseur doit court-circuiter l'interprète. Répondre dans l'immédiat, sans réfléchir. Importance de créer du vide, d'ouvrir des

espaces.

Rester derrière, ne pas se calculer.

### **Situation avec les éponges**

Prendre deux éponges en peau et les manier comme un sandwich, comme une main de crocodile et aller pincer une partie du corps de l'autre. Travailler sur la présence, la sensation. Résistance et tension avec les objets. Influencer la trajectoire de l'autre.

Le partenaire n'est pas seulement témoin, mais il y a de l'empathie réciproque, il est nécessaire de trouver une communauté d'état. Se mettre dans le même état que le corps de l'autre.



On frotte le dos de son partenaire, puis lui placer l'éponge sous le menton, mobiliser ses plis pour le faire aller au sol à plat ventre.



**Complexification :**

Les danseurs commencent par pincer les mains puis une autre partie du corps. Chaque danseur devient à tour de rôle pinceur et danseur. Le changement de rôle se fait en posant les éponges au sol devant le danseur tout en dansant.

Proposer un autre scénario que celui qui semble prévu au départ, changer le scénario in extremis ; la gueule du crocodile déforme le corps.

Rester lucide sur ce que propose l'autre. Ne pas se mettre en pilotage automatique.

Pour cultiver une trace, je ne dois pas me focaliser sur elle.

Sortir de l'idée de la manipulation dans l'interprétation. Travailler sur une partition tactile.



### **Situation « Remonter du sol »**

-1 danseur au sol, 1 autre debout à côté de lui. Avec l'éponge, le partenaire réalise 3 pressions différentes sur le corps allongé. Le danseur qui est au sol doit ensuite remobiliser les 3 pressions pour se relever.



-Puis, le guide cite 3 parties du corps assorties de qualité d'énergie (ex : main droite – lent, oreilles gauche - rapide). Le danseur prend un temps de réflexion puis invente un chemin de remontée en mobilisant les 3 parties choisies avec les 3 qualités correspondantes.

### **Phrase collective**

5 danseurs marchent rapidement en cercle. 1 des danseurs en choisit un autre du regard et prend la parole en lui adressant par exemple « je mets mon oreille sur ton pied ». Le danseur visé en choisit un autre et lui adresse « je mets mon genou sur ta cuisse » et ainsi de suite...

Quand tous les danseurs en ont visé un autre, les deux premiers danseurs se figent et prennent la pause du contact annoncé initialement. Les autres viennent également le réaliser jusqu'à réaliser un tableau figé collectif final.



## Christophe Le Goff et les danseurs de la formation Extension du Centre de Développement Chorégraphique National « La place de la danse ».

### « Extraits dansés »

Le chorégraphe intervient toute la semaine auprès des étudiants de la formation. Ils nous proposeront des extraits de leur recherche suivis d'une discussion autour de la thématique.

Samedi 28 octobre, 15 h - 17 h

<p><b>Rencontre</b></p> <p><b>Christophe Le Goff</b> Danseur, performeur, pédagogue</p> 	<p><b>Rencontre</b></p> <p><b>Chloé Ban</b> Responsable de la formation <i>Extensions</i> au CDCN</p> 
--	---

### Contenu du stage proposé aux « Extenseurs » du CDCN : *Ordinary Paint / Imaginary shape*

La composition instantanée consiste à identifier ce qui se produit dans le corps en termes de sensations, images, qualités, mouvements, formes, directions dans l'espace. Cette reconnaissance permet au danseur de préciser et de « jouer » avec ce qui se produit en lui. Quand un centre, une forme est identifiée il s'agit de plonger totalement en elle.

Le travail de composition s'élabore, en suivant, à partir des matériaux trouvés dans la composition instantanée. Les stagiaires sont guidés vers l'écriture et sa répétition travaillant ainsi l'interprétation à partir des directions proposées le matin. Dans ce sens, la composition est la continuité, le fruit du travail élaboré au cours de la journée.

Le travail de composition se tourne vers des fondamentaux comme le temps (rythme) et l'espace. Il s'oriente dans la monstration de « pure » présences dans l'espace en dehors de toute intention narrative ou performative (dans le sens d'une action symbolique).

L'esthétique se dirige vers la création de figures fondées sur l'engagement énergétique, émotionnelle et imaginaire propre à la singularité des performers.

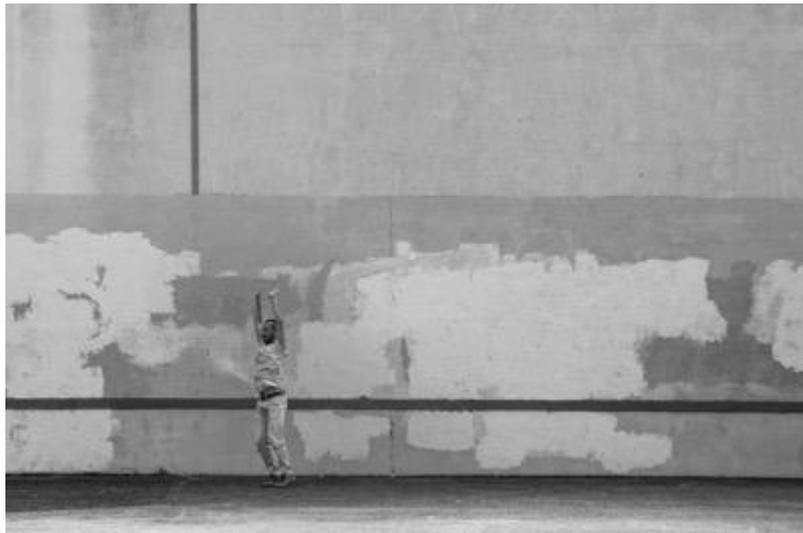
### Biographie de Christophe Le Goff

Après des études de philosophie, Christophe le Goff est initié à la danse dans la Cie Ladaïnhã qui associe technique Classique et Graham aux danses rituelles brésiliennes. En 2003, il suit la formation du CDC de Toulouse où il rencontre de nombreux chorégraphes de la scène contemporaine dont Odile Duboc, Thierry Baë, Mark Tompkins, David Zambrano, Patricia Kuypers, Latifa Laâbissi, Germana Civera, Xavier Leroy, Laurent Pichaud, Yoshito Ohno, Loïc Touzé et João Fiadeiro. Il a travaillé pour Marie Pierre Genard et Emmanuel Grivet, Etant Donné, le groupe Unber Humber et Samuel Mathieu. Il collabore avec des artistes issus de divers champs artistiques dont Christophe Barrière, Lorena Calandin, Mathieu Cottin, Benjamin Alliot Pagés, Nicolas Lasfourest, Yair Barelli, Agnès Pezeu, Gilles Tutevoix. Il crée des pièces depuis 2003 dont *L'outré Noir* (2004), *La mer entre nous* (2004), *An Elvis Yokoha Dance for Unai* (2008), *Ciel -400 -Kilo* (2010), *Enveloppe et Miroir sont dans un bateau* (2011), *Icone Tabù* (2011), *fool* (2013), *Vacance* (moyen métrage, 2014). Il présente son travail en France et à l'étranger (Barcelone (2008), Tokyo (2013) et Milan 2015). Il donne régulièrement des workshops en direction de professionnels : Tokyo avec Utptanz et Saitama City ballet (2013), formation Extensions du C.D.C de Toulouse, Lido Centre des Arts du Cirque à Toulouse. Entre 2011 et 2013, il

crée un laboratoire avec des étudiants à la Fabrique/Ciam Université du Mirail à Toulouse.  
Christophe Le Goff tend à exprimer dans la plupart de ses travaux une logique de l'inconscient, dans une forme faite d'associations et de collages polysémiques où se côtoient réalisme et fiction sur un ton à la fois naïf et brut.

### **Biographie de Chloé Ban**

Chloé Ban est responsable pédagogique de la formation Extensions du Centre de Développement Chorégraphique National Toulouse Occitanie depuis 2008. Durant sa carrière d'interprète, elle a croisé les chemins de Kitsou Dubois / Ki Productions et d'Odile Duboc / Cie Contrejour ; partagé les créations de Frédéric Werlé / Cie Iritis et mené un long compagnonnage avec Philippe Decouflé / Cie DCA ; comme danseuse puis assistante. En parallèle, elle a multiplié les rencontres en apportant un regard chorégraphique sur divers projets dans le cirque, le théâtre et le cinéma. Pédagogue, elle enseigne auprès de danseurs professionnels mais aussi en direction d'un public amateur varié.



*Christophe Le Goff, parcours chorégraphique 2015 © B. Hamousin*

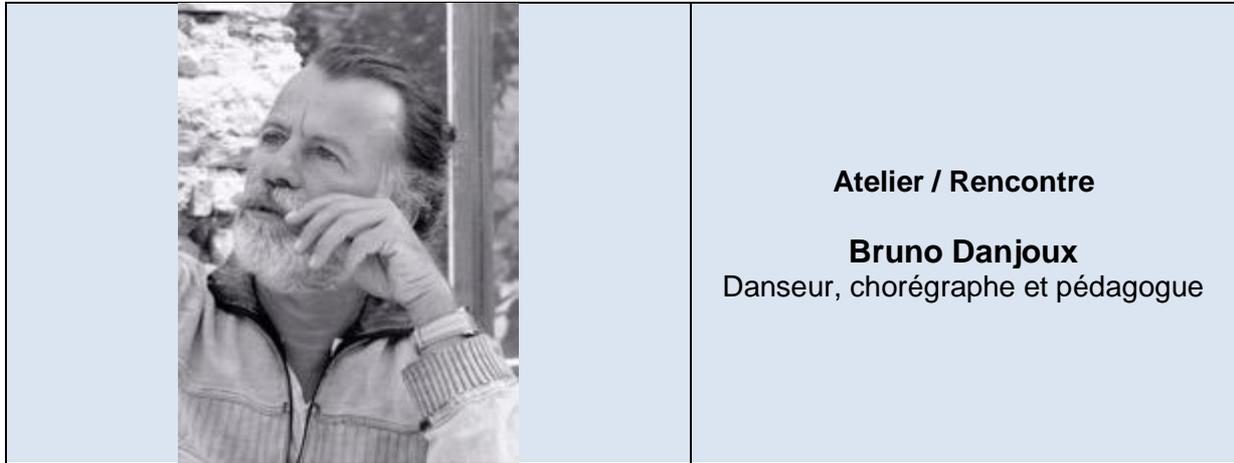
**Samedi 28 octobre, 17 h 15 – 19 h 15**

**Assemblée Générale de l'association Passeurs de danse**

## Jour 2 Dimanche 29 octobre 2017

**Bruno Danjoux**

Dimanche 29 octobre, 9 H 30 – 12 H



### **Atelier « L'invention d'un monde »**

« Danser permet de reconnaître et d'habiter le volume qui est le mien dans l'espace présent. Mais sentir que le corps est bien plus vaste qu'un enclos de l'Âme vise à lui rendre sa sensorialité, sa lumière, ses humeurs et son langage.

J'aimerais proposer ici un travail convoquant des sensations qui permettront d'accéder à différents niveaux de notre Être et un travail plus spécifique sur les émotions qui nous permettront de les relier. Ce travail de « reliance » nous offrira la possibilité d'inclure dans le mouvement des paramètres divers tels que la mémoire, les souvenirs, les rêves, les « murmures de la nature » ou encore des charges d'émotion ou de sentiment. Ce que je nomme « les volumes porteurs » de la présence et de l'interprétation. » (Bruno Danjoux)

### **Biographie de Bruno Danjoux**

Danse dans différentes compagnies : Françoise Murcia, Dominique Guilhaudin, Jacques Fargearel, Cathy Cambet, Anne Marie Pascoli, Robert Seyfried, Hélène Cathala et Fabrice Ramalingom, ...

En 1995 il entre dans la compagnie d'Odile Duboc (Centre Chorégraphique National de Belfort) et devient, jusqu'à son décès en 2010, un de ses fidèles interprètes ainsi que son assistant dans différents projets: *Trois Boléros*, *Projet de la matière*, *Comédie*, *A la suite*, *Trio 03*, *Rien ne laisse présager de l'état de l'eau*....

Il est l'auteur en 1998 de *La nuit du corps* ; pièce chorégraphique pour quatre malvoyants, et en 2007 de *l'Eclaircie* ; danse peinture à vue basse pour bibliothèque.

Très investi dans la pédagogie, il est membre des *Laboratoires des carnets Bagouet* ; cellule d'interprètes et de chorégraphes qui se penchent sur la question de la transmission

**Retranscription de l'atelier par Aurélia Jumeau**

### **Introduction, assis autour de Bruno Danjoux**

Vécu antérieur, questionnement initial

Les dix années passées en tant que danseur auprès d'Odile Duboc a influencé ses propositions mais il s'est aussi fabriqué des réappropriations singulières en les expérimentant auprès des élèves.

Une question récurrente : qui danse à travers nous ?

Trois pôles sont abordés en tant que formateur : la danse improvisation / la danse création / l'improvisation.

Rapport au monde : qu'est ce que l'on porte à travers nous ?

Lien avec la thématique du stage : « ... un monde m'embarque chez certains interprètes, indépendamment de la technicité ».

Notion de « volumes porteurs de la présence ».

Démarche initiée à l'inverse de ce qui prévaut dans le monde : le monde est aujourd'hui porté par l'archétype « Ying » : *je fais pour être*, alors que l'objectif serait : *être d'abord*.

Pourquoi ce geste plutôt que celui-là ? Comment sentir l'émotionnel ? Comment prendre de la distance pour aller mieux ? D'où la notion de « libido de l'espace » que Bruno va mobiliser tout au long de l'atelier ...le désir d'aller vers, d'aller au plus proche de son « Ying ». Ainsi, le « Yang » peut être au service du «Ying ».

### **Première partie de l'atelier**

#### « Être épris de ... »

Consignes successives :

-marche en silence dans toutes les directions dans l'espace de danse. « Le silence d'un groupe appartient au groupe ». « Il faut être épris de ce que l'on regarde pour que ce soit partageable », à trois niveaux : être épris à 2/3 de l'intérieur et à 1/3 de l'extérieur.

- « passer entre » deux danseurs.

- s'arrêter dans des postures qui partent des bras, s'étirer un peu plus. S'arrêter à l'écoute du groupe.

Questionner le regard, où il est ? il regarde à l'intérieur, à l'extérieur ? Ressentir des petits joies d'être là, avec les autres, dans cette suspension collective des corps.

### **Deuxième partie**

« Vers l'inorganique » : les yeux comme « fenêtres de l'âme », déterminants dans les échanges, le partage.

Consignes successives :

-travail en duo : face à face ; le danseur A les yeux fermé et le danseur B initie les contacts sur diverses zones corporelles (derrière l'oreille, entre les doigts...). Le silence entre deux espaces revêt une aussi grande importance que les moments pendant lesquels il se passe quelque chose. Bruno fait un parallèle avec le travail réalisé avec des malvoyants : « ma main braille ».

-Si le danseur B touche l'articulation, danseur A doit « rentrer » dans l'articulation.

-A l'arrêt des contacts le danseur A doit bloquer sa posture.

Autres consignes qualitatives : touchers de différentes durées, de différentes intensités, « aller dans l'inorganique » (aller plus loin), être épris de ce qu'on touche.

Parallèle avec le « projet de la matière », le terreau du projet d'Odile Duboc.





### « Mémoire cellulaire »

Consigne : reconvoquer la mémoire cellulaire suite aux différents contacts ressentis. Peu importe l'ordre et la justesse de la réalisation des formes, c'est le ressenti organique qui initie le mouvement. Autrement dit, il s'agit d'être davantage fidèle à la sensation qu'à la forme.

Contrainte dans le dispositif : « je ne sais pas qui me touche, j'ai les yeux fermés, je suis prêt à recevoir ». Le premier danseur B (initiateur) va ensuite aller vers un autre danseur A (sans que celui-ci ne sache qui c'est). Celui qui touche est le gardien du temps, celui qui a les yeux fermés est le gardien de l'espace.

Consignes d'accompagnement : aller vers, repousser, s'écarter, ressentir...

Lorsque le danseur A a vécu trois expériences différentes, le premier duo se reconstitue pour un échange verbal sur les sensations éprouvées. Remercier son partenaire.

Temps d'échange collectif : ressentis exprimés : ne plus savoir si le contact continue, s'inventer des contacts, conscientiser à un moment donné et couper la fluidité, se retrouver dans des situations difficiles en termes d'équilibre.

Dans le cadre d'un travail mené avec des élèves : progression sous forme de « contrat » (1 minute, puis 2 minutes...) pour être à l'aise avec ce travail les yeux fermés et en silence.





Exemple de situation permettant de vivre au plus près du ressenti : marcher sur des pommes de pin, un exercice impossible à réaliser sans l'avoir vécu avant.

Dispositifs d'Odile Duboc : tôles ondulées sur des ressorts, matelas d'eau...etc.

Milieu scolaire : intérêt du travail « avec » puis « sans objet ».

Retirer la matière inutile. Bruno utilise l'image du « bolduc ». Si il n'y a trop de bolduc on ne voit plus le cadeau.

Sur le principe du travail de sculptures de Giacometti, « danser c'est retirer de la matière » ; « retirer la matière grasse du monde ».

Bruno : « la présence est liée de la combinaison du geste, de la résistance et du désir ». Sans résistance, pas de trace. Parallèle avec le travail de Rafael Soto, artiste plasticien vénézuélien, qui propose des bâtons / des pénétrables pour entrer dans les musées.



#### « La matrice... »

Penser à la musicalité de la phrase, début/fin. Le début s'apparente à la « Majuscule », être debout, c'est la matrice déjà existante depuis laquelle tout commence, tout s'enclenche.

Consignes : travail en improvisation globale, les yeux ouverts, en respectant le principe du 2/3 -1/3. Je rentre dans le moule qui est déjà écrit. Penser aux silences qui ont toute leur importance.

Odile Duboc : « L'inaccompli vous redonne l'essentiel ».

#### « Continuité »

Notion de « libido de l'espace », être attiré, le désir de l'espace.

Consignes : lent/rapide/lent. Échanges avec l'autre qui me répond. Nuance : être épris / mais ne pas

être embarqué par ses émotions. Notion d' « imprémedité ».  
Contact pas nécessaire, obligatoire, mais c'est toujours un travail en duo.  
Variable : changer de partenaire.  
Ying pour la continuité / Yang pour le regard pointé, directionnel.

« L'inaccompli bourdonne d'essentiel » René Char.





**Marielle Brun et Yves Le Coz**  
Dimanche 29 octobre, 14 H – 15 H



## Communication

### Marielle Brun

IA-IPR d' EPS / Déléguée à l'Action Culturelle à Clermont-Ferrand, présidente de l'association « Passeurs de danse ».

### Yves Le Coz

Professeur d'EPS en ZEP Paris XX depuis 1998. Projets vidéo en musique et danse, réalisateur de clips, interview pour des artistes.

« **Construire et interpréter une partition avec des élèves de collège** ».



## Introduction

L'enjeu de cette communication en deux temps est de comprendre la notion d'interprétation à partir de celle de partition telle que définie par Laurence Louppe. Cette approche théorique constituera un point appui pour comprendre comment les chorégraphes s'approprient et déclinent de façon personnelle leurs partitions au cours de leur démarche artistique. Seront aussi dévoilées les fonctions que remplissent ces partitions dans le processus de création et dans l'acte de patrimonialisation entre fidélité et liberté.

Ces éclairages constitueront dans un deuxième temps un filtre possible pour appréhender une proposition de cycle originale avec des élèves de collège en ZEP. En effet, la finalité de ce cycle étant la réalisation d'un film artistique d'une danse in situ dans la ville (Paris), la conception d'une partition collective se dessine progressivement comme un élément fédérateur de la démarche pédagogique. Ce travail d'apprentissage, de plus en plus précis et exigeant, devient l'une des clés de la présence des élèves danseurs. Au final, l'expérience vécue par les élèves et le professeur dépasse de très loin les enjeux ciblés à travers l'interprétation d'une partition pour s'inscrire comme une expérience de vie marquante dans un parcours d'élève et de professeur.

## 1. La notion d'interprétation à partir de la partition

### 1.1 Le spectacle et l'oeuvre

Pour L. Louppe (1997), il convient de distinguer :

- le spectacle soit « la présentation à un public »

- et l'œuvre soit « une création originale ».

Elle écrit : « C'est toujours, concernant l'art chorégraphique, la notion de spectacle qui l'emporte sur la notion d'œuvre, celle-ci demeurant flottante (...). L'œuvre, comme identité inentamable, est aussi évidente dans la chorégraphie moderne et contemporaine que le tableau l'est dans la peinture, le texte dans la littérature et la partition dans la musique. » (L. Louppe, 1997).

Alors que le spectacle désigne le moment de rencontre, chaque fois renouvelé, entre les interprètes et le public, l'œuvre se définit par ce qui, au-delà des variations des interprétations successives, en fonde l'identité et la permanence. Pour L. Louppe, l'identité de l'œuvre réside primordialement dans sa « partition de mouvement », à travers laquelle le créateur (chorégraphe, metteur en scène) consigne ses intentions esthétiques.

Pour G. Genette (1992), « il n'y a d'œuvre qu'à la rencontre active d'une intention et d'une attention ». L'intention esthétique correspond à ce que le créateur cherche à donner à percevoir au public et non pas aux effets à produire sur celui-ci. Cette intention exprime la sensibilité particulière du créateur dans son rapport au monde. Par exemple, O. Duboc (2003), chorégraphe, dévoile : « Envol, vertige, abandon, trois mots essentiels qui fondent mes préoccupations, trois états du corps et de l'âme à lire et à vivre dans tous les ordres de succession possibles. »

Pour chaque chorégraphie de l'artiste, l'intention esthétique ici révélée prend des formes singulières que la partition traduit et qui seront interprétées par les danseurs.

## 1.2 Trois activités constitutives de la démarche de création

Les APA mettent ainsi en jeu trois types d'activités :

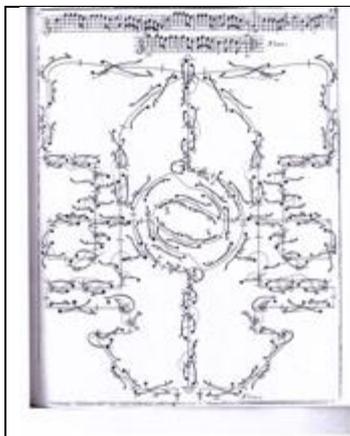
- l'élaboration de la partition par le créateur ;
- l'interprétation de cette partition par les interprètes, qui peuvent également être les créateurs ;
- la réception de l'œuvre par le public.

Or, loin d'être étanches entre elles, ces activités s'articulent autour d'un objet commun, la partition. En effet, l'activité mise en œuvre par chacun des acteurs aux différents moments de la rencontre artistique vise à définir, repréciser, modifier, interpréter, décoder, apprécier la partition, objet central de l'expérience artistique.

## 1.3 Nature et fonctions des partitions

« Elles peuvent revêtir une infinité de formes et de natures » (Louppe, 2007).

A l'instar de la musique, les partitions peuvent s'écrire selon des systèmes de notation, en tant que systèmes de signes codés et structurés.



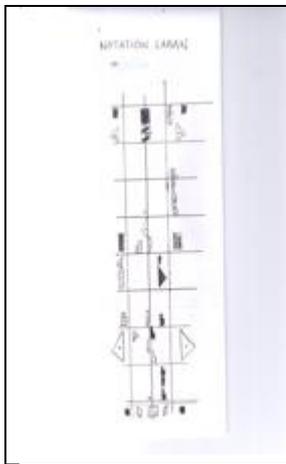
Ex. La notation Feuillet

Système élaboré vers 1700 pour codifier la danse baroque.

L'espace de la feuille représente l'espace à danser, et les signes symbolisent les pas à réaliser sur un trajet à respecter.

La danse s'exécute nécessairement en musique dans la concordance avec la partition musicale en haut de la feuille.

(illustration extraite de « Danses tracées », Louppe et coll.2005)

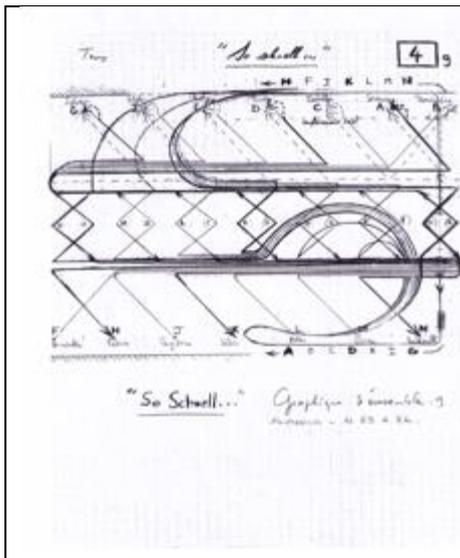


### Ex. La Labanotation

Ce système de notation est appelé aussi kinétophographie: « écriture du mouvement ». Elaboré par Laban au 20e siècle, le système place le sujet au centre de la notation.

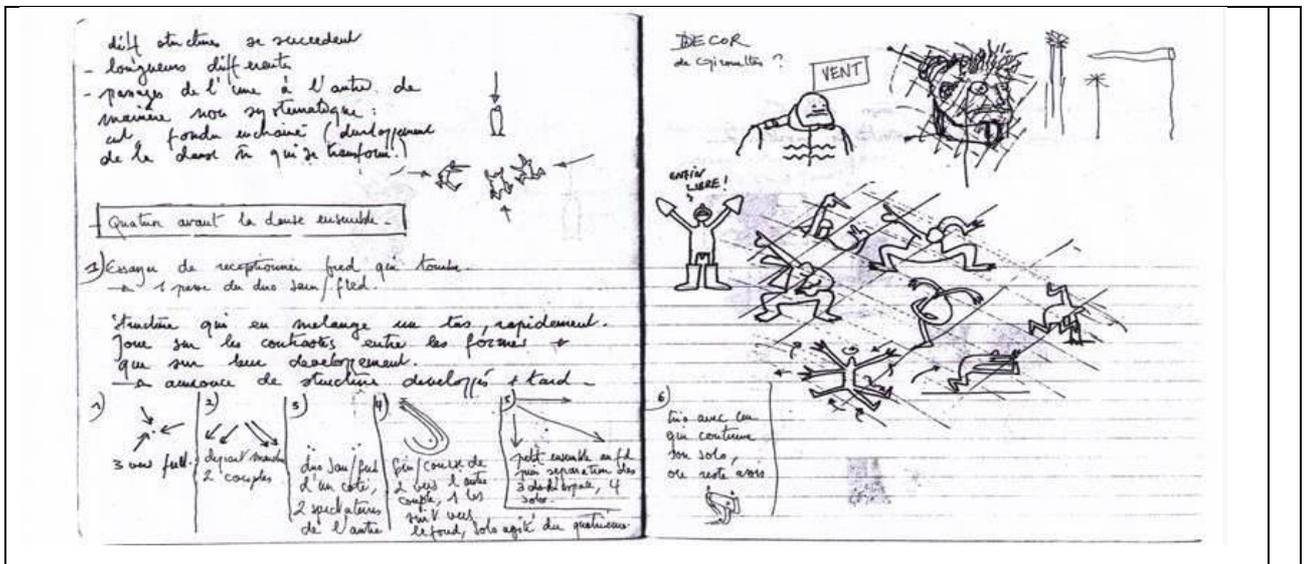
La lecture chronologique se fait du bas vers le haut. Tout mouvement est considéré comme un transfert de poids ou une rotation.

« Mais d'autres figures peuvent prétendre aux fonctions partitionnelles » (*Id.*) telles les descriptions verbales, les icônes, les graphiques, les grilles, les schémas<sup>14</sup>, les métaphores, etc...

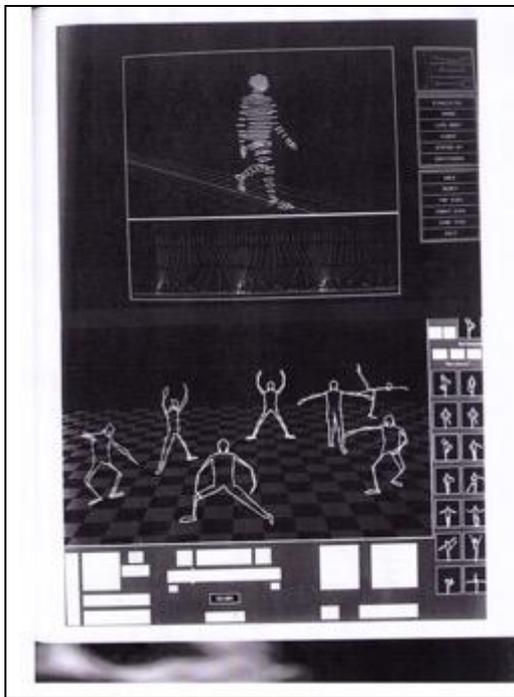


### Ex. Pièce « So schnell » de Dominique Bagouet

(illustration extraite de extraite de « Danses tracées », Louppe et coll.2005)



<sup>14</sup> Voir à ce propos les fragments de partition d'artistes chorégraphiques dans « Danses tracées » L. Louppe et coll., Disvoir, Paris, 2005 et « Panorama de la danse contemporaine » R. Boisseau, Textuel, Paris, 2006.



Ex. logiciel « Life forms »  
Utilisé par Merce Cunningham  
(illustration extraite de extraite de « Danses tracées », Louppe et coll.2005)

La partition remplit des fonctions multiples. En tant que mise en mémoire de l'œuvre, elle en assure la pérennité et autorise des reprises possibles après des mois ou des années d'interruption du spectacle. Elle participe par là à l'élaboration du répertoire patrimonial.

Au-delà de cette fonction de mémoire, elle représente un état d'origine de la mise en forme des intentions esthétiques du créateur, une référence pour l'interprète qui peut y puiser les lignes de force constitutives de l'œuvre.

En pré-figurant l'interprétation, elle se révèle également matrice pour cette dernière en ouvrant la voie à d'infinies versions possibles. L'interprétation se déploie en effet dans la tension entre l'investissement de l'espace de liberté offert par la partition et la fidélité aux éléments fixés. Par exemple, dans de nombreux ballets classiques, le chorégraphe définissait les pas et le travail des jambes tandis que les ports de bras et de tête relevaient des choix de l'interprète (cf. Wilfride Piollet).

#### 1.4 Partition et propriétés de l'oeuvre

La partition consigne les propriétés de l'œuvre en même temps qu'elle en assure la définition. « Produit d'une activité culturelle spécifique, d'une construction, d'un jeu extrêmement savant d'intervalles, de points de repères démultipliés » (Louppe, *op.cit.*), la partition superpose, à la manière d'un feuilletage, différents types d'indications portant sur les domaines suivants.

- La structure temporelle de l'œuvre :

Son organisation en parties, séquences, phrases présentent des durées plus ou moins souples ou fixées, selon la nature des repères qui les déterminent. En effet, les jalons qui règlent le déroulement temporel des actions peuvent être plus ou moins denses et stables. Lorsque les actions corporelles sont assujetties à une partition musicale enregistrée, les repères temporels sont stables. Néanmoins, les indications sonores peuvent être exploitées de façon plus ou moins contraignantes. D'un réglage strict du *timing* des gestes par la partition musicale au développement du geste sans prise en compte de repère temporel extérieur, les partitions offrent différents niveaux de définition possibles.

- La structure spatiale de l'œuvre dans l'espace scénique :

Cette organisation se précise en termes de directions, de lieux, de trajets, d'orientations par rapport au public. Les distances, quant à elles, doivent souvent être ajustables en fonction des scènes sur laquelle l'œuvre sera présentée. En revanche, dans le cas des spectacles joués de façon permanente dans le même lieu ou de structures démontables et transportables comme les chapiteaux, les repères spatiaux peuvent être très finement définis. Cet aspect est particulièrement prégnant lorsque l'œuvre comporte une dimension acrobatique qui nécessite des réglages spatio-temporels très précis.

- La nature des actions ou gestes à effectuer :

Il apparaît nécessaire de distinguer les actions, qui peuvent être décrites par leurs caractéristiques objectivables, spatio-temporelles et dynamiques, du geste qui prend également en compte les processus internes qui l'ont généré (images internes, intention, attention...). Sur ce registre encore, la partition peut définir ou non les qualités de mouvement qui s'étaient sur la modulation tonique, la respiration, la relation au poids, l'état de conscience corporelle, les processus de transformation du geste... La partition peut ainsi déterminer ce qu'il y a à faire, en termes d'actions, et/ou la façon de le vivre c'est-à-dire d'en conduire l'expérience, ce qui va générer des présences différentes.

- La nature des interactions de chaque interprète avec l'environnement (objet, éléments scénographiques, partenaires, public, monde sonore, lumière...) :

Il s'agit d'envisager les modalités selon lesquels s'établissent les liens ou les interactions. La partition peut s'énoncer tel un mode d'emploi réglant l'usage d'objets ou de corps physiques (partenaires) en termes d'actions à accomplir ou d'effets à produire, comme en danse-contact ou en cirque. Mais ces relations peuvent également se penser en inversant le référent c'est-à-dire l'origine du mouvement. On peut alors considérer que le corps de l'interprète peut se laisser in-former, déformer, mouvoir par les objets, les éléments scénographiques, les réactions du public... C'est l'option prise par O. Duboc pour sa chorégraphie « Projet de la matière », dans laquelle les interprètes établissent un dialogue corporel avec différentes matières, s'imprègnent de ce contact puis se déforment en jouant avec les traces sensorielles de l'expérience.

La partition détermine donc avec plus ou moins de précision tout ou partie des paramètres dans chacun des domaines présentés. Mais elle peut établir également la façon dont les différents champs se co-déterminent, comme la durée des gestes dans leurs rapports avec la partition musicale par exemple. Ces niveaux de définition sont spécifiques à chaque œuvre et offrent un espace plus ou moins ouvert à l'interprétation dans ses possibilités de variations.

La partition peut alors être considérée comme un « pré-texte », dont l'actualisation par les interprètes peut conduire à déplacer les focalisations, à redéfinir ce qui fait événement, y compris de façon fortuite, et par là même à réécrire certains éléments de la partition. Ces modifications peuvent intervenir à tout moment de la vie de l'œuvre. Elles conduisent L. Louppe (*op.cit.*) à penser le partitionnel comme « un processus ouvert et évolutif » et l'œuvre d'art contemporaine comme un ensemble de « règles du jeu à interpréter ».

### **1.5 Le processus de création comme élaboration de la partition**

Construire l'expérience artistique autour de la dynamique partitionnelle conduit à concevoir et faire évoluer des cadres qui règlent l'activité de chacun selon des références communes tout en offrant des espaces de liberté d'interprétation. Le processus partitionnel constitue ainsi un outil pour construire ensemble.

Par l'usage de ces cadres, le processus de création devient un lieu d'expérimentation, un « laboratoire ». « C'est le temps de l'interprétation multiple, diversifiée et subtile, différenciée, du mouvement » (*Id.*). En tant que « processus ouvert et évolutif » (Louppe, *id.*), le partitionnel permet de questionner chaque moment du geste, d'en faire évoluer les propriétés afin de le définir plus finement, de le condenser, le fragmenter, le combiner pour goûter ses variations possibles.

### **1.6 La démarche partitionnelle au fondement d'une éducation physique artistique**

L'éducation physique doit permettre aux élèves d'identifier les propriétés de leurs actions afin de les produire, les re-produire, les transformer en fonction des objectifs qu'ils se fixent selon les contextes. Il s'agit de donner aux élèves les moyens de construire et de développer des gestes intentionnels.

Les outils partitionnels permettent de discriminer, en les repérant, en les nommant mais aussi en les générant, les caractéristiques externes des gestes (durée, direction, rythme...) mais également les perceptions interoceptives (imaginées, proprioceptives, kinesthésiques, pondérales, thermiques, circulatoires) et les perceptions extéroceptives (visuelles, auditives, tactiles, olfactives, gustatives).

L'acquisition de nouveaux savoir-faire se conçoit alors comme la construction de nouvelles propriétés gestuelles. Dans l'expérience artistique, les transformations ne se traduisent pas tant par des modifications de la configuration extérieure des gestes que par un changement de texture, de qualité. Ces métamorphoses s'opèrent par déplacement de la focalisation attentionnelle, des aspects extérieurs à une intériorisation du geste qui va s'actualiser dans l'interprétation.

Mais ces acquisitions gestuelles sont à replacer dans le contexte de l'expérience artistique. En effet, l'enjeu n'est pas seulement technique mais il irise le développement de la sensibilité, en tant que disposition à percevoir, réagir, s'émouvoir au contact d'éléments physiques ou symboliques. Et ce sont bien ces dispositions qui fondent la qualité de la présence des interprètes.

## **Bibliographie**

BRUN M., « Enseigner les activités physiques artistiques ou l'organisation des conditions de l'expérience », *Objets culturels, objets scolaires dans les activités physiques, gymniques et artistiques*, DVD sous la direction de J. Coasne, PUV, 2008.

BRUN M., « Des jeux chorégraphiques à l'interprétation d'une partition », *Dossier EPS n°76, Raisons d'agir, raisons d'apprendre*, dir. M. Récopé, B. Boda. 2008

LOUPPE L., *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles : Contredanse, 1997.

LOUPPE L. , *Poétique de la danse contemporaine, La suite*, Bruxelles : Contredanse, 2007.

## **2. Texte de Yves Le Coz**

Paris XX. ZEP

College Flora Tristan.

Quand j'annonce à la classe de troisième que le cycle Danse - Contemporaine- commence ce matin, je sens que j'ai intérêt à être convaincant. On n'a pas deux fois l'occasion de faire une bonne première impression.

La classe est assise devant moi, dans ce gymnase froid et éclairé aux néons blafards, qui n'a rien d'un lieu de création ni de beauté. Il le deviendra. Peut être.



Je prends mon souffle. Je prends un air grave. Je rends l'instant solennel. Ils sentent que j'ai quelque chose d'important à leur dire.

Alors, je leur parle de mon sentiment.

Je leur dis que j'attends ce jour avec impatience, que dans mon métier de "prof de gym", c'est le moment de l'année que je préfère, qui m'excite le plus, qui correspond le mieux à mes attentes, à ce que j'ai envie de faire avec eux. Oui, c'est vrai, j'aime aussi le foot, énormément, mais j'aborde ce projet "danse" avec une envie différente. Un projet.

Silence.

Il faut dire que je ne pars pas de rien. La relation avec la classe, avec les élèves, avec chacun d'entre eux, existe déjà. Elle est souvent forte, sympathique et confiante. Le terrain n'est pas vierge. Le projet n'arrive pas comme un cheveux sur la soupe.



Alors oui, Il y aura bien sûr les freins impondérables à leur motivation "a priori", contre lesquels j'ai quelques armes de conviction massive.

Décrivons cet État des lieux :

Contre moi : les représentations :

Les éternels :

"La danse c'est pour les filles ! On va danser en tutu ?? ? Moi, monsieur, JAMAIS !" .. ca, je m'y attendais. Je connais. Je sais faire.

Et puis ce matin :

"Mais monsieur !! C'est pas du sport !! On est en cours de sport ici !!", me lance Mohamed, vraiment énervé, déçu et surtout trahi par cette nouvelle qui travestit un des rares cours dans lequel il a des attentes "positives".

Réponse évidemment assurée de celui qui connaît le boulot : "regarde ton carnet, c'est écrit EPS ..." .... Mohamed : "oui, je sais, mais le S, c'est pour sportive !! Non !?!? S. P. O. R. T. !" Et de poursuivre provocateur, par un geste violent et rageur de sa main qui frappe son bras ... deux fois ... fort et énergique. Style haka.

Brouhaha.

Moi : "Ben voilà !! Ce geste, c'est ton geste, c'est déjà de la danse, c'est bien, on le garde pour la chorégraphie." .... rires .... échappée belle.



Pour les convaincre : je suis leur prof d'EPS. Depuis quelques mois déjà. On a déjà beaucoup joué ensemble : au foot ou au volley, on a ri, on a eu peur, on a crié, on s'est bousculés, touchés, attrapés ... on a appris. Ce n'est pas rien et ça crée une certaine légitimité à leur parler ... d'Art..

Moi : "bon, je ne sais rien de ce qu'on va réussir à faire dans ce cycle danse, je n'ai encore aucune idée de quelles chorégraphies vous allez trouver, je ne sais pas comment, ni où on va arriver, ni même si on va y arriver, peut-être que dans un mois on abandonne, car c'est la réalité d'un projet artistique, mais la seule chose que je sais, c'est qu'on va essayer de faire un film dans lequel vous danserez dans la rue" -rires fournis-

Reprise en mains : "Je ne rigole pas. Je suis sérieux. On va faire un vrai film. Pas un film pour enfants, pas un film d'amateurs, pas un film pour rigoler, un vrai film. On va créer une vraie chorégraphie, on va aller dans nos plus beaux décors : on va danser ... dans la rue !! Dans les rues de notre quartier -rires rires et rires-, et on va danser mieux qu'on peut aujourd'hui juste l'imaginer. On

va sortir une belle caméra -canon 5D markII- : on va faire un très beau film. Vous allez être si fiers si vous saviez ...." - moins de rires-

En ma faveur : les films des élèves des années précédentes ont été vus. Par beaucoup de monde dans le collège , par beaucoup de monde dans le quartier ... il y a une histoire, une culture "danse" dans ce collège. D'une manière ou d'une autre, ils le savent.

Alors au premier cours, j'en profite : "regardez, je vais vous montrer ce qu'ont fait les grands de l'année dernière".

La lumière s'éteint, le vidéo projecteur est allumé, le son est bon ( attention : point important ), les regards suivent. Voyons voir.

"Tout tremble et rien ne bouge", c'est le titre du film de l'année dernière. Les élèves voient leurs camarades, les voient tous, même ceux qu'ils n'auraient jamais imaginé voir danser (!!), et qui plus est, dans la rue (!!!!), dans ces rues qu'ils connaissent sans parfois avoir remarqué qu'elles étaient si belles.... puis je sens que le film avançant, ils finissent par ne plus voir des élèves, des copains, des connaissances ... mais des artistes, des danseurs, et se laissent prendre par l'ambiance calme, émouvante et habitée du film. Par l'interprétation sincère et puissante. Ils sont happés. Ils entrent comme ça, comme si de rien n'était, dans le premier cours. Dans la danse. Dans l'histoire de leur Collège. Amenés par d'autres élèves. Par les grands. Passage de témoin. Et tant pis si c'est pas du sport. *Y'a pas qu'le sport en gym.*



Premier thème : la confiance :

"Si on doit un jour faire quelque chose ensemble, quelque chose qui soit une création artistique, quelque chose qui parle de nous, de chacun d'entre nous, si on veut pouvoir se montrer des mouvements, des idées, des trouvailles personnelles ... il faut qu'on soit en totale CONFIANCE. Il ne s'agit pas seulement de ne pas rire, de ne pas avoir des fous rires, de ne pas être joyeux, de ne pas se critiquer, de ne pas se donner des conseils : il s'agit de se construire un regard toujours critique et bienveillant, et de ne jamais se moquer pour ne jamais blesser ni gêner la créativité. D'apprendre à communiquer. C'est si fragile. Nous allons devoir en prendre grand soin de cette confiance."

Ce thème peut se travailler de beaucoup de manières différentes.

Dans ce cours : conduire son camarade qui a les yeux fermés dans un espace aux multiples obstacles sans jamais le mettre en danger de collision. Sans jamais se permettre cette -bonne- blague qui consisterait à l'emmener se cogner droit dans le mur ... Seule ma main dans son dos le conduit.

Du brouhaha confus, stressé et rigolard, les élèves à force de consignes et de répétitions atteignent silence et maîtrise du corps dans un mouvement -pas si- simple : la marche les yeux fermés. La partition paraît simple : marche, bras détendus le long du corps, position de la tête haute et torse bombé. Ces mouvements simples exigent une interprétation forte : assurance, élégance, sérieux.

Et surtout, c'est le moment d'une première "mise en scène" : lorsque le "rideau" -imaginaire- s'ouvre, les "spectateurs" fictifs découvrent une scène remplie de "danseurs" les yeux fermés qui se mettent en mouvements au départ de la musique, dans des marches aléatoires sans aucune collision. Les marches sont lentes, assurées, tenues, le visage détendu et impassible. Cette forme de procession mystérieusement "organisée" évoquera la confiance, l'assurance, la tranquillité. Dès le premier cours, sans s'en rendre compte, les élèves vont vivre et montrer à des spectateurs (mais surtout et déjà à une caméra -comme à chaque cours- pour les habituer à cette intrusion) sur une scène imaginaire un premier tableau rempli à de conviction donc d'émotion. La partition est donc : base de marche. Et de qualité de corps. Consignes sur les bras, la tête, le buste. Avec interprétation : élégance, confiance, tranquillité, fierté.



Deuxième thème : l'écoute.

Pour être ensemble, il faut savoir ce qu'on a à dire, à montrer, en étant connecté à sa propre intention et à celle de l'autre, des autres. C'est un état de concentration très particulier qui donne du coup, de l'intensité à l'interprétation.

Écouter, entendre, voir, regarder, se connecter .... des notions, mais surtout des expériences à vivre concrètement, physiquement.

L'exercice consiste dans un premier temps à un face à face proche entre deux élèves : l'un parle lentement et distinctement (raconte sa journée ou un film ou un événement), tandis que l'autre tente de confondre sa propre voix, ses propres paroles à celles de son camarade. L'impression pour le spectateur (toujours sous forme de caméra) doit être une confusion des deux voix sans distinguer celui qui initie de celui qui se confond. Le copieur doit alors être extrêmement connecté, attentif, anticipant les fins de phrases, les fins de mots suivant le sens du récit. L'initiateur doit lui être assez distinct, attentif, logique pour permettre au suiveur de rester à l'unisson. C'est un duo.

Lorsque cet exercice est compris, on passe au mouvement : ce ne sont plus des mots qui sont dits, mais des mouvements simples, faciles et logiques qui produisent un duo improvisé, silencieux et face à face. Comme précédemment pour la mise en scène, les élèves abordent sans s'en rendre compte la création de chorégraphies. Selon un procédé d'improvisation et de miroir. Chacun reproduisant le geste de l'autre, se dit : "ce n'est pas moi qui danse, je fais juste comme lui". Et celui qui initie se dit : "ah-hahaa, c'est moi qui le fait danser" ... les premières barrières de l'immobilisme physique et du blocage psychologique contre toute forme de mouvement dansé tombent petit à petit. Je leur dis.

Les cours suivants proposent d'autres modes de création : l'improvisation, l'accumulation, les questions réponses, le leitmotiv ..... petit à petit, les corps se délient, la confiance physique accompagne la confiance affective, et les mouvements se personnalisent.

Pour finir de permettre aux élèves de trouver leur mouvement propre et identifié, qui est un thème de notre propos chorégraphique (le portrait), je propose un travail autour des lettres de leur prénom. La calligraphie, la forme écrite de leur prénom sera l'inducteur du mouvement.

Je les préviens :

" pas besoin de faire reconnaître les lettres de votre prénom, pas besoin d'une lisibilité absolue, c'est juste pour vous, que le mouvement que vous allez inventer, va les représenter." Les possibilités de formes sont infinies : les lettres majuscules, minuscules, manuscrites, les points qui les composent, verticalement, horizontalement, en 3D, en volume, avec la tête, les mains, les hanches, les pieds ..... puis quand les formes se précisent, on parle de "paramètres du mouvement"... l'espace, le temps, l'énergie ... la création bat son plein. Chacun propose son mouvement personnel. Sa signature. Je filme tout.

Quand ce travail de nombreux cours finit par être assez riche, quand on estime qu'il y a matière à composer, je leur dis :

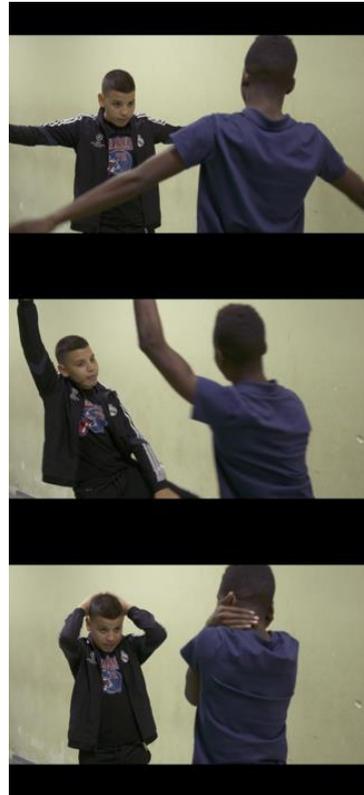
"Je vais vous montrer quelque chose "

Je suis face à eux, je suis en scène, seul en scène. Stressé. Évidemment. Je ne suis pas danseur. Ils le savent, ils le voient. Je demande leur regard critique et bienveillant. J'attends, je demande, j'espère des spectateurs de grande qualité. Ils adorent ce danger, la douce odeur du sang !

Alors je danse. Ça dure quelques secondes, mais ce n'est pas une improvisation. C'est une composition. Une partition. Pas vraiment interprétée. Juste Appliquée.

Applaudissements étonnés et polis.

À la fin : Maamar s'écrit : "ah ben oui, je reconnais, c'est nous qui avons fait les trucs de ça " Victoire.



semble, composés et ça fait cette chorégraphie, votre chorégraphie..."

"Et maintenant, vous allez l'apprendre, la répéter et répéter encore, jusqu'à ce que ce soit encore plus la vôtre".

Suivent quelques cours de répétitions. C'est assez rébarbatif, répétitif, fatiguant et exigeant .... mais la classe adhère car non seulement ça leur correspond, ça leur parle ... mais ils sentent le jour J arriver. Ces chorégraphies, aussi abstraites soient elles, ont du sens car correspondent à des mouvements qu'ils ont vu émerger, s'inventer, se créer. Ce sont les répétitions à base de mots clés qui leur permettent de mémoriser les mouvements et les consignes d'interprétation.

Pour la troisième partie de la création, le portrait "sociétal", je leur montre une déambulation mixant une de Pina Bausch, et une de Decoufflé. Ils doivent dans cette partie interpréter à l'unisson une danse identique, dans une intention commune. Cette déambulation va correspondre dans le film au portrait du quartier, portrait de tout ce qui nous lit les uns et les autres : eux, moi, le boulanger, le policier, l'enfant dans la rue et le vieux papy du 8ème. Culture commune.



Puis un jour, attention : on sort : quelques excursions dans la cour du collège, déjà très difficiles, car les repères changent et les regards "étrangers" probables .... tout est modifié et mérite d'être retravaillé. La mise en scène se précise. Chacun y va de son idée. Les trajectoires, les regards, les détails de la partition sont précises au fur et à mesure que la nécessité se fait ressentir, de l'intérieur par les danseurs, ou de l'extérieur par les chorégraphes ou les spectateurs. Les choix ne sont pas à la majorité, mais c'est le consensus qui est recherché à tout prix. Tout le monde reste concerné.

Et enfin : c'est le jour du tournage.

En piste les artistes.

Nous nous rendons sur des lieux repérés précédemment, des rues aimées, devant des fresques urbaines appréciées, dans des lieux familiers de leur vie, de notre vie.

Donc la rue. L'aventure. La concrétisation de ces si nombreux cours. De cette longue démarche. Nous vivons alors les écueils classiques et attendus de ce moment de représentation : faire moins, s'effacer dans le groupe, être envahi par l'extérieur, ne plus être connecté à soi-même ni à l'autre. Quelques recadrages nécessaires comme pour tout artiste le jour de la représentation. Des répétitions générales nécessaires .... le doute. Normal. Envie d'abandonner.

Et vient le moment : "silence plateau, moteur, ça tourne, action".

Et la magie. Face à la caméra, il se passe quelque chose qui nous dépasse tous, qu'on n'attendait pas, mais qu'on ressent. Ouf, on est dans le "juste".

Les plans se succèdent, les heures sont longues, les corps s'épuisent un peu, mais le but si proche les fait tenir. Les collègues d'histoire géo et de svt ont cédé leurs heures pour nous permettre de tourner. On recommencera autant de fois, de jours, que nécessaire. On s'offre cette liberté, c'est notre programme scolaire, on ne lâche rien.

Ça donnera un beau film. Très beau cette fois-ci.

Quelques longues heures de derushage, de mise en place, de montage, de post production pour le prof..... énorme pression. J'avoue ici : "je m'y crois à fond". J'ai l'impression que Cannes va bientôt accueillir le film. C'est notre festival.

Et un samedi matin, les parents, les collègues, d'autres collégiens, des amis, la famille : tout le monde est là pour la projection. Une introduction sur le rôle de l'artiste dans le monde de demain pour nous aider à le comprendre, à le déchiffrer. Sur l'enseignement artistique qui devrait permettre à nos chers élèves d'avoir ce regard d'artiste sur le monde. Pour mieux le transformer.

Et les lumières des néons du gymnase sous terrain, de ce collège ZEP du XXème, font place à la lumière du film, la conviction et la beauté de ces adolescents, qui ont su chercher en eux l'énergie de la créativité, la force



du projet collectif et l'expression de leur personnalité en devenir. Ces images transportent les gens présents à cet endroit, à cet instant, tous ensemble. Comme un spectacle vivant. Les artistes vacillent entre fierté et étonnement d'avoir "fait ça".



## Mark Tompkins

Dimanche 29 octobre, 15 H 30 – 18 H

	<p><b>Atelier / Rencontre</b></p> <p><b>Mark Tompkins</b> Chorégraphe Cie IDA, performer, pédagogue</p> <p><a href="mailto:ida.mark@wanadoo.fr">ida.mark@wanadoo.fr</a></p>
---	---

### Atelier : « Perception et présence »

"Plonger, encore et encore, dans les perceptions, les sensations, là où tout frémit. Ne surtout pas s'attarder, ni s'agripper, mais embrasser le passage, naviguer dans les systèmes, rendre visible la circulation, accoucher des images complexes qui naissent et meurent, nous laissant heureusement stupéfaits, peut-être gênés, sûrement troublés."

Mark Tompkins, 2005

### Biographie de Mark Tompkins

Danseur, acteur, chanteur, chorégraphe, metteur en scène, compositeur et pédagogue américain, Mark Tompkins vit en France depuis 1973. Il crée des solos, *Naked Traces* (1976), *Each One's Own* (1978), *empty holes* (1983), et collabore avec les chorégraphes Harry Sheppard, Lila Greene, Elsa Wolliaaston, Hideyuki Yano, Steve Paxton et Lisa Nelson. Il est un des instigateurs de la série des *Maisons de Verre* et un des co-fondateurs du *Théâtre Autarcique*, qui propose des mises en scène simultanées dans des lieux d'habitation abandonnés. Il s'associe avec Lila Greene dans les *Productions Lima Dreem* avec laquelle il explore les thèmes du double et les dualités des rôles masculins et féminins : *Double sens* (1979), *Sweet Dreems* (1981), *A Voile et à Vapeur* (1982), *La Séparation de biens* (1983). Il est co-fondateur de l'Atelier Contact de Paris, qui propose des stages et des performances de Contact Improvisation en France et en Europe.

En 1983, il fonde sa compagnie, I.D.A. - International Dreems Associated.

Parallèlement à ses activités de directeur artistique, il mène une recherche sur l'improvisation et la *Composition en temps réel* à travers son enseignement et des performances avec d'autres danseurs, musiciens, éclairagistes et vidéastes.

De 2001 à 2008, il est artiste associé au Théâtre de la Cité internationale à Paris. Il réalise le projet site spécifique *En Chantier 2001-2004*, qui accompagne les travaux de réhabilitation du théâtre et qui reflète toute sa recherche autour de la Composition en temps réel.

En 2008, il reçoit le Prix Chorégraphie de la SACD pour l'ensemble de son œuvre.

Mark Tompkins accompagne d'autres artistes en tant que regard extérieur et il est parfois interprète pour d'autres artistes ( voir le site pour une bibliographie plus complète).

### Retranscription de l'atelier par Laurent Castillo et Pauline Rodriguez

#### Être « présent », ça se travaille !

#### 2 axes vont parcourir les situations proposées :

- jouer avec la frontière espace intérieur / espace extérieur incluant les autres danseurs ;
- augmenter / transformer notre activité perceptive pour enrichir l'acte de création en temps réel.

#### Situation 1 : investir l'espace

Il s'agit de « se promener » dans tout l'espace scénique en marche libre. Au gré du déplacement, rencontrer quelqu'un du regard, se croiser et se saluer d'un « bonjour ! ».

### Variables :

- changer de direction après avoir salué ;
- Faire comme si on retrouvait quelqu'un que l'on n'avait pas vu depuis 10 ans et que l'on croisait dans la rue ;
- se déplacer en fermant parfois les yeux.

### **Situation 2 : toucher / être touché**

S'arrêter à hauteur de celui / celle que l'on regarde et le / la toucher tout en acceptant d'être touché.

Consignes : conserver la qualité de sensation perçue lorsqu'on touche et lorsqu'on est touché

Variables : changer de partenaire après déplacement les yeux fermés en conservant la sensation du touché.



### **Situation 3 : « flasher »**

Se déplacer les yeux fermés dans l'espace scénique et « flasher » (ouvrir les yeux très rapidement) lorsque l'on se sent « en danger » afin de se repérer rapidement. Refermer les yeux et poursuivre son investigation de l'espace comme il se présente (état d'alerte permanente) au moment où on a « flashé ».

### Consignes

Cette situation devrait être ludique, jouer avec la spontanéité de l'écriture en temps réel : espace ± fermé, présence ou pas d'obstacles, contacts avec les autres ou pas...

Variables : prendre plus de risque les yeux fermés.

Évolution : pour la sécurité de l'exercice, division en 2 groupes, 1 qui « flashe » et l'autre qui s'assoit et observe.

### **Situation 4 : les trio perceptifs**

Tous sur scène, par 3, il s'agit de danser essentiellement à partir de son activité perceptive, de saisir les opportunités créées par les propositions de ses partenaires (contacts à 2, à 3) et par l'espace scénique libéré.

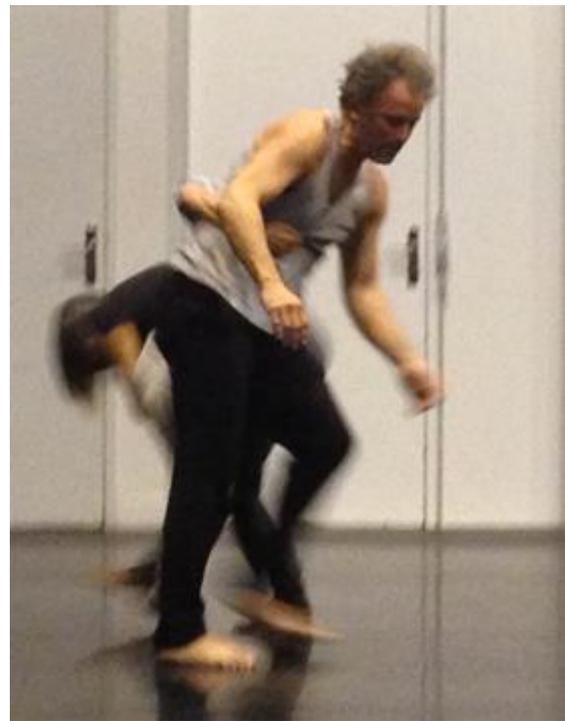
### Consignes :

- le trio sur scène est identifié à une grande sphère perceptive. Les danseurs, à la fois émetteurs et récepteurs, ont une intention initiale et se laissent traverser par ce qui « advient » en temps réel, induit de la création instantanée.
- être à la fois connecté à son monde intérieur et aux opportunités extérieures. Accepter que l'intention initiale soit dévoyée.
- utiliser en permanence la vision focale (intention précise, déplacement sûr, appuis solides, connexion au sol) et la vision périphérique (espace global / mobilité / réactivité / fragilité / opportunité de jeu avec « ce qui advient »).
- création en temps réel : chaque instant peut être autre...



### Écueil :

- ne plus être connecté aux autres, à l'espace et se perdre dans son monde intérieur ou dans la répétition d'un geste (le « *developmental movement* ») qui, quoi, qu'esthétique est incompatible avec la lucidité nécessaire à l'état de présence. Geste qui bloque le flux.
- ne plus investir l'espace scénique et danser « autour de » dans un espace réduit.
- ne plus être connecté à son monde intérieur et se perdre dans le trio.
- ne pas prendre suffisamment de risque, être trop « dans sa tête », en réflexion et moins en perception / saisie de l'instant présent et donc prendre moins de plaisir à jouer avec les opportunités.



Évolution : pour plus de visibilité et d'espace disponible, seuls 2 trios passent en scène en fin de séance

### **Mots clés :**

prise de risque ; « flasher » ; vision focale / vision périphérique ; jeu / plaisir ; création instantanée ; perceptibilité.

## Présentation de la soirée festive

**Marina Carranza**

**19 H 30 à 23 H**

Dimanche 29 octobre, 19 H 30 – 23 H

### Soirée festive

Prévue dans la salle du CAP, la soirée festive a pris la couleur du tango argentin, particulièrement propice à penser la force de l'interprétation par le jeu de réciprocité entre les danseurs. Marina Carranza a animé cette soirée et nous a guidé avec la belle énergie qui la caractérise.

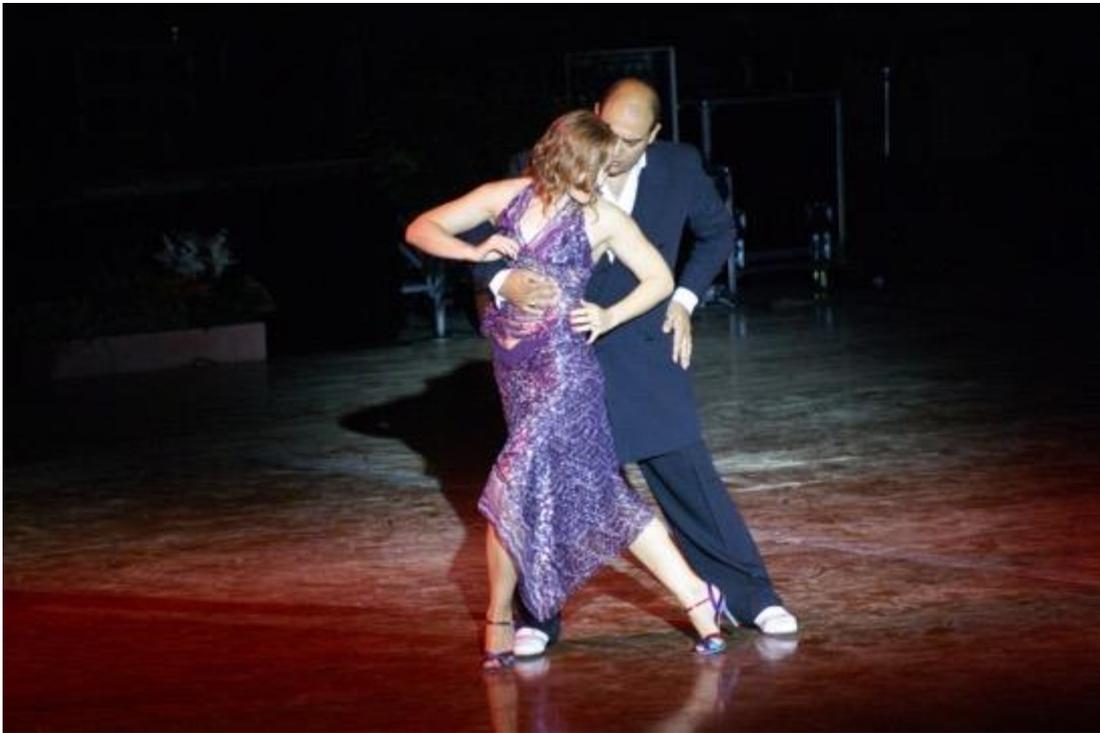
	<p><b>spectacle / démonstration</b></p> <p><b>Marina Carranza</b></p> <p>Danseuse et chorégraphe de la compagnie Aqui Macorina, tango et tango-théâtre.</p> <p><a href="mailto:marinatango@icloud.com">marinatango@icloud.com</a> <a href="http://www.marinacarranza.com/">www.marinacarranza.com/</a></p>
---	--

### Biographie de Marina Carranza

Après des études de lettres et de théâtre à Buenos Aires, Marina Carranza poursuit sa recherche personnelle en Argentine et s'oriente vers une forme de théâtre plus physique. Le regard sur le corps de l'acteur marquera son langage expressif sur la scène. Elle apprend le tango dès 1995 avec les maîtres les plus renommés du tango argentin. Elle arrive en Europe en 2001 pour danser et enseigner le tango en Suisse, Allemagne et en France où elle va s'installer.

Marina se consacre autant à l'enseignement qu'à la création artistique. Dans les deux domaines elle privilégie la recherche personnelle liée à l'interrelation des différents arts. En 2009, elle crée la compagnie de danse-théâtre Aqui Macorina. Sa démarche est fondée sur l'expérience de l'improvisation, la recherche du mouvement "intérieur", ce pourquoi le corps se met à danser, découvrir ce qui l'anime.





Marina Carranza et Gustavo Gomez

### **Déroulement de la soirée festive (par Hélène Brunaux)**

Marina nous a présenté des extraits de la pièce en solo : *Quebrada*

-Quebrada c'est... une chaîne de montagnes remarquable du nord de l'Argentine classée Patrimoine Mondial de l'Humanité.

-Un des premiers pas de Tango

-En espagnol, un adjectif désignant la cassure

Partie des différents sens de «Quebrada» la compagnie explore ici par la danse tango et le théâtre tous les contours et détours de ce mot, assez riche pour produire : rire, violence, plaisir, dégoût, complicité et étrangeté. Ce spectacle est une réflexion sur l'évolution du tango aujourd'hui, ses origines et ses clichés. Il parle également des moments de cassure, celle que l'Homme ressent lorsqu'il tente de s'adapter à ce qui l'environne, aux autres et à leurs regards. Cette cassure se traduit tout au long du spectacle dans son rythme et le corps de l'interprète.

Cette pièce fait particulièrement sens pour la thématique de la présence et de l'interprétation car son fil conducteur est l'identité.

« Qu'est ce que l'identité ? Le mot est particulièrement ambigu puisqu'il peut signifier ce qui est semblable (donc au moins double) ; comme ce qui est un, unique et unifié. Nous voici devant un mot sensible qui recouvre des notions et des réalités complexes. Mot sensible car il peut prendre d'étranges connotations quand il s'agit de l'appartenance à un groupe. Mot vaste lorsqu'il s'agit de la personnalité, de ce qui la constitue : histoire et parcours personnels, savoirs et croyances, opinions et convictions.

On le comprendra, le thème nous a choisi autant que l'inverse car pour nous l'identité dans sa plus large acception est l'assemblage de ces réalités, la fusion au coeur de l'individu, de ses pensées et de ses émotions. L'identité est en perpétuel mouvement entre l'intime et le partagé. C'est ce mouvement que nous souhaitons explorer, et qui au final va générer notre danse... » Marina Carranza.



Quelques tables et beaucoup de regards tournés vers la performance de Marina





Puis nous nous sommes levés pour une initiation au tango argentin.

L'entrée dans cette danse du partage et de la réciprocité s'est faite par des jeux de marche à deux, vers l'avant et vers l'arrière, seulement connectés par les mains, puis avec les avants bras délimitant un espace circulaire entre les deux danseurs.



Ponctuée d'anecdotes et de petits exercices simples de déplacement en ligne, l'initiation fut enthousiasmante pour la plupart des stagiaires.

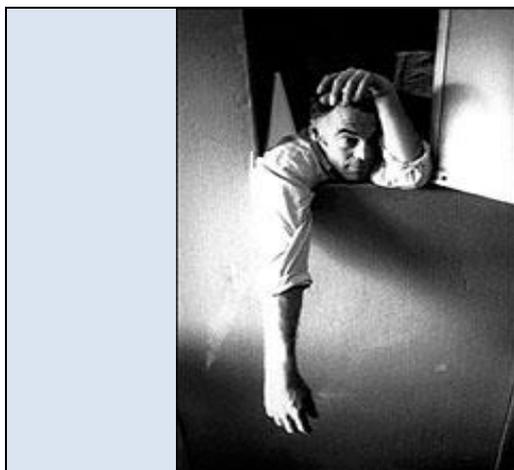
Cette soirée festive fut aussi un joli clin d'œil vers notre présidente adepte du tango argentin !



**Jour 3**  
**Lundi 30 octobre 2017**

**Georges Appaix**

Lundi 30 octobre, 9 H 30 – 12 H



**Atelier / Rencontre**

**Georges Appaix**

Chorégraphe et danseur de la Cie La Liseuse depuis 1984, sa compagnie est installée à Marseille.

[contact@laliseuse.org](mailto:contact@laliseuse.org)

Les interprètes

« *C'est leur singularité qui me touche. Je peux être séduit par un virtuose mais je choisirai finalement quelqu'un qui danse simplement mais d'une façon toute personnelle.* » (G. Appaix)

**PRÉSENCE**

Ce qu'on appelle la présence sur un plateau de théâtre est une affaire bien mystérieuse !

On peut essayer d'éprouver cette situation très particulière, être sur une scène sous les regards d'autres personnes, à partir de très peu.

Par exemple être seul à cet endroit et ne rien avoir à y faire, deux choses qui sont assez difficiles à assumer à priori. Essayer d'être, le plus simplement possible et le plus complètement possible, dans son propre corps.

A partir de cette base minimale, on ajoutera une ou des altérités, d'autres présences, et on ajoutera quelque chose qui est à faire, du mouvement, du texte, improvisations ou parties écrites, faite ou dite à partir de cette présence simple.

On cherchera des appuis pour ce faire, l'espace dans lequel on se trouve et les rapports d'espace avec le ou les autres, le rythme, le dialogue, le ou les rapports divers à la musique.

Être dans ce que l'on fait mais aussi se regarder faire.

Être bien, si possible !

**Biographie de Georges Appaix**

Georges Appaix a suivi une formation d'ingénieur aux Arts et métiers à Aix-en-Provence, puis il a étudié le saxophone au conservatoire et s'est parallèlement essayé à la danse. Il décide de poursuivre une carrière artistique et étudie auprès d'Odile Duboc et entre dans sa compagnie. En 1984, il crée sa propre compagnie qu'il intitule La Liseuse, en raison de sa passion pour la littérature. En 1995, il inaugure les studios de La Liseuse à Marseille où il travaille depuis.

Ses chorégraphies privilégient la langue (écrite, orale, voire chantée) comme moteur rythmique, où se mêlent humour et poésie. Les titres de ses spectacles depuis 1985 sont créés, par ordre alphabétique. (En savoir plus : <http://www.laliseuse.org/>)

### **Présentation de l'atelier**

Un corps qui bouge, une voix qui parle, une voix qui chante.

Être à l'endroit où l'on est au moment où l'on y est. Être dans l'instant présent, sans être dans la suite. On va travailler comme je le fais avec les danseurs de la Compagnie, on va expérimenter la voix, le corps qui danse et décline sa musique, l'espace, le temps et le rien.

### **Première partie :**

S'allonger dans tout l'espace de danse. La respiration se déplace dans toutes les parties du corps. Se déplacer sans quitter le sol, avec le moins d'effort possible et le moins de déplacement possible. Garder au maximum le contact avec le sol. Lourd et léger, très lentement. Chercher de nouvelles manières de se poser. Puis très progressivement aller à la verticale, comme si cela était la première fois, y improviser des sons.



Quitter progressivement l'immobilité pour voyager sur les appuis.

Respirer, comme un amplificateur qui s'ouvrirait progressivement ; de tous petits déséquilibres qui se retransforment en équilibre. Sortir de la régularité avec la respiration, introduire des accents. Autre amplificateur, la voix ; sortir le son. Explorer...les voyelles, les consonnes.



### **Deuxième partie**

-Marcher dans l'espace. Être tout seul ET avec les autres. Éviter quelqu'un, éviter les murs. Être constamment en variation de vitesse.

- Être influencé et influencer les déplacements de ceux que l'on croise.

- Repérer quelqu'un et se déplacer pour faire varier la distance entre nous, s'éloigner et s'approcher être conscient de cette distance de cet espace entre nous (si c'est possible sans la regarder, sans qu'elle le sache, changer de personne quand on veut).

-Repérer quelqu'un et rester à la même distance, qu'est-ce que cela implique ? Quelle stratégie ? Varier les vitesses, immobilité.

-Repérer 2 personnes, traverser la ligne, l'espace entre ces deux personnes, je m'intéresse au triangle que je dessine avec elles, et je le fais se déplacer, évoluer.

-Prendre de l'énergie dans le mouvement des autres. Je suis aspiré par la porte qui s'ouvre et cela peut aussi changer ma trajectoire. En improvisation, me déplacer et être influencé par les autres, être à l'écoute des propositions, s'adapter.



### **Troisième partie :**

Face à face par deux. Conversation dansée sans utilisation du langage ; parler avec son corps à une distance diplomatique ; dire des choses importantes pour vous, donner de l'intention, des intensités au mouvement.

Sur-consigne : il n'est pas indispensable de compenser l'absence de langage par quelque chose de plus dans le visage. Pour enrichir les propositions « parler » avec le centre du corps, sortir de la symétrie, engager le centre de gravité, créer des déséquilibres.

Penser à la structure d'un discours, on insiste, on hésite, on bégaye, on se répète, on marque une pause, on suspend la voix...essayer de garder ces finesses dans le mouvement.

Quand j'ai fini de parler, je reviens au silence, pour laisser « la parole » à l'autre.



-Un pose des questions : « mouvement à la forme interrogative », l'autre formule une réponse, puis on change les rôles. Que pourrait être un mouvement « interrogatif » et un mouvement « affirmatif » ? Interrogation : imprécisions, déséquilibres, petites prises de risque, se placer en position de faiblesse. Affirmation : symétrie, se planter dans le sol, même si c'est caricatural.

### Sur-consigne

Puis je « parle » en m'approchant d'elle / lui, loin, je parle fort, et quand je me rapproche, je vais vers du murmure.

Puis le contraire, de loin « parler doucement » et de près « parler fort ».

« Ce n'est pas parce que l'on parle fort que l'on a raison, en danse c'est pareil ».



### Situation 1 d'improvisation

Trio : 1 rêveur, il est juste là sans rien faire, il est simplement présent  
 +1 danseur-penseur (la danse c'est une pensée), il danse sa pensée, son discours,  
 + 1 interrogateur, il pose des questions mais il n'attend pas de réponses, des questions naïves, simples.

Exemples : « que fais-tu avec tes bras ? », « Tu cherches quelque chose ? »

Attention aux fausses questions, qui sont en fait des affirmations.

Choix de l'espace même si on erre ; que se passe-t-il quand on passe dans l'espace des autres ?  
 Faire vivre l'espace.

Possibilité en improvisation de changer de rôles pendant la présentation, ni trop vite ni trop souvent  
 sinon on se perd et on perd le spectateur.

Possibilité de faire émerger une fin.

### Situation 2 d'improvisation

Trio : Un danseur qui « parle », délivre son « discours », « sa pensée » + deux observateurs qui sont juste là, présents dans l'espace.

Quand il veut un observateur vient prendre l'espace, la place, le mouvement du danseur et poursuit sa pensée. Alternance des rôles entre les 3 personnes.



**Laetitia Doat**

Lundi 30 octobre, 14 H – 15 H 30

	<p><b>Communication-performance</b></p> <p><b>Laetitia Doat</b></p> <p>Maître de conférences au département Arts/danse de l'université de Lille SHS, directrice artistique de la compagnie Edges"</p>
---	---

En tant qu'artiste chorégraphique et universitaire, Laetitia Doat s'attèle depuis de nombreuses années à la question de l'interprétation. En 2013, elle soutient une thèse au département danse de l'université Paris 8 intitulée *Voir une danse. Décrire et interpréter* Isadora Duncan. Ses recherches portent sur l'histoire de la danse au début du XX<sup>ème</sup> siècle, les systèmes d'écriture en danse, la notion de répertoire, l'analyse d'œuvres chorégraphiques et plastiques.

De 2015 à 2017, au sein du laboratoire du CEAC de l'université de Lille SHS, elle coordonne un programme de recherche intitulé "le Jeu du danseur" en collaboration avec Claire Besuelle (doctorante en études théâtrales et études en danse). A partir de 2018, elle participera à un nouveau programme intitulé "Les opérations de l'acteur" dirigé par Anne Pelois (Maître de conférences en études théâtrales, ENS Lyon) en partenariat avec La Manufacture de Lausanne (Suisse).



*Nocturne* d'après Isadora Duncan, interprétation : Laetitia Doat  
Photographie : Jean Gros-Abadie, Laboratoires d'Aubervilliers, 2013

Pour cette intervention, Laetitia Doat a interrogé la notion de présence et plus particulièrement celle de lâcher-prise nécessaire au jeu du danseur. Cette réflexion s'est appuyée sur le récit d'une expérience précise. Laetitia Doat s'est en effet servie de son interprétation d'un solo composé par la danseuse américaine Isadora Duncan au début des années 1920, dix ans après la mort accidentelle de ses enfants ; un solo intitulé *La Mère*.

La conférencière nous a entraîné dans une communication-performance riche et atypique, autant par la créativité du dispositif que par l'engagement qu'il sous-tendait. Nous publions dans ces Actes seulement un extrait de l'intervention de Laetitia.

Un article plus développé sera prochainement édité sur le site de Passeurs de danse.

**Interpréter *La Mère* d'Isadora Duncan, ou comment jouer avec le lâcher-prise**

## Extrait

*Allongée sur le dos, en fond de scène, côté jardin. Les pieds nus posés au sol, mes genoux pointent vers le ciel retenant un ballon de baudruche rouge rempli d'eau. Le volume et le poids de cet objet s'apparentent à celui d'une poire. Un deuxième ballon, de même couleur et de même consistance, repose sur mon bas ventre, est maintenu délicatement par le contact léger des extrémités de mes dix doigts. Mes bras s'ajustent à cette posture, reposent tranquillement sur le sol, les coudes fléchis de chaque côté de moi. Les yeux fermés, attentive au poids de l'eau reposant dans le volume de mon bassin, j'entends les spectateurs entrer peu à peu et s'installer sur les gradins. Lentement je fais rouler le deuxième ballon le long de ma ligne médiane, parviens jusqu'au creux du nombril, puis jusqu'au plexus solaire, au niveau du diaphragme, sous les basses côtes. Je longe ensuite le chemin du sternum et arrivée à la hauteur du cœur, entre les deux seins, mon corps tout entier se trouve soudain pris de secousses, de tremblements. Je laisse faire, fais confiance à ce rééquilibrage nerveux. L'exercice est fait pour cela, libérer les tensions accumulées dans la journée. Dans le public, quelques « chuts » se font entendre et le silence advient doucement. Du bout des doigts je continue de faire rouler mon ballon qui arrive désormais au niveau du manubrium, entre les deux clavicules. Une deuxième vague de tremblements arrive. Je laisse passer. Je monte encore et parviens dans le creux délicat de la gorge lorsque j'entends « Laetitia ? ». J'ignore l'interpellation et continue mon exercice. Le ballon remonte sur la crête du menton, je sens la matière caoutchouteuse lorsque je dépose l'objet sur mes lèvres, juste sous mes narines, poursuis sur l'arête du nez, entre les deux yeux, le front, la racine des cheveux, le sommet du crâne et arrive en contact avec le sol. Le ballon continue sa trajectoire linéaire, mes bras se s'allongent progressivement et lorsque leur envergure s'est complètement déployée, je soulève avec contrôle le ballon d'eau, qui trace un arc de cercle dans les airs, arrive à la hauteur de mes épaules et entraîne dans un mouvement successif le volume de ma tête, puis de ma cage et de mon bassin jusqu'à ce que je me retrouve assise sur mes ischions. Alors je récupère le ballon resté entre mes deux genoux, dépose les objets au sol, allonge les jambes et attache mes cheveux avec une barrette. Je me lève sereinement, sans regarder le public, longe le fond de scène et m'arrête dans l'angle, côté jardin. J'adresse un regard à la personne chargée de lancer le son et m'installe dans la première posture du solo. J'entends l'attaque de la première note du piano et entre dans la danse.*

...

*L'écho du dernier geste évanoui, je reviens à moi, me relève tranquillement et m'assois à la table placée très près du public. Je bois une gorgée d'eau, dispose mes notes et prends la parole.*



**Thierry Tribalat**

Regard du grand témoin

	<p><b>Communication</b></p> <p><b>Thierry Tribalat</b></p> <p>IA IPR EPS honoraire, artiste, ancien conseiller du recteur pour le PEAC, membre de l'association « Passeurs de danse ».</p>
---	--

« *L'inaccompli bourdonne d'essentiel* » René Char cité par Bruno Danjou.

Comme nous a dit Georges Appaix lors de l'ouverture de son atelier « *la présence c'est à la fois compliqué et simple, cela commence par n'avoir rien à faire, mais être là, condition pour être présent à ce que l'on va devoir faire* ».

La présence est vue ici comme un « être-là au monde » à la fois intense et désœuvré, mais dynamique, potentiellement tourné vers une action éventuelle, à venir. Mais quel est cet état dont je sais ce qu'il est tant que je n'en parle pas, mais qui m'échappe, comme dirait Saint-Augustin à propos du temps<sup>15</sup>, quand je cherche à le circonscrire ?

Parfois la simple matérialité des corps, massifs, imposants ou élancés et fins crée un effet de présence à l'insu de celui ou de celle qui l'incarne. Il ou elle lui suffit d'être là. Au contraire dans d'autres circonstances, des êtres, au corps banal dans l'immobilité, rayonnent dès qu'ils s'animent et impriment durablement le regard de l'autre. D'autres enfin ont un « quelque chose d'indéfinissable » et vers eux tous les regards convergent.

La présence pour reprendre les propos de Socrate<sup>16</sup> à propos de la vertu dans le Menon, « *cela s'apprend ou est-ce un don de la nature ?* » Mais ne faut-il pas auparavant peut-être, essayer de cerner ce qu'est la présence ? C'est ce qu'a tenté lors de son intervention Yves Massarotto, lors de l'ouverture du stage, la présentant comme un « *être-là poétique au monde* ».

### **Des questions en suspens...**

L'utilisation de la notion de présence, particulièrement dans le domaine du théâtre, est assez récente, Gérard-Denis Farcy la situe peu avant 1950, elle fut repérée notamment chez Jean Paul Sartre dans son ouvrage « *Le sursis* », mais aussi dans les écrits de quelques critiques de théâtre à la même époque. Auparavant les expressions telles que « magnétisme », « aura », « souffle » ou d'autres en lien avec le feu telles qu'« avoir un regard de feu », « avoir le feu sacré », étaient utilisées quand un acteur « brûlait les planches ». Sur le sujet, le dictionnaire du théâtre dénonce par l'utilisation de ce terme « *une conception idéaliste, voire mystique du travail du comédien* ». Seul le travail effectif de l'acteur compterait et la présence ne serait que l'une des conséquences d'un travail bien fait.

Démystifier la notion de présence, la déconstruire, mettre à jour les mécanismes, y compris inconscients, qui la constitue, reste un travail complexe, mais possible. Lorsqu'on se livre modestement à cet exercice, de nombreuses questions se posent rapidement. Celle de l'espace scénique tout d'abord, la présence de l'acteur/danseur s'efface-t-elle si la distance s'accroît ? Y a-t-il une distance théâtrale optimale au-delà ou en deçà de laquelle la présence s'efface ou s'intensifie ? À ce sujet, dans les grands concerts, les écrans vidéo n'ont-ils pas pour objet de recréer cette proximité nécessaire ? La présence relève-t-elle de l'éphémère, de l'instant, de l'intensité du moment, de l'action en cours ? Peut-elle s'accommoder du temps long, n'est-elle pas condamnée à s'épuiser dans la durée ? Que penser de l'acteur qui donne tout, subjugué son public dès son entrée en scène et

---

<sup>15</sup> « Qu'est-ce que en effet que le temps ? Qui saurait en donner avec aisance et brièveté une explication ? ... Si personne ne me pose la question, je le sais ; si quelqu'un pose la question et que je veuille expliquer, je ne sais plus. » Saint Augustin, Confessions, XI, 14, 17

<sup>16</sup> Le *Ménon* est un dialogue de Platon, dans lequel Ménon et Socrate essaient de trouver la définition de la vertu, sa nature, afin de savoir si elle s'enseigne ou non, et sinon, de quelle façon elle est obtenue.

s'éteint peu à peu, dès lors que le temps fictionnel s'écoule et que le jeu théâtral s'épuise, alors que d'autres restent majestueux et échappent à ce danger ? Jusqu'où et jusqu'à quand les effets de présence peuvent-ils se faire sentir sur le spectateur ?

La présence est-elle inhérente à certains acteurs habités d'un « on ne sait quoi » d'indéfinissable, ou s'acquière-t-elle par le travail comme le suggère le dictionnaire du théâtre ? Pourquoi certains se font-ils remarquer et d'autres pas, quelles que soient les qualités de leur jeu ou de leur interprétation ? La présence de l'acteur ne serait-elle qu'un état émergent étroitement lié à la scénographie, le propos, la salle ou tout simplement propre à sa personnalité, à la profondeur de ses affects ? Enfin le contexte, l'époque, influencent-ils nos perceptions de cet état de présence ? Sarah Bernard, Louis Jouvet, Nijinski créeraient-ils la même fascination aujourd'hui, la même sidération chez le spectateur qu'à leur époque ? Peut-on renouer avec une présence disparue, comme Laetitia Doat l'a questionnée au travers son interprétation du solo « La mère » d'Isadora Duncan ?

### **La présence un travail sur soi ?**

Ces questions ont traversé le stage et les artistes chorégraphes invités ont, d'une manière ou d'une autre, tenté explicitement ou non de répondre à ces questions. Chacun d'entre eux a semblé convaincu, sinon ils n'auraient pas accepté d'animer un atelier sur ce thème : la présence se travaille et elle est intimement liée à la qualité de l'interprétation voire en est le soubassement, l'épine dorsale (Jacky Taffanel).

Mais ils ont aussi attiré notre attention sur le lien qui unit la présence au sensible, au ressenti. Comme le dit Bruno Danjou à différents moments de son intervention « *Quel est le monde qui danse à travers moi — “ Qui quoi danse à travers moi ” ? Car l'on ne peut être à la fois physiquement présent et magnifiquement absent lorsque l'on danse — “ cela n'a rien à voir avec la technique qui n'est qu'un moyen au service de ce monde ”, c'est autre chose* » « *qui relève de l'intériorité* », « *d'un dedans et d'un dehors* », l'un me tient, l'autre m'interpelle, s'articulant de manière équilibrée, mais fragile. Je peux être dans l'effectuation réussie sans pour autant être dans l'état de danse nécessaire à l'émergence de la présence et de ses effets sur le regard de l'autre. Inversement, être immobile, mais potentiellement prêt à danser, totalement transparent à l'espace que j'occupe, soumis à aucune posture d'extériorité, dans un temps suspendu, qui me rend intensément présent au monde et aux autres. Le travail d'atelier sur le rêveur, vécu avec Georges Appaix, en témoigne. De même Jacky Taffanel insista dans un premier temps sur la nécessité « *d'une sensorialité vécue comme un retour sur soi* » afin de mieux créer dans un second temps « *une porosité à la sensorialité de l'autre* ».

### **Une façon de lutter contre la catastrophe du sensible**

Chacun d'entre eux est bien conscient que le sensible est au cœur de la présence, mais aussi que la société dans laquelle nous vivons, soit le mal-mène, le neutralise ou le rejette, soit pire encore, cherche à en faire une marchandise, à niveler les sensibilités pour mieux les capter, les orienter et les soumettre à des actes mercantiles standardisés.

Le philosophe Bernard Stiegler<sup>17</sup> dans le tome 2 « *De la misère symbolique* », traite de « *La catastrophe du sensible* » et nous interpelle sur cette situation. Il pointe avec pertinence dans notre société la perte de participation ; or, comme le dit André Leroy Gourhan, il faut participer pour sentir, et c'est bien ce que nous avons vécu tout au long de ces ateliers. Il s'inquiète de la diminution de production de symboles qui ne permet plus de transformer le sentir en sens et donc de saisir ce qui se joue intuitivement autour de nous. Il s'interroge sur les conséquences d'une externalisation de la mémoire dans les disques durs, d'une utilisation massive des SMS, des mails, des visioconférences provoquant un étiolement de la présence sensible et de ce qui se joue dans la confrontation concrète des corps pouvant réduire l'autre à un simple objet...

### **La présence un défi pour être contemporain**

Chacun des artistes présents, dans ce contexte, à sa façon, nous invite à être éminemment contemporains au sens où Christian Ruby le définit : « *être contemporain ; c'est apprendre à rebondir sur l'époque qui est la sienne en récusant les figures qui la somme de se figer, de se soumettre à d'impératifs autorités.* » Or résister à cette catastrophe du sensible dénoncée par Bernard Stiegler, passe par la nécessité plus que jamais d'être-là, « *présent, poreux à la sensorialité de l'autre et donc du monde* » (Jacky Taffanel) pour mieux le vivre, le partager, mais aussi le changer, le dénoncer, le questionner. Il s'agira donc de partir à la conquête de cette forme de sensorialité perdue ou de résister à son étiolement. Chose difficile s'il en est, car notre éducation, notre culture rationnelle se dresse

---

<sup>17</sup> Ed. Galilée, Paris, 2005,

comme un obstacle à ce nécessaire abandon, à cet effacement empathique pour mieux percevoir les vibrations du monde. Nous sommes prisonniers de notre « *culture de la signification* » pour reprendre les propos de Hans Ulrich Gumbrecht dans son ouvrage « *l'éloge de la présence* »<sup>18</sup>. Cette culture où le cogito, l'esprit domine, cette culture où le recul réflexif nous installe dans une posture d'extériorité face au monde pour mieux l'observer, l'analyser, au travers des objets qui nous semblent le constituer et que nous tentons d'interpréter ; cette culture où le temps règle nos actions, nos discours et dont le savoir est le produit de nos interprétations. Tout ceci nous organise et nous permet de mener à bien notre mission à savoir rendre la vie plus efficace, plus efficiente, plus signifiante et lisible, de mettre à distance nos angoisses, nos fragilités, nos incertitudes, d'inscrire des régularités dans une complexité qui nous échappe, mais aussi de satisfaire de manière illusoire nos désirs de puissance et de maîtrise. Tout est soumis à un seul sens : la vision, active dans un regard acéré et prédateur. Nous avons délaissé progressivement cette autre culture, ancestrale, et première, celle de la sensation où le corps est avant tout la référence, où le premier mode de relation que nous devons tisser, nécessaire à l'exercice du sensible, est celui qui nous unit à l'espace. M'y inscrire, ne pas me poser en extériorité par le regard ; être réceptif au tempo-rythme qui se déploie dans ce monde que j'habite, recevoir, avant de projeter ou anticiper. Écouter. Il s'agit d'accepter que la matérialité du monde soit porteuse d'un sens qui se révèle quand on accepte de s'y mettre à l'écoute. Le savoir n'est pas ici conceptuel, construit, mais révélé par la situation. Le touché, la cénesthésie sont les sens par lesquels se bâtit cet autre rapport à soi et au monde.

Tout au long des ateliers chaque chorégraphe, Jacky Taffanel, Mark Tompkins, Bruno Danjou, Georges Appaix nous ont invités à abandonner la vision, à valoriser le toucher, à se mettre à l'écoute de l'espace, et ainsi « *être sur le fil du pur instant* » (Mark Tompkins), à utiliser nos sensations comme une interface entre notre intériorité et le monde pour donner et recevoir, « *car il n'y a pas de présence sans être en présence de* » et rechercher comme nous dit Laetitia Doat « *une pure sensation d'être* ». Alors oui, les concepts manquent, ils sont à construire.

Dilater, intensifier, rayonner, intérioriser, dévoiler, effacer, envelopper... autant de mots et bien d'autres qu'il nous faudra qualitativement définir.

### **« La somatophobie »**

Nous avons développé - et l'école y contribue par sa mission fondamentalement scripturale et rationnelle - une sorte de « somatophobie », où se tourner vers soi pour mieux se tourner vers les autres ne serait pas socialement acceptable, où vibrer à ce sens curieux qui nous permet d'être notre corps et d'exister, la cénesthésie, serait signe de faiblesse, car révélateur d'une fragilité, d'un abandon, d'une passivité, d'un relâchement, d'une tenue du corps qui se fracture.

Nous sommes habitués depuis Descartes à mettre les sensations à distance, car elles nous tromperaient sur la réalité d'un monde que nous devons donc reconstruire. Cette attitude est en nous. Il ne s'agit pas de la rejeter, mais de la faire cohabiter, coexister avec d'autres usages de soi, délaissés au fil de notre histoire. Il n'y a là aucun paradoxe, aucune contradiction, simplement deux façons d'être qui nous constituent et qui sont tout aussi louables dans l'appréhension du monde. Elles sont complémentaires.

### **Des ateliers comme autant de chemin à parcourir**

Beaucoup d'outils ont été utilisés lors de ces ateliers pour obtenir cette double présence à soi et aux autres, ainsi que cet état lié à la naïveté de la première fois. Il s'agit chaque fois de créer un climat propice à l'abandon des tensions intérieures. Renoncer à savoir, au contrôle, « *éviter les vellétés de l'intention expressive* » révélatrice d'un contrôle, d'un refus de l'abandon.

Pour cela chacun a utilisé les armes qui étaient les siennes, le toucher/touchant dans les duos, le silence, la lenteur, fermer ces yeux qui prennent le pouvoir sur la sensation en les maintenant volontairement fermés dans l'action au risque de se perdre. Faire de la forme une conséquence et non une fin, être sur l'organique et non sur la mécanique du geste dansé, sortir du geste maniéré qui n'est en fait qu'un subterfuge pour ne pas se laisser surprendre, accepter l'inattendu dans l'improvisation, improviser n'étant comme nous dit Raphaël Enthoven « *qu'éprouver en soi une nécessité dont on est finalement l'interprète* »... Tenter de ne pas se laisser enfermer dans une simple sollicitation de la fonction expressive et d'en rester là, mais d'accéder peu à peu au geste dansé par l'introduction d'une musicalité, d'un tempo-rythme, mais qui restera subordonné à un geste qui se déploie d'abord dans l'espace avant d'être structuré par le temps (Bruno Danjou) « *refaire en restant fidèle à la sensation et*

---

<sup>18</sup> Hans Ulrich Gumbrecht « *éloge de la présence, ce qui échappe à la signification* », éd. Libella Maren Sell 2010.

*non à la forme* », condition pour que la présence et ses effets se déploient par la matérialité de la danse.

L'intervention des chorégraphes sur les stagiaires révèle aussi une particularité : elle reste éminemment poétique. L'intervention ne porte pas sur l'effectuation, il s'agit avant tout d'aller vers la recherche d'un état, posée comme substance, où la recherche de la forme ne domine pas le jeu.

### **Être là, être présent, est-ce avoir une présence ?**

Ou bien la présence est là, mais elle s'ignore et donc n'est pas « habitée » et perd de sa force, ou bien on la connaît, on la cherche, mais elle s'échappe, car on la singe.

N'y aurait-il comme nous dit Corinne Enaudeau<sup>19</sup> « *de présence que perdue* » ? Certes non, l'urgence, le risque inhérent à l'interprétation, l'intensité de la sensation face au vide de l'espace scénique qu'il va falloir remplir de soi font resurgir ce moment de grâce éphémère que l'on pensait perdu lors des répétitions.

Le cinéma par la caméra peut saisir ces instants et nous pourrions les revivre à chaque diffusion. Le spectacle scénique en revanche les rend encore plus fragiles, car on ne programme pas les moments de grâce. La présence sur scène nécessite de pouvoir descendre en soi, créer un vide intérieur pour mieux laisser un espace ouvert où le spectateur, invité par la présence de l'acteur ou du danseur, inscrira librement sa propre dramaturgie.

La présence scénique serait-elle qu'une surprésence du quotidien ? « *Il s'agit de s'asseoir avant d'être assis, de s'asseoir effectivement, puis de continuer à s'asseoir une fois que l'on est assis* »<sup>20</sup>. La présence ne serait pas une qualité immanente à l'acteur ou au danseur, mais une façon d'habiter l'espace et le temps, d'être dans l'état perpétuel de donner et de recevoir, « *de goûter et faire goûter chaque geste* » (Jean Christophe Paré). D'être en surconscience de ce que l'on fait et en même temps d'être traversé par une forme de vacuité pour laisser la possibilité aux spectateurs de remplir par son imaginaire cet espace laissé vide. Enfin, de ne pas brouiller l'interprétation par de multiples détails inutiles, mais d'épurer le geste pour laisser apparaître la réalité intérieure<sup>21</sup>.

### **Qu'en est-il de la « présence disparue »...**

Quand Laetitia Doat danse devant nous le solo de « La mère » d'Isadora Duncan, que révèle son interprétation ? (Rappelons tout d'abord que ce fut la seule séquence du stage où il y eut une référence explicite à une œuvre et à son interprétation). Chacun fut profondément touché par ce moment de grâce qui restera un moment très sensible du stage, mais que ressent-on ? La présence forte et sensible de Laetitia Doat ou l'interprétation de ce que pouvait être la présence d'Isadora Duncan lorsqu'elle dansait son propre solo ? Laetitia Doat s'efface-t-elle derrière Isadora Duncan, créant un vide en elle-même pour qu'Isadora soit convoquée l'espace d'un instant ? Le peut-elle véritablement ? Nous avons tous eu la sensation de toucher ce que pouvait susciter la danse d'Isadora Duncan, de changer d'époque en quelque sorte et en même temps d'être subjugués par la présence de Laetitia. Représentation ou incarnation ? La question reste posée. Enfin l'évolution des interprétations (Laetitia dansa ce solo trois fois) à partir de règles du jeu différentes liées à la présence, à l'état dans lequel il faut se trouver pour toucher le constitutif de cette œuvre, pour approcher une authenticité disparue, prouve que ce travail est complexe, ne relève pas d'un don de la nature, mais que cela s'apprend patiemment, laborieusement dans une quête jamais aboutie. Ici le travail du chercheur se double et s'appuie sur le travail effectué par l'artiste, les deux étant la même personne. La danse se dissout au moment même où elle existe, nos discussions ne peuvent s'appuyer que sur nos représentations, nos sensations encore présentes, sur des réminiscences fragiles de ce qui s'est passé, voire des suppositions quand nous n'y étions pas. Il s'agit ici d'inverser le processus : partir du geste pour recréer la sensation, mais n'est-ce pas là le secret d'une présence recréée sur scène ? Ce travail d'archive qui dépasse la logique formelle pour approcher ce qui se joue ou se jouait effectivement est indispensable même s'il restera toujours une part d'illusion, de mystère et donc de nostalgie.

### **L'enseignement de la danse nécessite-t-il une présence ?**

« *Connectez-vous à moi, là, tout de suite* ». Cette phrase prononcée au début du documentaire visionné lors du stage par Yves Lecoq, professeur d'EPS quand il prend sa classe en main pour présenter son cycle danse est révélatrice de sa volonté d'embarquer les élèves dans son projet et de ne plus les lâcher, ce qu'il va réussir magistralement.

<sup>19</sup> Corinne Enaudeau, « le corps de l'absence » in *Brûler les planches*, éd. l'entretemps, 2000.

<sup>20</sup> Michael Chekov, « *être acteur* », éd. Pygmalion, 1983..

<sup>21</sup> Yoschi Oida « *l'acteur invisible* ». éd. Actes sud, 1998.

La présence et l'engagement physique, non pas comme modèle à suivre, mais comme énergie à partager de cet enseignant, est au cœur de la réussite de ce projet bien construit. Le sens donné permet aux élèves d'entrer en activité et de fait de modifier leur comportement. Les gestes parasites disparaissent, les prises de parole intempestives s'estompent, une concentration s'installe au fil du temps et leur danse émerge peu à peu pour se déployer enfin dans la rue dans une chorégraphie collective offerte à un public rencontré par hasard. La restitution du film aux parents témoigne ici d'une volonté d'associer la communauté éducative au projet. Les élèves ont peu à peu renoué avec eux-mêmes, abandonnant leur jeu de rôle. Le changement opéré dans les comportements et constatable entre le début et la fin du cycle, montre que la présence c'est aussi apprendre à être « authentiquement soi », sans fioriture.

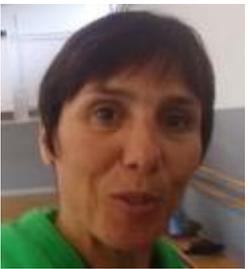
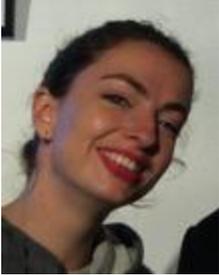
### ***De la notion de partition***

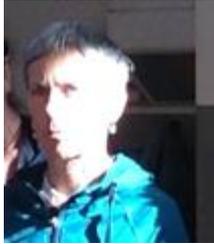
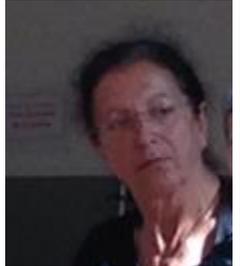
Marielle Brun nous a montré la place et le rôle important que joue la partition dans la pérennisation de l'œuvre chorégraphique. « *Elle est une mise en mémoire de l'œuvre, elle en assure la pérennité et autorise des reprises possibles après des mois ou des années d'interruption du spectacle* ». Le travail qu'accomplit l'interprète pour s'approprier une œuvre par la lecture en acte de la partition, quelle que soit la forme que celle-ci peut prendre, est toujours un voyage entre fidélité et liberté. Dans sa lecture exigeante, il puisera les énergies et les ressources nécessaires pour se mettre fidèlement au service des éléments constitutifs de l'œuvre, mais aussi, par la liberté que confère la danse, de libérer en lui une intériorité qui magnifiera la réception de l'œuvre par le public. Marielle Brun a rappelé que le travail de partition était au cœur d'une éducation physique artistique bien pensée, car il nous éloigne d'une approche expressive spontanée et nous oblige à entrer dans la danse artistique en jouant sur les différents registres qui la constitue, « *les qualités de mouvement qui s'étayent sur la modulation tonique, la respiration, la relation au poids, l'état de conscience corporelle, les processus de transformation du geste...* ». Nous rejoignons là, les propos tenus dans le dictionnaire du théâtre. Seul un travail sur la partition permettra de révéler une présence et ses effets au service d'un auteur et d'une œuvre.

Ce stage n'a très certainement pas répondu à toutes les questions que nous nous posions en introduction. Il a eu le mérite de mettre certaines d'entre elles en débat, parfois d'y répondre modestement et les artistes de renom présents à nos côtés nous y ont aidé, qu'ils en soient une nouvelle fois remerciés.

Nous aurions pu aborder la présence dans et hors de l'interprétation. En quoi l'interprétation permet de révéler une présence ? Le dossier n'est pas clos et devra, nous en sommes convaincus, être repris. Lors d'un autre stage à venir, peut-être...

Thierry Tribalat  
6 janvier 2018

				
<b>BORDES-TRIBALAT Anne</b> <a href="mailto:anne.bordestribalat@orange.fr">anne.bordestribalat@orange.fr</a>	<b>BOURGOIN Clarie</b> <a href="mailto:clarieric@gmail.com">clarieric@gmail.com</a>	<b>BRAUN Aline</b> <a href="mailto:braunaline@live.fr">braunaline@live.fr</a>	<b>BRIGNONE Nathalie</b> <a href="mailto:nathalie.brignone@orange.fr">nathalie.brignone@orange.fr</a>	<b>BRUN Marielle</b> <a href="mailto:marielle.brun@univ-bpclermont.fr">marielle.brun@univ-bpclermont.fr</a>
				
<b>BRUNAUX H�el�ene</b> <a href="mailto:helene.brunaux@univ-tlse3.fr">helene.brunaux@univ-tlse3.fr</a>	<b>CASTILLO Laurent</b> <a href="mailto:lacabcn@gmail.com">lacabcn@gmail.com</a>	<b>CRAVEIRO Stéphanie</b> <a href="mailto:steph.craveiro@free.fr">steph.craveiro@free.fr</a>	<b>CLEMENT Philippe</b> Michele.Robert@ac-nancy-metz.fr	<b>COEURET Tiphaine</b> <a href="mailto:coeuret.tiphaine@gmail.com">coeuret.tiphaine@gmail.com</a>
				
<b>COUTURIER Estelle</b> <a href="mailto:estelle.couturier@gmail.com">estelle.couturier@gmail.com</a>	<b>DELAIRE Corinne</b> <a href="mailto:corinne.delaire@gmail.com">corinne.delaire@gmail.com</a>	<b>DUCES Caroline</b> <a href="mailto:caroline.duces@univ-tlse3.fr">caroline.duces@univ-tlse3.fr</a>	<b>ESPOUNE Maxime</b> <a href="mailto:espounemaxime@hotmail.com">espounemaxime@hotmail.com</a>	<b>FELLERATH Monique</b> <a href="mailto:monique@fellerath.fr">monique@fellerath.fr</a>
				
<b>FERON Maryse</b> <a href="mailto:maryseferon@free.fr">maryseferon@free.fr</a>	<b>FERRIER Nathalie</b> <a href="mailto:nathalie.bernardferrier@gmail.com">nathalie.bernardferrier@gmail.com</a>	<b>GARRIGA Marie-Claude</b> <a href="mailto:marieclaudegarriga@orange.fr">marieclaudegarriga@orange.fr</a>	<b>GARREAU Elise</b> <a href="mailto:eli.garreau@gmail.com">eli.garreau@gmail.com</a>	<b>GADE Jean</b> <a href="mailto:gade.prof@gmail.com">gade.prof@gmail.com</a>
				

<p>GEA Audrey <a href="mailto:gea.audrey@gmx.fr">gea.audrey@gmx.fr</a></p>	<p>GIRARD Patricia <a href="mailto:patricia.girardrodez@gmail.com">patricia.girardrodez@gmail.com</a></p>	<p>GUILLOT-FONTAINE Corine <a href="mailto:guillotcoco@free.fr">guillotcoco@free.fr</a></p>	<p>GUZMAN Christelle <a href="mailto:christelguz@yahoo.fr">christelguz@yahoo.fr</a></p>	<p>HAMM Jehane <a href="mailto:jehanehamm@gmail.com">jehanehamm@gmail.com</a></p>
				
<p>HEBRAUD Anne <a href="mailto:ahebraud@gmail.com">ahebraud@gmail.com</a></p>	<p>HENRIET Sébastien <a href="mailto:henriet.sebastien@yahoo.fr">henriet.sebastien@yahoo.fr</a></p>	<p>JUMEAU Aurélia <a href="mailto:aurelia.jumeau@laposte.net">aurelia.jumeau@laposte.net</a></p>	<p>KERGLONOU Brigitte <a href="mailto:briker91@gmail.com">briker91@gmail.com</a></p>	<p>KRIEGER Sophie <a href="mailto:sophie.liepchitz@hotmail.fr">sophie.liepchitz@hotmail.fr</a></p>
				
<p>LAPERRIERE Emilie <a href="mailto:emilie.laperriere@hotmail.com">emilie.laperriere@hotmail.com</a></p>	<p>LE NUZ Joëlle <a href="mailto:joellelenuz@aol.com">joellelenuz@aol.com</a></p>	<p>LOGEAIS Tao <a href="mailto:tao.logeais@u-psud.fr">tao.logeais@u-psud.fr</a></p>	<p>LOMBARD Nicole <a href="mailto:tao.logeais@u-psud.fr">tao.logeais@u-psud.fr</a></p>	
				
<p>MASSAROTTO Yves <a href="mailto:yves.massarotto@ac-montpellier.fr">yves.massarotto@ac-montpellier.fr</a></p>	<p>MILLION Nadine <a href="mailto:nadinemillion@hotmail.com">nadinemillion@hotmail.com</a></p>	<p>PEHAUT Catherine <a href="mailto:cattgerv@aol.com">cattgerv@aol.com</a></p>	<p>PRAT Emilie <a href="mailto:emilie.prat@inp-toulouse.fr">emilie.prat@inp-toulouse.fr</a></p>	<p>ROBERT Michèle <a href="mailto:Michele.Robert@ac-nancy-metz.fr">Michele.Robert@ac-nancy-metz.fr</a></p>
				
<p>RODRIGUEZ Pauline <a href="mailto:pauline.rodriguez03@orange.fr">pauline.rodriguez03@orange.fr</a></p>	<p>SAMPIERI Anne <a href="mailto:chakkolette@hotmail.fr">chakkolette@hotmail.fr</a></p>	<p>SCHOENHER Géraldine <a href="mailto:yoge.legoff@sfr.fr">yoge.legoff@sfr.fr</a></p>	<p>SEGALOWITCH Ivan <a href="mailto:ivan.segalowitch@univ-tlse3.fr">ivan.segalowitch@univ-tlse3.fr</a></p>	<p>TARDIF Pascale <a href="mailto:pascale.tardif@sfr.fr">pascale.tardif@sfr.fr</a></p>
				
<p>TRIBALAT Thierry <a href="mailto:thierry.tribalat@orange.fr">thierry.tribalat@orange.fr</a></p>	<p>VASSAS Claudine <a href="mailto:claudine.vassas@club-internet.fr">claudine.vassas@club-internet.fr</a></p>	<p>YAHYAOUI Jasmine <a href="mailto:yasyahyaoui@gmail.com">yasyahyaoui@gmail.com</a></p>	<p>ZACHARIE Carole <a href="mailto:carole.zacharie@orange.fr">carole.zacharie@orange.fr</a></p>	
				

« Ce fut 3 jours de pur bonheur. 3 jours d'expériences artistiques de très grande qualité. Merci encore et vive Passeurs de danse. Bravo. »  
Monique Fellerath

« Ce stage était... vraiment super.  
Parce qu'il nous a fait vivre des expériences très différentes.  
Parce que les approches des chorégraphes s'opposent parfois, mais dans un même esprit de "construire ensemble".  
Parce que nous avons également été à la croisée de nombreuses belles personnes.  
Parce que l'organisation était fluide.  
Parce que l'intensité était présente.  
Parce que je suis passée de bouche close à échanges nombreux.  
Parce que j'ai vécu une belle parenthèse de vie qui ne demande qu'à être alimentée.  
Parce que l'engagement physique dans un atelier se complète de la distance et de la réflexion dans un autre.  
Parce que le corps a vécu, éprouvé, et l'esprit s'est enrichi.  
Parce que toutes ces sensibilités de profs autour de l'artistique ne font que me conforter dans mes choix.  
Parce que c'est également un rappel à l'essentiel, un écho à de nombreux moments de la vie.  
Mille mercis pour ces sourires, ces attentions, cette organisation au top, cette écoute et la disponibilité de tous.  
Au plaisir d'en vivre un autre à vos côtés ! »  
Estelle Couturier

## Bibliographie thématisée

### Ouvrages

- Bernard Michel (1986), « L'expressivité du corps. Recherche sur les fondements de la théâtralité », éditions Chiron, collection La recherche en danse.
- Bourassa R. et Possant L. (dir) (2013), « Personnage virtuel et corps performatif, effets de présence », Presses de l'Université du Québec, collection esthétique.
- Halprin Anna, *Mouvements de vie*, Contredanse, 2009.
- Loupe Laurence (2007), « Poétique de la danse contemporaine, (la suite ) », voir les chapitres : « Partitions » et « Modes de production 1, production de présences ».
- Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945 (1<sup>ère</sup> édition).

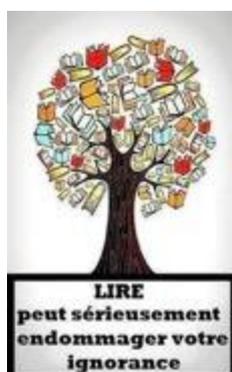
-Novarina Valère, *Pendant la matière*, P.O.L, 1991.

### Reuves

- Bienaise Johanna (2014), « De l'interprétation en danse contemporaine ou de l'art de s'adapter. Regard sur la complexité d'une pratique du déséquilibre », dans *Recherches en danse*, n°2, Savoirs et métier : l'interprète en danse, Edition ACD.
- Bossati P., Neddard A (1991), « Interprète-Inventeur », dans *Cahiers du Renard*, n° 7, pp. 57-61
- Brun Marielle (2008), « Article danse : Des jeux chorégraphiques à l'interprétation d'une partition », dans Récopé M et Boda B (dir.), *Raisons d'agir, raisons d'apprendre*, Ed Revue EPS.
- Collectif (2006), « Relation interprète chorégraphe », *Les cahiers de Sentiers* N° 1.
- Ginot Isabelle (1995), « L'interprétation partenaire de l'écriture », dans *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, Paris, Centre national de la danse, pp. 18-206.
- Guisgand Philippe (1998), « Conditions d'une écoute et formation du spectateur », *Revue EPS* n° 273.
- Guisgand Philippe (2002), « A propos d'interprétation en danse », *Revue Demeter*, en ligne.
- Jouve Christine, *Et alors ? in Les cahiers du sentiers n°1. Relation interprète/chorégraphe*, Alès, 2006.
- Kuypers Patricia, « Recherche en chantier : la partition intérieure », dans *De l'une à l'autre. Composer, apprendre et partager en mouvements*, Contredanse, 2010.
- Mons Gilles et Mons-Spinner Christine (1993), « La théâtralisation du geste », *Revue EPS* n° 242.
- Paré Jean-Christophe, « La musicalité du danseur, saveur d'une présence singulière dans l'instant », *Repères, cahier de danse* n° 20, 2007
- Perez Tizou et Thomas Annie (2001), « La présence », *Revue EPS* n° 291.

### Reuves électroniques

- Cornus Sabine et Marsault Christelle, « L'observation de la présence dans des situations d'improvisation en danse ; l'incertitude comme condition d'apprentissage, Spirale. Revue de recherches en éducation Année 2015 Volume 56, Numéro 1, p. 49-63.
- Perrin Julie, Vellet Joëlle (coordonné par), « Savoirs et métier : l'interprète en danse », numéro 2 Revue de l'association des chercheurs en danse, numéro 2, 2014.  
<http://danse.revues.org/199>
- Schulmann N. (2005), le danseur est une personne, Revue internationale Sens Public. Article publié en ligne : 2005/03 ; <http://www.sens-public.org/spip.php?article170>
- Aurore Vinant, « Le danseur, interprète et/ou auteur ? », *Recherches en danse* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 12 novembre 2017. URL : <http://danse.revues.org/406> ; DOI : 10.4000/danse.406



## Présentation de l'association Passeurs de danse

### 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

### **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 et du virtuel, 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 :

Le site Passeurs de danse est ouvert depuis le 21 novembre 2009. Il a reçu à ce jour plus de 32 310 visites. Il est accompagné d'une Newsletter trimestrielle - 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 1er degré, l'enseignement dans le 2nd degré, les enseignements optionnels, l'action 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 offrent 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. Elle partage parfois des coups de cœur chorégraphiques et des photos.



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 nouveau bureau (après AG du 28 octobre 2017)**

Président : Thierry Tribalat, IA IPR EPS honoraire, ancien conseiller du recteur pour le PEAC ; vice-présidente : Hélène Brunaux professeure agrégée EPS à l'UFRSTAPS de Toulouse et docteur en sociologie ; secrétaire : Maryse Feron, professeure agrégée d'EPS à l'UFRSTAPS de Nanterre et docteure en STAPS ; secrétaire adjoint : Jean Gadé, professeur agrégé d'EPS à l'UFRSTAPS de Nantes ; Trésorière : Carole Zacharie, professeure d'EPS ; trésorière adjointe : Karine Marcon, professeure d'EPS.

### **Composition du Conseil d'Administration**

Les membres du bureau auxquels s'ajoutent : Anne Bordes-Tribalat, professeure d'EPS, formatrice art-danse ; Marielle Brun, professeure agrégée d'EPS, IA-IPR d'EPS, déléguée académique à l'Action Culturelle au Rectorat de Clermont-Ferrand ; Alexia Burg, professeure des écoles, conseillère pédagogique de circonscription ; Nathalie Ferrier, professeure d'EPS, déléguée académique à l'Action Culturelle au Rectorat de Bordeaux ; Audrey Géa, professeure d'EPS ; Joëlle Le Nuz, professeure agrégée d'EPS à l'UFRSTAPS de Nantes.

### **Projets**

Passeurs de danse envisage toujours de nouveaux pas en avant !

La poursuite du développement de son site Internet :

- enrichissement de ses rubriques
- 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.

### **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...

Écrivez-nous à : [contact@passeursdedanse.fr](mailto:contact@passeursdedanse.fr)

### **POUR ADHÉRER**

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](http://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 Carole Zacharie : L'île brune, Chemin Burnaud, 03260 St Germain des Fossés, accompagné du règlement de la cotisation ;

7. vous recevrez alors un email de confirmation de votre demande d'adhésion.

**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**



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. Il a pour ambition de contribuer à une École 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 second 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.

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.

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.* »

CHAR (R.), *Le marteau sans maître*, (1<sup>er</sup> éd. 1934), Paris, Librairie José Corti, 1945

## LES PARTENAIRES DE



La  
**PLACE** de  
la **DANSE**

CENTRE DE DÉVELOPPEMENT  
CHORÉGRAPHIQUE NATIONAL  
TOULOUSE - OCCITANIE



FACULTÉ DES SCIENCES DU SPORT ET  
DU MOUVEMENT HUMAIN