



ACTES DU STAGE

Les textures de la danse
De la mémoire sensitive à l'écriture chorégraphique

(Dossier coordonné par Hélène Brunaux)



TOULOUSE
27 AU 29 octobre 2018

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

« Il est des natures qui banalisent les images les plus rares : ils ont toujours des concepts prêts à recevoir les images. D'autres natures, celles des vrais poètes, remettent en vie les images les plus banales : écoutez ! Dans le creux même d'un concept, ils font retentir le bruit de la vie. Mais alors les poètes de la platitude se soulèveront et nous diront : nous aussi nous parlons au sens fort, au sens plein, au sens vivant. Et ils étalent les riches images, ils retentissent en de sonores allitérations. Mais toutes ces richesses sont hétéroclites, toutes ces sonorités sont des cliquetis. A toutes ces parures il manque l'être, la constance poétique, la matière même de la beauté, la vérité du mouvement. »

Gaston Bachelard¹

Passeurs de danse tient à vivement remercier ici :

- le Centre de Développement Chorégraphique National Toulouse/Occitanie « La place de la danse » pour le prêt de ses locaux ;
- 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 ;
- Laurent Castillo, Aurélia Jumeau, Émilie Prat et Pauline Rodriguez pour l'aide apportée à Héléne Brunaux pour l'organisation du stage.
- Caroline Boussard, Jean-Christophe Paré, Dominique Audin, Bérangère Bodénan, Anne Pellus, James Carles, la Cie Rouges les Anges, qui sont intervenus dans le stage.
- Héléne Brunaux, Raymond Dhellemmes et Thierry Tribalat, pour leur intervention bénévole sous forme de communication pour le stage ;



¹ *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », 1992 (1^{re} éd. 1943).

Ouverture

Ouverture du stage par Thierry Tribalat, président de Passeurs de danse, en présence de Marie-Françoise Ausset, IA-IPR de l'académie de Toulouse venue soutenir le travail de l'association. Nous la remercions pour sa présence lors de la première journée.

Organisation

DATES

Les 27, 28 et 29 octobre 2018
Du samedi 9 h 15 au lundi 16 h 30.

LIEUX

Le **samedi et le dimanche** : Le Centre de Développement Chorégraphique National Toulouse Occitanie « La place de la danse » (CDCN), 5, avenue Étienne Billières, 31300 Toulouse.

Le **dimanche soir et le lundi** : La salle du CAP et les salles de danse de l'Université Paul Sabatier, campus de Ranguel, 118, route de Narbonne, 31062 Toulouse cedex.

THÈME DU STAGE

Les textures de la danse : de la mémoire sensitive à l'écriture chorégraphique

Sur quelle(s) texture(s) se construit la singularité du danseur, son identité ? La texture comme tissage, entrecroisement des éléments constitutifs de la danse et de la personne. Éléments relevant à la fois de l'origine, du souvenir, de ce qui fait trace en soi et revient comme un parfum, une matière à modeler, un matériau pour une écriture chorégraphique. Plus les expériences traversées sont nombreuses et plus l'histoire affective et culturelle est révélée dans le tissage de l'écriture.

Quelle(s) mémoires du corps pour écrire quelle(s) danses ? Mémoire comme traces, comme strates, comme expériences sensibles, mémoire pour être et pour transmettre. Comment comprendre les écritures chorégraphiques éloignées de notre propre culture ou de notre époque ? Sur quelles textures singulières et sur quels parti-pris artistiques se modulent-elles ? Comment comprendre pour mieux saisir le grain du « savoir danser » de nos élèves dans leur singularité, tels que les programmes scolaires nous engagent à le faire ? Comprendre les processus d'écriture différents des nôtres... Aller chercher au plus profond de soi ce qu'il reste quand on a tout oublié et donner corps à ses vibrations intérieures.

Ces questions de ce qui se déplace et fait trace dans le mouvement seront au cœur du stage 2018 de l'association Passeurs de danse.

CONTENU

- Ateliers/rencontres avec des danseurs et chorégraphes, ateliers pédagogiques.
- Conférences et communications
- Soirée festive : dîner et expériences ludiques.

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 28 octobre, à 20 h, à la salle du CAP. Les textures culinaires furent à l'honneur avec un plateau bento coréen, et de nouvelles textures artistiques avec des extraits du travail autour de la danse et de la marionnette de la compagnie Rouges les Anges.

Présentation des intervenants

- Dominique Audin, professeur d'EPS à l'université Claude Bernard Lyon 1 (SUAPS et STAPS), professeur de danse, de yoga ; praticienne et formatrice en Body Mind Centering®
 - Bérangère Bodéan, danseuse de la Compagnie L'éventail, intervenante en danse baroque et en danse à l'école, de la maternelle au lycée.
 - Caroline Boussard, danseuse et répétitrice de la compagnie Batsheva, enseignante certifiée du mouvement de langage de Ohad Naharin (danseur et chorégraphe israélien), le GAGA.
 - Hélène Brunaux, docteure en sociologie et PRAG EPS en STAPS Toulouse, vice-présidente de l'association *Passeurs de danse*.
 - James Carles, danseur, chorégraphe, pédagogue et conférencier ; James Carles élabore sa propre forme chorégraphique entre sa compagnie basée à Toulouse et son travail de pédagogue.
 - Raymond Dhellemmes, Professeur agrégé EPS (1984), Chargé de recherche à l'INRP ; département de didactique des disciplines ; groupe EPS ; IA-IPR Honoraire, Membre du CEDREPS de l'AEEPS.
 - Jean-Christophe Paré : après une carrière de danseur à l'opéra de Paris, puis à la direction de la direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles du ministère de la Culture et de la Communication, J-C. Paré prend la direction de l'École nationale supérieure de danse de Marseille. Il est nommé directeur des études chorégraphiques au CNSMDP en mars 2014.
 - Anne Pellus, Maîtresse de conférence en danse, département Art&Com, Laboratoire LLA CREATIS, Université de Toulouse 2 Jean Jaurès.
 - Thierry Tribalat, IA-IPR EPS honoraire, artiste, ancien conseiller du recteur pour le PEAC, président de l'association *Passeurs de danse*.
- Soirée ludique: Laurence Belet et Hélène Zanon pour la Compagnie Rouges les Anges. La Cie a su créer, depuis 1994, un langage qui lui est propre, en associant différentes disciplines artistiques, telles que le théâtre, la marionnette, les chansons, la projection d'images, la danse.

Emploi du temps 2018

Vendredi 26 octobre à 18 h, Aparté au CDCN avec les danseurs de la formation « Extension » et, en avant première du stage, le retour sur le processus de travail de la Cie Affari Esteri avec les étudiants-danseurs. La Cie est co-fondée par Shlomi Tuizer et Edmond Russo ; rencontre avec Edmond Russo à l'issue de la représentation.

Jour 1 Samedi 27 octobre 2018	Jour 2 Dimanche 28 octobre 2018	Jour 3 Lundi 29 octobre 2018
9 h 15 à 9 h 45 Accueil et ouverture du stage « Café-croissant » Thierry Tribalat (Président de Passeurs de Danse) et personnalités <i>Studio du CDCN</i>	9 h 15 à 9 h 30 Accueil <i>Studio du CDCN</i>	9 h 15 à 9 h 30 Accueil <i>Salle de danse, campus de Ranguel (UPS)</i>
9 h 45 à 10 h 15 Présentation de la thématique du stage par Thierry Tribalat	9 h 30 à 12 h Atelier / rencontre Jean-Christophe Paré <i>Studio du CDCN</i>	9 h 30 à 12 h Atelier / rencontre Caroline Boussard <i>Salle de danse, UPS</i>
10 h 30 à 12 h 45 Atelier /rencontre James Carles <i>Studio du CDCN</i>	12 h 15 à 13 h 30 <i>Pause-repas</i> « Charcuteries et fromages » <i>Studio du CDCN</i>	12 h 15 à 13 h 30 <i>Pause-repas</i> « Salades et tartes » <i>Salle du CAP</i>
13 h 00 à 14 h <i>Pause-repas</i> « Repas des Régions » <i>Studio du CDCN</i>	14 h 30 à 17 h Atelier / rencontre Bérangère Bodéan <i>Studio du CDCN</i>	13 h 30 à 14 h 45 Conférence Anne Pellus <i>Salle du CAP, UPS</i>
17 h à 17 h 15 <i>Toute p'tite pause</i>	16 h à 16 h 15 <i>Toute p'tite pause</i>	14 h 45 à 15 h <i>Toute p'tite pause</i>
17 h 15 à 19 h 15 Assemblée Générale Ordinaire de l'association Passeurs de Danse (ODJ habituel + élections CA) <i>Studio du CDCN</i>	16 h 15 à 17 h 30 Communication Hélène Brunaux <i>Studio du CDCN</i>	15 h à 16 h Grand témoin Raymond Dhellemmes <i>Salle du CAP, UPS</i>
Soirée libre	17 h 30 à 20 h Temps libre	16 h à 16 h 30 « Café-friandises » Clôture du stage par Thierry Tribalat
	20 h à 23 h <i>Soirée ludique</i> <i>Cie Rouges les anges</i> <i>Salle du CAP</i>	

PARTICIPANTS 2018

Afin de prolonger l'échange au-delà du stage, voici les coordonnées des participants que chacun aura la délicatesse de ne pas divulguer sans autorisation.

Noms	Mails	Fonction et région
BASAURI Dominique	dominique.basauri@orange.fr	Prof. d'EPS
BELLIL Sanaa	sanabellil@hotmail.com	prof EPS
BEN CHAABANE Dorra	dbenchaabane@gmail.com	prof relais danse DAAC bordeaux et La manufacture CDCN prof d'anglais
BERGHEAU Julie	juliebergheau@hotmail.com	prof EPS
BLOYER Edith	edith.bloyer@gmail.com	prof arts plastiques
BORDES-TRIBALAT Anne	anne.bordestribalat@orange.fr	Prof EPS, art-danse, Saint Omer
BRUN Marielle	marielle.brun@univ-bpclermont.fr	PRAG EPS, IPR EPS, DACC, 63790 Muroi
BRUNAUX Hélène	helene.brunaux@univ-tlse3.fr	PRAG EPS, sociologue, UFRSTAPS Toulouse
CASTILLO Laurent	lacabcn@gmail.com	Prof d'EPS, 31 Toulouse
CHELLE Marie-Claude	hubert.chelle@wanadoo.fr	prof EPS
CIRILLO Viviane	viviane.cirillo@laposte.net	prof EPS, art danse
CRAVEIRO Stéphanie	steph.craveiro@free.fr	Enseignante EPS,45300 Sermaises
COUTURIER Estelle	estelle.couturier@gmail.com	Enseignante EPS, 02700 Liez
DANTHONY Sarah	sarahdanthony@gmail.com	prof UFR STAPS Avignon
DRIGET Emeline	e.driget@gmail.com	prof EPS
ESPOUNE Maxime	espounemaxime@hotmail.com	Enseignant EPS, 31 Toulouse
FELLERATH Monique	monique@fellerath.fr	Prof EPS, art-danse, 66280 Saleilles
FERON Maryse	maryseferon@free.fr	PRAG EPS, UFRSTAPS Nanterre
FERRIER Nathalie	nathalie.bernardferrier@gmail.com	prof EPS conseillère acad.art et culture, Bordeaux
FOURNIE Fanny	fanny.fournie@gmail.com	FOURNIE Fanny
GADE Jean	gade.prof@gmail.com	PRAG, STAPS Nantes
GARREAU Elise	eli.garreau@gmail.com	Prof EPS, SCUAPS Toulouse
GAZANO Emmanuelle	manu.gazano@gmail.com	GAZANO Emmanuelle
GEA Audrey	gea.audrey@gmx.fr	Prof EPS, 30129 Manduel
GUZMAN Christelle	christelquz@yahoo.fr	intervenante danse à l'école, Toulouse
HARISBOURE-Terradillos Christele	christele.terradillos@orange.fr	prof EPS
HENRIET Sébastien	henriet.sebastien@yahoo.fr	Enseignant EPS, 54110 La Madeleine
JUMEAU Aurélie	aurelia.jumeau@laposte.net	Prof EPS, Toulouse
LAPERRIERE Emilie	emilie.laperriere@hotmail.com	Enseignante lettres, 74370 Pringy
LE NUZ Joëlle	joellelenuz@aol.com	STAPS Nantes
MARCON Karine	karine.marcon2@ac-clermont.fr	Prof EPS, 43290 Bonnet Le Froid
PEREZ Florian	florian.perez97@gmail.com	étudiant M1 MEEF, Toulouse
PIAU Amandine	piauamandine@gmail.com	prof EPS
PRAT Emilie	emilie.prat@inp-toulouse.fr	PRAG EPS, INP, Toulouse
PRILLARD Séverine	severine.pri@club-internet.fr	prof école
RODRIGUEZ Pauline	pauline.rodriguez03@orange.fr	Prof EPS, 09270 Mazeres
SARIKOFF Christelle	christelle.sarikoff@wanadoo.fr	prof hist-géo
SCHOENHER Géraldine	yoge.legoff@sfr.fr	Prof EPS, AS danse, 03200 Le Vernet
SIFFERT Caroline	caroline.siffert@gmail.com	Prof des écoles DE danse contemporaine
TISON Frédérique	frederique.tison@umontpellier.fr	prof UFRSTAPS Montpellier
TRIBALAT Thierry	thierry.tribalat@orange.fr	IPR EPS honoraire, 62500 Saint Omer
ZACHARIE Carole	carole.zacharie@orange.fr	Prof EPS, St Germain des fossés

Présentation du contenu du stage

Jour 1
Samedi 27 octobre 2018

Thierry Tribalat

Présentation de la thématique

Samedi 28 octobre, 9 H 45 – 10 H 15

		<p>Propos introductif</p> <p>Thierry Tribalat IA IPR EPS, artiste Président de <i>Passeurs de danse</i></p>
--	---	---

Biographie de Thierry Tribalat

IA IPR HONORAIRE ancien conseiller du recteur pour la mise en place du PEAC dans l'académie de Lille, responsable de la commission danse de l'académie. Président de passeurs de Danse. Ancien adjoint à la culture et au patrimoine de la ville de saint Omer. Artiste plasticien et chorégraphe, a dirigé pendant près de vingt ans la compagnie Arcadanse. Fondateur du festival de danse de la région audomaroise. A publié de nombreux articles sur la danse et l'art en général, il encadre toujours des actions de formation sur les arts à l'école et la danse en particulier.

SOUVENIR ET SENSATION

Introduction à la thématique du stage par Thierry Tribalat

« Le seul patrimoine de la danse c'est le danseur ». Hubert Godard

Dans la chorégraphie « les rois de la piste » de Thomas Lebrun, on assiste, dans un carré de lumière en avant-scène, au défilé de dizaines de personnages aussi différents les uns que les autres, colorés, habillés de manière outrancière, voire déguisés. Ils se déhanchent sur des rythmes propres aux musiques de boîte de nuit, soucieux de leur image ou au contraire totalement repliés sur eux-mêmes. Thomas Lebrun met à nu toutes ces formes de danse par lesquels les individus se mettent en scène, se dévoilent au milieu des autres, joue de leur égo, de leur pouvoir de séduction, ils sont caricaturaux, burlesques, pathétique, touchants... le portrait est cinglant tout y passe. Dans une deuxième partie, une danse abstraite, par des interprètes habillés de noir, se déploie, nourrie de la gestuelle de tous les personnages précédents montrant que la danse est en fait universelle, qu'elle est un jeu avec soi pris dans le mouvement, le rythme, la scansion, la musicalité.

Qu'elle soit sacrée, folklorique, sportive, conviviale, artistique, la danse, expérience à vivre ou objet à étudier, reste une pratique passionnante, mais au combien labile et dont l'essence même ne cesse de nous interpeller. Elle peut être dans ses manifestations, comme nous le montre Thomas Lebrun, tour à tour fascinante, séduisante, angoissante, émouvante, stressante parfois, la danse reste par ses multiples aspects, bien souvent insaisissable. Nous savons en nous ce qu'est la danse, mais quand il s'agit d'en parler, de la saisir par les mots, de l'écrire ou l'expliquer, quelle que soit la forme de l'écriture, elle nous échappe. Que de penseurs, philosophes, scientifiques se sont penchés et se penchent encore sur elle, que de textes écrits, d'entretiens menés, de conférences réalisées et aucune définition valable, satisfaisante, faisant consensus, n'émerge et aucun accord définitif sur le sujet ne se dessine. Les approches se multiplient et la compréhension se dilue dans les discours. La danse glisse entre les mots, entre les mains, entre les pieds oserais-je dire et cependant reste magique quand elle s'offre à nous. Entre pratiquants initiés, l'implicite, l'allant de soi, dominant dans les échanges et la confiance suffit. Nous

savons tous de quoi nous parlons sans que pour autant nous soyons capables de clarifier in extenso ce qui nous anime quand nous l'exprimons. L'étranger, convié à nos débats, qui nous observe et nous écoute, s'étonne quant à lui de ne pouvoir pénétrer un monde qui lui échappe et nous restons parfois bien en peine quand nous tentons de l'éclairer tant la rhétorique du discours reste poétique et métaphorique.

La danse, avant tout, est une activité humaine inscrite dans le corps de celui qui la mène. Celle du danseur poursuit, comme toute activité, un but, obéit à des intentions, des mobiles, qui s'actualisent dans une suite d'actions, d'opérations, portées par un corps qui a ses propres lois. Fortement somatique, elle est une pratique où la proprioception, les sensations, jouent un rôle central. Inscrite au cœur de l'imaginaire, elle rend cette activité puissante et fragile à la fois. Immatérielle, impalpable, insaisissable, le geste dansé se dissout en même temps qu'il apparaît sous nos yeux ou dans le corps de celui ou celle qui l'exécute, laissant en nous un goût paradoxal de plénitude et d'inachevé. Une sorte de frustration de ne pouvoir y revenir nous envahit alors, tout en étant habité par un jeu continu de sensations et d'émotions nouvelles. Elle est un en deçà, un au-delà, un à côté du langage, c'est selon. Un en deçà pour certains, c'est-à-dire là où émerge le sens avant même de s'énoncer dans un discours, la danse serait première logée au cœur du corps et des sensations. Un au-delà pour d'autres, quand elle dépasse le langage organisé dans le temps pour se déployer dans un espace et offrir ainsi symboliquement une condensation de sens qui dépasse le déroulement temporel coûteux du langage. À côté enfin quand elle accompagne le discours le magnifie et l'amplifie.

Si la danse est un autre langage dont les articulations nous échappent, tout discours sur la danse est quant à lui condamné à s'énoncer post mortem. L'acte dansé n'est plus quand on en parle ou l'écrit, seul l'effort de mémoire au plus près de la sensation vécue et de la représentation peut nous sauver de l'oubli. Effort de mémoire physique qui tentera de faire resurgir ce qui est, semble-t-il, cristallisé dans les corps ou l'écriture, que celle-ci soit littéraire ou chorégraphique, et viendra nourrir la transmission orale ou écrite. Se souvenir devient alors un acte, un mouvement pour reprendre les propos de Marie Glon². Le collectif est ici essentiel, le film « Ribatz Ribatz !³ » rend compte de cet effort de la mémoire pour transmettre une œuvre chorégraphique. Les anciens et vieux danseurs de la compagnie Bagouet doivent faire surgir après vingt-cinq ans d'oubli une danse enfouie dans leur mémoire, leur corps, et la transmettre à de jeunes danseurs de Lyon. Aucune trace vidéo, pas de partition, quelques photos rien de plus que la mémoire collective et individuelle des corps, l'œuvre est à reconstruire, le souvenir actif doit se mettre en marche. Chacun activera des processus différents : une consigne de D. Bagouet, un pas, un geste, une relation... Certains éléments sont totalement clairs pour l'un, totalement absents pour l'autre, on échangera et articulera des ports de bras de l'un avec des actions de jambe de l'autre et ainsi se reconstruit la danse. Travail patient, long, qui aboutira à un « Ribatz Ribatz ! » qui n'est pas, ne peut pas être totalement conforme à l'original, mais qui en rien ne trahit l'œuvre de D. Bagouet. Qu'est-il essentiel de préserver et transmettre, la forme, le style, l'esprit, la philosophie du chorégraphe ? Où se loge la danse que D. Bagouet leur a léguée, dans la sensation, la forme, l'intention, l'imaginaire ? Où cela fait-il trace ? Quelle est la teneur du souvenir ? Ici la tradition orale domine, tout passe par le relationnel, de celui qui sait à celui qui ne sait plus ou pas.

La danse n'échappe pas, elle non plus, à l'illusion de maîtrise et à la volonté de toute puissance. Entre les danseurs, les chorégraphes, les spectateurs, les critiques, se glissent des enjeux sociaux, des rapports de partage, souvent, de domination parfois. L'expérience, le souvenir qu'ils soient gestuels, visuels, émotionnels renvoient à une forme de savoir construit dans le vécu. L'expérience traversée n'appartient qu'à celui qui la traverse et devient un enjeu artistique quand elle est unique et rare. Ce savoir particulier nécessite, par l'écoute, l'attente, la réception une forme de soumission consentie de la part de celui que le reçoit lors de sa transmission. S'établit alors une sorte de domination, même involontaire, de celui qui sait et de révérence pour celui qui ne sait pas. Ceci est fréquent lors des passations de rôle dans les grands ballets classiques. De là peut être, comme le laisse entendre Angelin Preljocaj, l'attachement des acteurs de la danse, à l'oralité dans la transmission. Il en est tout autrement en musique où l'existence de la partition démocratise l'accès à l'œuvre et où chacun est en droit de puiser l'interprétation qu'il souhaite. À y regarder de plus près, personne n'est dépositaire en danse d'une vérité, quelle qu'elle soit. Isabelle Delaunay⁴ montre bien qu'au fil du temps la transmission des œuvres

² « Se souvenir de la danse » repères danse #28

³ « Ribatz Ribatz ! » ou le grain du temps 2003 production idéale Audience 84 mn.

⁴ « Poétique et politique des répertoire les danses d'après ». Isabelle Delaunay ; ED CND octobre 2017.

du répertoire repose sur un vaste bricolage où chacun apporte à sa façon, de manière voulue ou non, selon son statut, sa volonté, son sens de la fidélité, sa propre vision d'un rôle, d'un pas, d'une technique. La danse baroque d'aujourd'hui avec toute la bonne volonté du monde ne peut être la danse baroque du 17^e siècle, les êtres ne sont plus là, la société, les corps et leurs usages, ont changé, la musique, les instruments ont évolué et cependant, c'est bien de baroque dont il s'agit quand nous assistons à un spectacle de Béatrice Massin en 2018. Alors, que s'est-il transmis, qu'est-ce qui s'est oublié, étioilé, que se schématise-t-il au gré des générations de danseurs ? En revanche qu'est-ce qui s'engramme, se fixe et ne s'oublie pas ? Isabelle Delaunay s'interroge : « et si la mémoire kinesthésique et chorégraphique était contenue dans la mémoire auditive »⁵ ? Béatrice Massin en parlant de la musique baroque dit « ces musiques ont la danse à l'intérieur d'elles ». Dans l'univers du ballet classique, la mémoire du corps, nous dit Isabelle Delaunay n'en serait pas totalement une, elle serait tout autant située en dehors de lui, dans la relation qu'il entretiendrait avec la musique et c'est dans cette relation une fois établie que resurgiraient les coordinations enfouies. On serait, semble-t-il avant tout dans une mémoire musico-chorégraphique. La transmission de la danse de par le fait même qu'elle s'inscrit dans un corps à corps fragile, ne peut être, comme nous le disions déjà l'an dernier à propos de l'interprétation, qu'un voyage à plusieurs entre liberté et fidélité.

Cette volonté de pérenniser les œuvres chorégraphiques confrontées à l'usure immédiate du temps, questionne les chorégraphes. Ils sont nombreux à tenter de fixer ou pas à leur manière leur œuvre, conscients qu'ils sont, de la dimension éphémère de leur danse et des œuvres qu'ils ont écrites. Ils n'ont que peu confiance dans cette mémoire qui naturellement élague, schématise, abstrait, réduit, essentialise, voire reconstruit en fonction de l'histoire de celui qui la porte, les événements. Ils savent aussi qu'une fois qu'ils seront disparus, leurs plus fidèles serviteurs seront eux-mêmes victimes de ces aléas de la mémoire. Ils mesureront subjectivement la labilité du souvenir, la fragilité de la mémoire des corps et n'autoriseront, comme Merce Cunningham que pour quelques années l'interprétation de leurs pièces. D'autres en revanche interdiront toute interprétation, rien ne devra leur survivre, d'autres enfin resteront persuadés qu'ainsi va le cours de la vie et qu'il est préférable de ne rien tenter ou au contraire réglementerons, comme Odile Duboc jusqu'à l'excès, l'usage qui pourra être fait de leur patrimoine artistique. Enfin en écrivant leur pièce par l'intermédiaire d'une notation élaborée comme celle de Laban, des chorégraphes comme Angelin Preljocaj espèrent sauver l'essentiel et offrir un cadre à partir duquel l'interprétation pourra se déployer.

Tout cela révèle à la fois la fragilité et la grandeur du corps et de ses propriétés. Il n'est pas un disque dur ou se stockerait, sous forme de fichiers, les danses, les œuvres et qu'il suffirait par une recherche ad hoc de les faire resurgir. Si la partition du choréologue apporte précision, rigueur, définit un cadre rassurant et satisfait les chorégraphes aux chorégraphies très écrites, la musicalité du corps reste encore largement du domaine de la transmission orale et il faut toute la puissance de la métaphore ou de l'analogie pour convoquer les bonnes sensations ou représentations. Jouer sur le clavier des sensations pour faire émerger le geste musicalement juste est au cœur de la transmission de la danse. Et comme dit Odile Rouquet⁶, il faut abandonner à ce moment-là l'idée de se souvenir à l'identique. Le corps, le mouvement est un événement et non une chose, il est en constante transformation, une lutte constante contre l'entropie, le délitement. Se souvenir pour faire revivre une danse c'est forcément reconstruire, recréer ce qui la constitue. Ce processus ne repose sur aucune cristallisation. Une coordination complexe pour un danseur peut ne plus en être une pour lui quelques années plus tard, une émotion, une signification, un marqueur somatique peuvent totalement changer son rapport à la dimension formelle d'une danse réactivée par la mémoire. La rencontre avec une nouvelle œuvre peut parfois déformer le rapport à une autre plus ancienne et une nouvelle interprétation difficile. Dans un autre registre, l'automatisation d'une suite d'actions dans le champ sportif, comme un saut par exemple, est essentielle pour y inscrire la plus grande énergie possible, il ne s'agit pas de l'interpréter, mais de le dominer. Ici la mécanisation, l'automatisation du geste dansé est un danger, la routine guette invitant la fragilité et la sensibilité nécessaire à disparaître. Combien de danseurs m'ont fait remarquer qu'une fois apprise une pièce leur paraissait plus lente et le désir de l'interpréter moins fort. L'anticipation nuit à l'interprétation. Alors oui se remémorer une danse c'est « *Aller chercher au plus profond de soi ce qu'il reste quand on a tout oublié et donner corps à des vibrations intérieures* ».

⁵ « Poétique et politique des répertoires des danses d'après ». Isabelle Delaunay ; ED CND octobre 2017. Page 87

⁶ « Le corps du souvenir » entretien repères novembre 2011. « Les techniques du mouvement et le danseur » téléchargeable sur www.recherchenmouvement.org

Mais peut-on le faire seul ? Nous serions tentés de répondre non, une médiation est souvent nécessaire. Il est assez fréquent de constater que les intervenants en danse sollicitent le pouvoir d'évocation de leur danseur ou des élèves et inscrivent leur intervention sur le registre de l'analogie ou de la métaphore. Il ne s'agit pas ici de la fonction ornementale habituelle de la métaphore, mais bien de la fonction essentielle que celle-ci joue dans la transmission de la danse pour lui donner consistance. Les effets, les sensations, les qualités, les colorations dont le mouvement peut être l'objet ne sont obtenus que par l'usage de la métaphore, outil d'énonciation propre au sensible. Quand nous parlons de texture de la danse, nous sommes bien dans le registre de la métaphore, nous parlons bien de tissage, de dispositions, de constitutions, de structure, mais aussi de grain, de couleur, de valeurs. Il faut à la fois prendre l'expression métaphorique au pied de la lettre et aussi se laisser embarquer par le pouvoir d'évocation des mots pour ouvrir d'autres possibles. Ainsi cohabitent le rationnel et le sensible. Comme nous dit Mariem Gelouz⁷, la métaphore donne à voir, à percevoir, à sentir. Anne Cazemajou⁸ imagine même une pédagogie phénoménologique pour aider à l'élucidation des chemins traversés lors de l'appropriation d'un geste dansé, car pour elle, ce n'est pas le souvenir qui se délite, mais les modalités pour y accéder qui se grippent. Cela est-il possible par le biais d'une partition, on peut en douter.

Nous voyons bien que la thématique est complexe et que ce stage ne la résoudra pas. Gageons que nous saurons poser les bonnes questions pour continuer à défricher les multiples interrogations que le terrain de la danse nous offre. Je voudrais terminer cette intervention sur une anecdote. Je me trouvais à l'agrégation d'EPS, la session était terminée et un repas venait clore ce concours. Mon regard en début de soirée se porta vers l'extérieur. Il y avait une aire de rugby en terre battue qui jouxtait le bâtiment. Un certain nombre de jurés en costume sombre, chemise blanche sans cravate, arpentaient cette surface en téléphonant. La propreté de leur costume contrastait avec la rudesse de la terre battue. Le pas était fluide, lent et légèrement rythmé, le trajet des corps était courbe et sûr, personne ne se touchait ou n'entraînait en collision, l'espace était occupé harmonieusement, la main libre rythmée de manière saccadée une conversation à laquelle je n'avais pas accès et qui curieusement était coordonnée à la marche. L'ensemble était juste, un ballet à la Pina Bausch se déroulait sous mes yeux à l'insu des protagonistes. La danse avait fait un hold-up et s'était invitée dans ce moment singulier au cœur des corps des jurés sans qu'ils en aient conscience. La danse était là, elle est là, toujours là. Il suffit d'écouter et de regarder, la vie est une source infinie d'idées poétiques propre à nourrir l'acte chorégraphique.

James Carlès

Samedi 27 octobre, 10 H 30 – 12 H 45

	<p style="text-align: center;">Atelier / Rencontre</p> <p style="text-align: center;">James Carlès danseur et chorégraphe</p> <p style="text-align: center;">direction@jamescarles.com www.jamescarles.com/</p>
---	--

Biographie de James Carlès

Après une formation initiale en danse et percussions africaines, en moderne jazz et classique, James Carlès s'initie à la danse moderne dans des écoles de danses renommées, telles que le Limon Institute, le Alvin Ailey american dance center, le Dance Space à New York, la Greenwich Dance Agency, et le London contemporary dance school à Londres. De par ses origines franco-camerounaise, James Carlès est confronté à deux modèles culturels : le modèle créatif inspiré par ses racines africaines, et celui influencé par sa culture occidentale. Il élabore sa propre forme chorégraphique entre sa compagnie

⁷ La métaphore à l'épreuve de la danse contemporaine » pUF franche conté.

⁸ Anthropologue de la danse, enseigne à Paris 8 membre du groupe de recherche sur l'explicitation de Pierre Vermersch

basée à Toulouse et son travail de pédagogue dans la région Occitanie. James Carlès développe une approche chorégraphique basée sur une nouvelle conception du temps et de l'espace. Ses emprunts provenant du vaste territoire des "danses noires". Il veut démystifier le regard que l'occident porte sur l'Afrique. *"Au départ, ma démarche était artistique et identitaire, elle touchait à des questions techniques, théoriques et culturelles... Cette histoire de la "danse noire" est profondément liée au contexte politique dans lequel elle s'inscrit... j'ai un engagement militant par ailleurs. La question de l'émancipation des Noirs en Amérique se pose dans la danse afro-américaine, elle s'est posée dans la danse afro-européenne à l'époque des combats autour de la négritude, du panafricanisme, de la syndicalisation des Noirs et de la décolonisation"*. Il crée le festival « danses et continents noirs ».

Entre 2008 et 2013 James Carlès reconstruit les oeuvres du patrimoine chorégraphique de la danse contemporaine Afro-Américaine (Katherine Dunham, Pearl Primus, Asadata Dafora, Talley Beatty, Walter Nicks, etc). Ce travail est destiné à palier un déficit de « repère » dans l'histoire de la danse en Europe, notamment sur la question des différentes formes d'écriture que l'on peut trouver sur le « plateau contemporain ». Il met à jour le lien existant entre technique de corps, modalités d'écritures et modes de pensée (Cultures). En 2014 : il crée et danse le « Coupé-décalé », en collaboration avec Robyn Orlin et clôturant un long cycle de travail de recherche sur les danses Noires.

Depuis 2016, il entreprend un cycle de soli autour du sacré, dont le premier triptyque est chorégraphie par Mark Tompkins (Psaumes 01), Hedy Maalem (Psaumes 02) et Ali Moini (Psaumes 03). Enfin James Carlès vient de déposer deux méthodes issues de ces trente années de recherche sur les cultures afro-descendantes. L'une nommée RESET (Technique respiratoire, méditative et gestuelle pour tous) et la JC DANSE (technique de préparation du danseur qui permet de développer ou perfectionner les artistes du plateau dans les domaines tels que physicalité (Technique spécifique du danseur), interprétation, écriture et créativité.



Retranscription de l'atelier par Aurélia Jumeau

Introduction

James Carlès annonce les deux grandes étapes de son intervention : préparation corporelle avec des outils issus de la méthode RESET et JC DANSE et improvisation -interprétation sur la thématique de la musicalité. Ce travail abordera les matériaux et outils qui ont servi à la création chorégraphique de Psaumes #2 de Hedy Mallem avec et pour James Carlès.

Le chorégraphe explique que son échauffement est inspiré du festival « Corpus Africana ». Ce festival initié en 1989 convoque anthropologues, chercheurs, philosophes du monde entier. Il prend pour fil rouge la mémoire, la matière ou encore le monde.

(Voir des extraits de RESET et JC DANSE sur la chaîne YouTube. : Jamescarlesart-tv)

James précise que la question de la **mémoire** est en lui depuis le début, de part ses origines camerounaises (il a vécu plusieurs années au Cameroun et est ensuite venu vivre en France). D'autres questions l'intéressent comme le centre, la périphérie ou encore la domination des cultures.

Son questionnement principal : comment le travail sur l'**énergie** influe-t-il sur la **musicalité** ?



Premier temps de sensibilisation : ce qui a changé...

James isole une danseuse du grand groupe et nous donne comme consigne « d'observer sa peau, comment elle respire ». Puis il nous demande de nous retourner pour ne rien voir. On entend taper 5 fois au sol, sans comprendre d'où vient ce bruit. James nous demande alors de nous retourner et nous interroge : « Qu'est-ce qui a changé ? ».

Réponses des stagiaires : l'ancrage, l'axe, l'ouverture de la peau...

James isole de nouveau un danseur et reprend les mêmes étapes que précédemment. L'ancrage au sol, la texture de la peau, l'ouverture du buste sont les réponses données par les stagiaires quand au changement.

James nous dévoilera en fin d'atelier le secret de ce bruit sourd que l'on entendait : il frappe poing fermé sur une partie précise de l'intérieur du pied qui est posé au sol.

ÉTAPE 1 : PRÉPARATION CORPORELLE

Deuxième temps de sensibilisation : circulation

Tous en cercle, consigne collective : position de référence danse, pieds largeur bassin. Se frotter les bras, les mains, les épaules. Fermer les yeux, sentir les picotements, les « pili pili » (piment en camerounais) qui circulent dans le corps.

James explique que l'énergie a besoin d'un véhicule pour se déplacer, tout comme le vent. Il approfondit son explication en disant que l'énergie correspond pour lui à quelque chose de très subtil, à de la chaleur, aux émotions, au magnétisme, aux liens entre vous et moi...

L'énergie va circuler dans le corps, dans les fascias. « Mon corps bouge, véhicule beaucoup d'énergie. Sans véhicule l'énergie stagne. Quand la chaleur monte, l'eau boue... idem pour le corps ». La musique est source de vibration, source énergétique, c'est le feu, une énergie qui vient perturber un état.

Troisième temps de sensibilisation : les « sources jaillissantes »

Démonstration avec une danseuse.

Lorsqu'elle est détendue, je peux attraper sa peau au niveau des lombaires/de la nuque. Les vannes sont ouvertes (métaphore des robinets d'eau). Système de pompe pour faire circuler grâce aux poumons. La pompe est libre si elle est dissociée des poumons. La batterie, le moteur, c'est le ventre. Inspire/Expire... Test en duo sur ces sensations.

Consigne : expire passif/actif. Inspire passif/actif. Les appuis sont ancrés dans le sol.

Conserver les énergies, débloquer dès les épaules pour laisser circuler.

Démonstration de James avec des contacts déclencheurs.

La position des mains est importante. Poings fermés ou mains ouvertes, la circulation varie.

« Le corps reçoit et donne ».

La danse n'est pas une activité tranquille, c'est un accouchement, elle est violente ; les émotions reçues

secouent le corps. La méditation par contre est une activité tranquille.

Position de la main « serpent » : pouce contre petit doigt qui se touchent et main orientée vers le ciel.
Consignes : combiner respiration, pose main gauche, main droite et arriver à 4 pattes. Enchaîner dos rond, cambré, cycles de 12 temps.

Différence entre deux types de respiration : respiration par la bouche sollicite l'estomac, respiration par le nez sollicite les poumons. Passer du pied gauche au pied droit, sentir le poids du corps. Enchaîner vers le plat ventre au sol. Le pubis se soulève, monter sur demi-pointes en « A », respirer, monter, descendre..

ÉTAPE 2 : IMPROVISATION-INTERPRÉTATION

Quatrième temps de sensibilisation : « les poignets » vecteurs...

Se déplacer, bouger, sans perdre la quantité d'eau dans le corps (métaphore de la bouteille d'eau).

Ne pensez jamais danse, ne perdez jamais pied...

Se déplacer, ne jamais lâcher les poignets mourants.

« Ne décidez pas de ce que vous allez faire. Ça ne se décide pas ».



Cinquième temps de sensibilisation : le son...

Le son me donne une énergie. Je prends le son puis je le renvoie. Ce n'est pas une note mais bien une énergie.

Consigne : lorsque je frappe dans les mains, vous accélérez.

Deuxième étape : la musique. Si ça vous fait quelque chose, « si ça bouge votre haut, partez dessus, marchez », laissez-vous porter. Elle vous offre une sensation de mobilité, c'est une vibration, une énergie qui vous porte. Elle vous offre un état de corps.

Consigne : les mains sont proches du corps pour ancrer la colonne, presque refermées et orientées vers le ciel, vous marchez...

« Ce qui me meut m'émeut et vice et versa... ».



Sixième temps pour l'improvisation : par duo...

Un spectateur assis à l'extérieur de la scène/un danseur.

Déambulation, musique, faire circuler, donner de l'énergie...(réinvestissement de tout ce qui a été travaillé). Je fais circuler donc je peux ouvrir ou lever les bras et bouger tout mon corps. « Je garde pour moi/je donne ».

Permutation des rôles puis temps d'échange verbal entre les danseurs.



Étape 3 : Temps d'échange. conclusion d'intervention

Le balancement de la marche : quelque chose de naturel et de permanent.

Retrouver la mémoire du flow.

Parallèle avec son parcours personnel : « j'ai ressenti la mobilité très tôt, très jeune », comme venue du monde entier.

« Les mots sont importants pour faire bouger le corps ». Les lectures ravivent aussi.

Question sur l'influence des autres chorégraphes :

« Je garde le flow, même avec d'autres chorégraphes comme Caroline Carlson », c'est mon identité.

Le « motion », le flow de Nikolaïs (grand observateur des danses sociales).

Question sur la respiration guidée, sur « x » temps, comment rester fluide et spontané ?

Les manifestations de la respiration sont différentes pour chaque danseur mais la matière est la même.

Question sur la place du mot « danse » :

Quand le corps bouge, il parle de lui-même, il danse. Des fascias inactifs se figent, se gèlent, se glacent (prouvé scientifiquement sur les configurations spatiales de l'organisation interne). Des fascias mobiles provoquent de la chaleur, se liquéfient.

Question sur la mémoire et le corps :

« Tout ce que l'on traverse s'imprime dans le corps. Rien ne s'efface ».

La matière est caractérisée par « chi » : compris dans n'importe quel mot qui renvoie à de l'aqueux, mais nuances selon le contexte, l'action, etc. (marche sur l'eau, battre l'eau, les larmes aux yeux...).



Bérangère Bodénan

Samedi 27 octobre, 14 h 30 – 17 h

	<p>Atelier / Rencontre</p> <p>Bérangère Bodénan Danseuse et pédagogue</p> <p>www.compagnie-eventail.com</p>
--	---



Centre de danse baroque
Espace Francine Lancelot
10 bis, avenue de Buckeburg
72300 Sablé sur Sarthe
Tel. + 33 (0)2 43 95 26 14
www.compagnie-eventail.com

Biographie de Bérangère Bodénan

Après une formation en danse classique, Bérangère se tourne vers la danse contemporaine, l'analyse du mouvement (méthode Laban Bartenieff), avant de mener en parallèle une carrière en tango argentin et en danse baroque. Elle intègre en 1996 le Théâtre Baroque de France, découvre la Start Fragment compagnie l'Éventail et participe depuis aux différentes créations de Marie-Geneviève Massé. End Fragment

Très intéressée par la pédagogie, elle suit la formation pour le Diplôme d'État en danse classique. Depuis 2004, responsable des actions culturelles de la Compagnie l'Éventail, elle enseigne la danse baroque aux danseurs amateurs et musiciens lors de cours réguliers, ateliers, stages et académies à l'étranger. Cherchant à rendre l'univers baroque accessible à tous, elle multiplie les interventions « danse à l'école » de la maternelle au lycée et réinvente chaque année des projets permettant d'aller à la rencontre des différents publics : goûters baroques, soirées contredanses, bals, ateliers danse et gastronomie, flashmob...

Retranscription de l'atelier par Hélène Brunaux à partir des notes de Bérangère Bodénan

De la Belle danse des 17ème et 18ème siècles redécouverte grâce aux partitions chorégraphiques, en passant par le répertoire si riche de MG Massé (Cie L'éventail - dont Bérangère interprète les

chorégraphies depuis plus de 20 ans), la danseuse nous a fait partager un florilège de danses Baroques. Bérengère Bodénan nous a accompagnés dans l'expérience de la danse baroque à partir de ses expériences de transmission en ateliers avec les scolaires. Elle a su partager son ressenti, ses choix et ses intuitions afin de rendre cette danse sensible, accessible à tous et créative.

Présentation de ses textures de la danse

Base classique, conservatoire ; techniques Feldenkrais, yoga, pilates ; Tango argentin et danse baroque : entrelacements, de fils, d'influences, d'expériences. Chaque rencontre avec les élèves tisse aussi quelque chose de nouveau chez elle.

« Je suis composée de parcelles et d'étincelles de tous ces êtres et ces maitres que j'ai aimés.

Le tissage est un acte poétique chez les grecs. Dans la mythologie les déesses fileuses ou tisserandes fabriquent pour chacun l'étoffe de son existence. »



Première partie : vivre la musique, l'interpréter et la spatialiser

Bérengère Bodénan a guidé les stagiaires dans leur déambulation, dans leur interprétation de la musique de Jean-Baptiste Lully, à travers l'œuvre « Persée ».

Elle nous a donné des intentions, ce qui nous a guidé dans notre manière de nous déplacer, de théâtraliser le mouvement, accentuant l'aspect burlesque de la situation. Nous nous sommes mis dans la peau de centaures, d'hydres, de chimères, de gorgones, de harpies... nous avons accueilli l'entrée de divinités infernales, intégrant, dès l'échauffement, l'univers fantasmagorique construit par la chorégraphe.

L'entrée des Enfers

« Imaginer qu'on entre dans le séjour des morts, quelques racines pendent des voûtes... tout doucement, explorer en utilisant tout l'espace, s'arrêter aux aguets, écouter, regarder... repartir doucement puis accélérer, le cœur battant.... Un bruit étrange, utiliser la moitié du studio... marcher plus vite comme en rasant les murs... accélérez encore en réduisant l'espace à $\frac{1}{4}$ et regardez-vous... Qui sont ces ombres... laissez venir vos réactions. Immobilisez-vous....juste les yeux bougent, les mains frémissent, les épaules s'agitent... Et courez vous cacher les uns contre les autres. Tout doucement, calmer votre cœur et aller choisir une place dans le studio en occupant tout l'espace... »



Les chiffres renvoient aux différents passages du livre VI de l'Énéide

Les Enfers selon Virgile



18

Persée

1682

2H

chorégraphie :	Entrée de deux hommes dansée par Mrs Marcel et Gaudrau dansée à l'opéra
dans :	Gaudrau, c. 1713, p. 91
œuvre musicale :	Persée, tragédie, 1682, J.B. Lully II, 10, Entrée des divinités infernales
reprises :	1687, 1695, 1703, 1710, 1711, 1722, 1737, 1746.

5p

personnages : Divinités infernales

livret : Quinault

Prologue
Bocage

Suivants de la Fortune, suivants de la Vertu, Plaisirs innocents
(chanteurs ?)

Acte I

Le Théâtre représente une Place publique magnifiquement ornée, et disposée pour y célébrer des Jeux à l'honneur de Junon.

Jeux Junoniens

Acte II

Les Jardins du Palais de Céphée

Forgerons, Amazones, Divinités Infernales (Mrs Marcel et Gaudrau sont deux des divinités infernales).

Sc. 7 : Mercure sortant des Enfers, Persée.

Sc. 8 : Troupe de Cyclopes vient on dansant donner à Persée, de la part de Vulcain, une épée, et des Talonniers ailés, semblables à celle de Mercure.

Sc. 9 : Les personnages de la scène précédente plus une troupe de Nymphes Guernières. Une des Nymphes présente à Persée, de la part de Pallas, un Bouclier de diamants. elle chante en lui faisant ce présent, et les autres Nymphes guernières dansent.

1713-2/34
+ contexte
hor + de clavier
FC 1713
17
17

contexte Sc. 10 : Les personnages de la scène précédente plus une troupe de Divinités Infernales. Persée est armée par les Dieux pour tuer Méduse : Les Divinités Infernales sortent des Enfers et apportent le Casque de Phéon qu'elles présentent à Persée. Une des Divinité chante, et les autres dansent.

Je pense que la scène commence par la dame, les deux danseurs portant le casque (?). A la fin de la scène, Mercure et Persée volent et les choeurs chantent à la gloire et à la puissance ...

Acte III

Autre des Gorgones
Suite de Méduse

Acte IV

La Mer et un Rivage bordé de Rochers

Éthiopiens, Matelots.

Tritons et Néréides (Figurants ou chanteurs) paraissent dans la mer, les Tritons environnent Andromède, et l'attachent à un rocher. Céphée et Cassiope chantent : " effroyable supplice, cruauté "

Sc. 6 : Combat entre Persée et le Monstre ; tous les personnages sont présents ; ils encouragent et applaudissent sa bravoure.

Sc. 7 : Les Éthiopiens descendent des rochers, et témoignent leur joie en chantant et en dansant. Des matelots, avec leurs femmes, peignent par à la réjouissance publique. Un des Éthiopiens chante au milieu des Matelots qui dansent.

Acte V

Lieu préparé pour les noces de Persée et d'Andromède.

Sacrificateurs, Combattants du parti de Phinée, Combattants du parti de Céphée, Peuple de la suite de Céphée et de Persée.

Les noces commencent; Merope apparaît, affrontement entre les suites de Persée et Céphée et celle de Phinée, choeur de combattants. Persée coupe la tête de Méduse et pétrifie Phinée et sa suite en la leur montrant. Grande Apothéose finale.

Dépouillements : Liv 18 | R25 (10) 1710
Vm2 60

Deuxième partie : apprentissage d'une chorégraphie dans le style Baroque Musique Henry Purcell « See see we assemble »

Comme au 18^{ème} siècle les trajets de bras et les formes des mains sont définis en accentuant le signifiant expressif (ornement).

Enchaînement à bas de pas de bourrés, pas marchés, équilibre, saut de basque, emboités, emboités décalés, coupé en tournant...

Le style « Massé » emprunte le vocabulaire corporel de l'époque avec une relation à la musique très forte. Par exemple, « chaque appui au sol est comme une note de musique ». La chorégraphe insiste sur la précision des phrasés.

L'importance dans cette partie de l'atelier était de mémoriser la forme pour pouvoir s'en libérer, pour jouer avec, dans l'espace, en changeant le travail de présence et d'interprétation en fonction de la coloration (émotionnelle) des postures, de leur signifiante.





Troisième partie : mise en espace « à la manière baroque » de l'enchaînement appris ou de pas similaires.

Les stagiaires, en duo, se sont appropriées les planches de dessin de la partition « Feillet » apportées par Bérangère afin de les représenter sur scène. Les partitions mettent en exergue le travail spatial très géométrique et l'orientation des danseurs par rapport aux spectateurs.

Les duos choisissent des allégories en lien avec les passions humaines : Deuil, , misères, guerres, ou plus légères. Cette appropriation a conduit à un ballet des plus réussi !



Samedi 28 octobre, 17 h 15 – 19 h 15

Assemblée Générale de l'association Passeurs de danse

Jour 2
Dimanche 28 octobre 2018

Jean-Christophe Paré

Dimanche 29 octobre, 9 H 30 – 12 H

	<p>Atelier / Rencontre</p> <p>Jean-Christophe Paré Danseur, chorégraphe et pédagogue</p>
--	--

Biographie de Jean-Christophe Paré

Engagé dans le ballet de l'Opéra national de Paris en 1976, Jean-Christophe Paré est nommé premier danseur en 1984. Il participe aux créations du Groupe de recherche chorégraphique de l'Opéra de Paris de 1981 à 1989. Fin 2000, il intègre la direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles du ministère de la Culture et de la Communication. En 2007, il prend la direction de l'École nationale supérieure de danse de Marseille. Entre 2012 et 2013, il intervient dans différents cursus d'enseignement supérieur. Il est nommé directeur des études chorégraphiques au CNSMDP en mars 2014.

*Retranscription de l'intervention
par Jean Gadé, Élise Garreau, Karine Marcon et Carole Zacharie,*

La problématique soulevée est celle de l'imprégnation d'un corps qui n'est pas le sien. Comment se décentrer suffisamment de son propre corps pour aller chercher le corps de l'autre ? Quels enjeux dans cette négociation de corps à corps ? Quel processus pour entrer dans l'imaginaire du corps de l'autre ?

Jean-Christophe s'appuie sur l'imaginaire corporel de deux chorégraphes emblématiques : Carolyn Carlson et Daniel Larrieu. Il s'agit de travailler sur ces deux figures pour comparer les écarts stylistiques mais aussi pour éprouver les trajectoires fondamentales qui sont, quelles que soient les différences, obligatoirement traversées.

Il est nécessaire de garder à l'esprit que la comparaison est elle-même subjective puisqu'elle s'opère à travers nos propres corps : il s'agit d'arriver à dessiner la personne avec nos propres outils et sans que ce soit pour autant et tout à fait, la personne elle-même.

Nous allons éprouver à quel point le vocabulaire employé et les mots déployés sont fondamentaux. Nous allons vivre en corps la texture d'une danse de Carlson et Larrieu comme l'entrelacement entre les gestes et les mots. Selon l'imaginaire du chorégraphe, les mots sont différents : en travaillant les mêmes choses, on est pourtant dans un autre monde corporel.

Chaque parcours est ainsi lié à l'imaginaire fondateur de la personne. La texture de la danse est un entrelacs de fibres qui sont différentes pour chacun d'entre nous et nous fait entrer dans une dramaturgie de l'intime, dans toute l'histoire d'un parcours chorégraphique. Ici, celui de Jean-Christophe Paré.



Rentrer dans l'univers de Caroline Carlson : travail autour de <i>Densité 21.5</i>	Rentrer dans l'univers de Daniel Larrieu : travail autour de <i>Éléphant et les Faons</i>
<p>La marche de Carlson :</p> <p>Le regard :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Il est horizontal et projeté très très loin - Il scrute ou « attaque » l'horizon - Il est très directif, projeté vers un point fixe - Ce regard engage une présence au niveau du haut du visage - C'est un regard de combat avec un œil supplémentaire au niveau du front et un au niveau du sternum - C'est la projection d'une lame d'épée (sternum) qui scrute l'espace <p>Les déplacements :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Le corps se déplace à l'horizontal avec l'idée d'un centre de gravité qui glisse - Les doigts sont projetés vers le sol : c'est la connexion verticale qui rééquilibre la grande conscience de l'horizon(talité). - Les épaules sont très maintenues - Les changements de direction sont nets « <i>tout de suite vous coupez, et vous retournez ailleurs</i> » - Ces changements représentent des espaces intermédiaires dans lesquels on ne s'installe pas « <i>je ne m'effondre pas dans cet entre-deux</i> » <p>LA PRÉSENCE : Intensification de la présence</p>	<p>La marche de Larrieu :</p> <p>Le regard :</p> <ul style="list-style-type: none"> - La marche de Larrieu est une marche de rêverie - Le regard s'arrête pour observer - Il est attentif - Il est périphérique - Regarder avec délicatesse <p>La marche :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Est contemplative - Semble plus lente et décontractée - Il existe tout de même une projection vers l'avant, la marche n'est pas molle - Aucune exagération de tension <p>LA PRÉSENCE : Effacement de la présence</p>

<p>Carlson est sur le squelette, sur un corps segmenté qui induit de la vitesse et beaucoup de mouvements rythmiques. Elle procède par ruptures. Elle est dans la compression de l'espace et est intéressée par la vitesse. Elle a une sorte de fascination et de vertige pour la vitesse.</p>	<p>Larrieu est sur la peau et sur le corps aligné notamment avec une grande conscience kinesthésique et une précision dans les directions. Il est sur un mode de l'expansion/ dilatation du mouvement. Il ralentit les choses. Il superpose les éléments gestuels. C'est un déploiement d'expériences à partir desquelles on prélève des événements qui ont une saveur particulière. On se construit alors un lexique. Cela germe de l'intérieur.</p>
<p>Propositions :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Marcher, dans les grands espaces américains, et regarder au loin par-dessus les herbes hautes, scruter et dominer la situation. Les bras sont à l'aplomb lors de la marche. - Rajouter des lignes directionnelles avec les bras avec un stop à chaque fois. Être attentif au regard qui ne regarde pas la main mais qui projette loin dans l'espace. Avec un bras, puis deux, puis sur des diagonales. - Jouer sur les décalages - Transformer la ligne en cercle. Mon corps se transforme en cercle. Je deviens le cercle. La transformation de fait en <i>slow motion</i> au son personnel d'un tic-tac rapide, plus ou moins dédoublé - Rajout de quatre gestes de Carlson : <i>le petit oiseau qui s'échappe, le bruit de la mer, le mur à grimper, les rebonds pendules de chaque côté du bassin</i> <p>Sur le solo de flûte traversière de la musique <i>density 21.5</i> de Varese : improvisation reprenant toutes les étapes. Mettre en dialogue la rythmicité de son propre corps avec celle de la musique.</p>	<p>Propositions :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Marcher en observant ce qu'il y a autour de nous - S'arrêter pour observer plus précisément un endroit avec l'idée de laisser une empreinte, d'entrer en profondeur - Reprendre l'idée des lignes directionnelles à <i>la Larrieu</i> : je produis ma ligne avec douceur et retire mon geste avec douceur en m'aidant d'une caresse. <i>C'est le retrait d'un espace qui est caressé.</i> Il s'agit de prolonger, d'étirer l'élasticité de l'espace. <i>On traverse un espace qu'on quitte à regret. On s'extirpe d'un espace.</i> - C'est tout le corps qui caresse l'espace. Sans oublier ce regard attentif à chaque petit détail. - Rajouter des impulsions douces : <i>trancher, couper, frapper, cogner en imaginant donner un coup dans une éponge.</i> Attention : impulsions et non impacts c'est-à-dire être attentif à ce qui se passe lorsque le corps réabsorbe l'énergie pour ne pas fragiliser ce que j'ai impacté jusqu'aux nerfs. Impact -> résonance « <i>poum poum</i> » ; - Dès que je fais un geste, je le refais derrière : Daniel Larrieu procède en construisant des glossaires d'intentions qu'il accumule les unes les autres créant ainsi une petite ballade. - Se créer notre petit vocabulaire à nous de trois ou quatre gestes à mémoriser - Apprentissage de trois gestes du glossaire de D. Larrieu - Improvisation avec le tout. <p>Régulations <i>Ouvrez votre espace en vous</i> <i>Profitez-en</i> <i>Allez chercher des territoires inconnus, des angles</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Rajouter une micro improvisation à l'intérieur des petites cellules inventées et

transmises.

- Possibilité de rentrer dans l'espace de jeu d'un partenaire, en s'activant autour de ses bras, de ses jambes.
- Improvisation sur la musique originale et transmission d'une phrase chorégraphique de D. Larrieu





Dominique Audin

Dimanche 29 octobre, 13 H 30 – 16 H

		<p style="text-align: center;">Atelier / rencontre</p> <p style="text-align: center;">Dominique Audin Professeur d'EPS et formatrice en Body Mind Centering®</p> <p style="text-align: center;">audindom@gmail.com</p>
--	---	--

Biographie de Dominique Audin

Professeur d'EPS à l'université Claude Bernard Lyon 1 (SUAPS et STAPS), professeur de danse, de yoga ; praticienne et formatrice en Body Mind Centering®

Le Body Mind Centering® nous invite à mettre en jeu et développer notre sensibilité au vivant comme support de notre présence au monde, de nos relations.

C'est en explorant notre matière vivante avec le mouvement, le toucher ou la voix que nous enrichissons notre savoir et notre pouvoir en actes et développons l'espace des possibles en nous et à travers nous. Nous interrogeons une mémoire corporelle vivante qui joue avec le conscient et l'inconscient, toute une « physiographie » en devenir qui s'exprime dans nos territoires intérieurs en résonance avec les territoires vivants à l'extérieur de nous.

Retranscription de l'intervention par Karine Marcon et Carole Zacharie

Brève introduction au champ immense qu'est le Body Mind Centering (BMC)

Le BMC est une pratique provenant des Etats Unis, développée dans les années 60 par Bonnie Bainbridge Cohen. C'est un champ d'exploration immense qui représente toute une vie, celle de sa fondatrice. Yogi et ergothérapeute, Bonnie Bainbridge Cohen a commencé à travailler avec le squelette, puis s'est intéressée aux organes, puis elle a étudié tout le système endocrinien, etc...

L'*embodiment* que l'on pourrait traduire par le processus d'*intégration*, d'*incorporation* est le principe fondateur du BMC. La plupart des pratiques somatiques (Feldenkrais, Alexander, Eutonie...) fonctionnent sur l'idée que ce processus est le fondement de l'expérience : "on ne sait les choses que si on les expérimente" en corps. L'action est primordiale et première. Le but du BMC est d'augmenter nos possibilités d'*agir connectés*.

Le cerveau émet des fréquences. Notre mémoire cellulaire est impactée par celles-ci. Quand nos cellules se meuvent, elles informent notre conscient et notre inconscient.

Le BMC interroge la mémoire des tissus. Notre corps contenant au minimum 70% de fluide, cette pratique fait référence à la mémoire de l'eau. Dans la pratique, il s'agit de laisser parler les fluides et la mémoire qui en découle.

Selon les principes du BMC, une pensée a un impact sur nos fluides. Le corps mis en mouvement est le reflet de des fluides qui se meuvent, poussent nos membranes et nous emportent dans l'espace : le flux.

L'atelier vécu, animé par Dominique Audin, est transmis selon la démarche, le principe général du BMC mais teinté de la singularité de la personne qui transmet.

EXPLORATION PAR LE MOUVEMENT ET PAR LE TOUCHER

Après avoir pris un temps pour soi, assis confortablement, les yeux fermés à l'écoute de ses mouvements intérieurs :

1) Le *Sponging* (de *Sponge*, éponge en anglais)

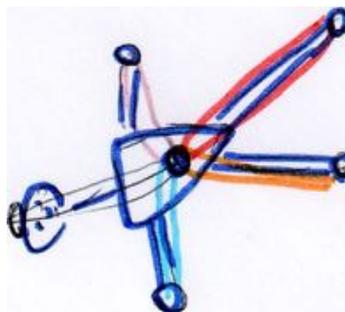
En binôme: un allongé au sol, *le touché*, l'autre assis à côté, *le toucheur*.

L'idée est que le toucheur presse différentes parties du corps (avec ses deux mains) sans pour autant le compresser. Le toucher est comme une éponge, presser/relâcher partout dans le corps. Être vigilant aux zones fragiles, aux organes.

Attention, quand on relâche en tant que toucheur on s'enlève clairement, pas de caresse, on relâche juste, on accompagne le relâché sans s'éterniser.

On change de rôle.

2) L'étoile de mer



En gardant cette image du *sponging*, *le toucheur* effectue un parcours qui va du centre à une extrémité aller-retour. Il termine en posant une main sur le nombril et une main à sur cette extrémité un pied, l'autre, une main, l'autre, la tête.



Le toucheur peut inviter *le touché* à se retourner et réaliser le travail entre le centre et le sacrum.

Le toucher se poursuit jusqu'à ce que *le touché* sente le mouvement venir. La fluidité engendrée par le *sponging*, proposée *le toucheur* invite aux mouvements sans force. *Le toucheur* devient alors une membrane protectrice pour celui qui se meut.

3) Retrouver la verticalité

Tapoter son squelette de façon dynamique. Seul sur soi, puis par deux.

4) Proposition jeu d'improvisation

1- Choisir un lieu dans la salle. Cela peut-être un espace encore non exploré, ou un endroit où on sent bien. Observer cet espace.

2- *Tu vois ?* : Décrire et écrire l'espace de façon factuelle : ce que l'on voit (la réalité).

3- *Tu sens ?* : écrire ce que l'on ressent, quelles perceptions qui fondent notre propre réalité (comment nos perceptions transforment la réalité). Se laisser surprendre par les mots qui arrivent.

4- *Tu délires ?* Se raconter une histoire : créer une réalité, la nôtre, celle du moment, à partir de nos sensations et de nos perceptions. Se raconter une histoire en mouvement : se faire son propre « délire » le temps d'une improvisation.

Nous inviter à verbaliser, c'est permettre à notre conscience de poser ce qui vient de se passer, c'est inscrire les choses, c'est mettre du poids sur ce qui vient de se passer.

Aller au-delà de la « misère du sensible » : démarche essentielle dans laquelle il s'agit de s'autoriser d'imaginer par la voie du sensible, d'ôter les imaginaires préconçus, d'accueillir ce qu'on laisse entrer en nous. C'est vivre en corps l'aspect phénoménologique de la perception : le monde a une réalité, celle qu'on se construit.

La danse est alors une réponse à ce(ux) qui me touche(nt).

Hélène Brunaux,

Communication

Dimanche 29 octobre, 16 H 15 – 17 H 30

	<p>Hélène Brunaux</p> <p>PRAG EPS, sociologue Université de Toulouse 3</p> <p>helene.brunaux@univ-tlse3.fr</p>
---	---

Mémoire de l'expérience et expérience de la mémoire en danse contemporaine Enrichir la transmission et mieux accompagner l'élève dans la danse

Hélène Brunaux⁹, Maryse Feron¹⁰

Maryse Feron n'a pu être présente au stage mais a participé à l'écriture de cet article. Les parties en italiques ont été développées par Hélène Brunaux lors de la communication orale.

INTRODUCTION

Mémoire de l'expérience ou comment « le faire » s'ancre dans la mémoire ? Comment les pratiques, les interactions, les lectures font « sillons » chez les individus, permettent de construire les savoirs d'un point de vue objectif ou subjectif ?

⁹ A partir de l'article Brunaux H. et Kostrubiec V. (2013), « Expertise et mémorisation dans la leçon de danse », *La leçon de danse*, CRDP d'Auvergne ainsi que des cours magistraux de licence 3 pluridisciplinaire Professeur des écoles, Université Toulouse 3 (2015).

¹⁰ A partir de la thèse de Maryse Feron : Étude des mécanismes neurophysiologiques de l'instabilité posturale dans la sclérose latérale amyotrophique à partir d'un modèle biomécanique de la marche, université de Nanterre, 2016.

Cette image de « **sillon** » est déjà pour moi très importante car certaines personnes vont creuser **toujours le même sillon, quelque soit l'expérience** ; ils vont en garder la même substance, et vont aussi chercher les mêmes natures d'expériences, pour renforcer ce sillon, renforcer les acquis pratiques. Ils vont chercher à créer des routines par la répétition d'un geste par exemple.

La recherche de la performance s'appuie sur ce principe.

Saut, pirouettes, figures de styles.

Les individus peuvent aussi chercher à travers l'expérience d'autres sensations, d'autres perceptions ; ils vont ainsi creuser de nouvelles traces, pour employer la même métaphore, qui deviendront peut-être d'autres sillons.

Éduquer, c'est activer ce principe, c'est ce que l'enseignant fait tous les jours lorsqu'il propose des expériences aux élèves pour changer un peu leur focale, leurs habitus, leurs manières de faire et de penser.

Et il sait, pour que les situations qu'il propose aient de l'intérêt, qu'elles ne doivent pas être trop éloignées de la réalité des élèves. On peut retrouver ici l'idée de « décalage optimal » en didactique (Linda Allal), de « zone proximale de développement » (Vygotsky).

Les artistes cherchent souvent à bousculer leurs habitus, leur manière de travailler, de construire, de danser. Ils sont friands d'expériences qui les éloignent de leurs habitudes. Cela leur permet de développer leur créativité. Ils **cherchent** d'autres traces qui vont les déséquilibrer, créer un peu de chaos, les désordonner. Participer à un stage c'est justement expérimenter des nouvelles propositions.

Retour sur la proposition déroutante de l'année dernière de Mark Tompkins, qui cherchait justement à créer des déséquilibres, à casser les savoirs faire des stagiaires ; sentiment d'inconfort, d'insécurité, de non abouti... qui devient une routine comme une autre pour ses danseurs.

Lorsque nous réalisons des expériences pratiques corporelles ou autres, des expériences sociales des rencontres qui nous enrichissent, des expériences avec des objets, avec des oeuvres, des peintures, des lectures, nous en gardons bien sûr quelque chose mais nous serons plus ou moins touchés en fonction de notre SUBJECTIVITÉ.

Lorsque nous sommes adultes, enseignants, nous sommes capables d'OBJECTIVER les expériences, par exemple de nous détacher de la situation proposée par Mark Tompkins et de l'analyser. Les enfants, quant à eux ont appris des codes, ont intégré des valeurs à travers des pratiques, dans des instances de socialisation comme la famille par exemple... cette incorporation les a conduits à OBJECTIVER une SUBJECTIVITÉ. Ils ont intégré des manières de faire à travers des expériences comme si elles étaient seules valables, car elles sont incorporées. Ils ne vont remettre en cause le fait que faire une super coupole en hip hop c'est être performant, ou de faire double pirouettes en dehors, c'est être un bon danseur, etc.

J'en arrive à la fin de cette introduction, car l'idée de cette intervention, c'est de placer les expériences de la mémoire au centre de la transmission, au centre de l'apprentissage, et de se questionner sur cet apport pour enrichir notre potentiel créatif et celui de nos élèves.

Expérience(s) de la mémoire ou comment l'acte de mémorisation, de rappel d'événements, l'effort de concentration, active les différentes zones de stockage des informations ? En quoi ces expériences enrichissent notre potentiel créatif, notre écriture chorégraphique ?

Objectifs de cette communication à deux voix :

- Faire un état des lieux non exhaustif sur ce thème
- Faire des liens entre les différents intervenants du stage
- Donner des pistes pour que la question de la mémoire soit intéressante d'un point de vue didactique et pédagogique.

QUE MÉMORISE-T-ON DU GESTE DANSÉ ?

La structure corporelle du geste dansé (cf. Godard, analyse du mouvement)

Séries d'opérations qui permettent de planifier, de préparer son exécution et d'exécuter l'acte moteur.

Pré câblage de synergies motrices (mémoire corporelle procédurale)

Création d'une mémoire interne : dynamique inversée élaboration d'un référentiel interne

Commande musculaire nécessaire pour effectuer le mouvement :

- Organisation temporelle du mouvement
- Organisation spatiale du mouvement
- Contrôle des paramètres du mouvement : vitesse, position, force, direction
- Coordination : synergies inter segmentaires proximo-distales et distales

La structure kinesthésique du geste dansé

La reconquête des « trous noirs » (H Godard) : zones de l'espace qu'une personne a du mal à percevoir ou qui sont perçues d'une manière uniquement focalisée.

« Se mettre en route avec toutes ses peurs, ses limitations, ses barrages, ce qui est dans l'ombre, sortir de nos schémas préconçus, aussi bien dans nos perceptions que dans nos mouvements »

Apprentissage somatique de la danse : yeux fermés, le *body mind centuring* : travail sur le toucher

La structure esthétique et symbolique du geste dansé ¹¹

Fonctionnement symbolique et propriété chorégraphique : la mémoire ressource : montre par exemple à quel point la mémoire peut-être pensée comme une ressource pour l'élaboration ou l'appropriation de la danse. La mémoire obstacle : parce que le danseur est confronté à une mémoire déjà inscrite, qui peut devenir, dans un contexte différent, un obstacle comme avec le sens du mot. Par exemple le sens du terme « espace périphérique » est perçu différemment selon l'artiste qui l'utilise.

Est-ce que le danseur qui a appris des figures peut les produire dans un contexte incertain ? Ou le danseur qui a l'habitude d'improviser utilise-t'il finalement lui aussi des routines et des schémas moteurs préconçus ?

La structure sociale du geste dansé

En fonction de la culture et du contexte dans lequel le geste est appris, mémorisé, il est incorporé par le danseur, appris par corps ¹² sans qu'il sans rende parfois compte : postures, normes de comportement acquis dans les instances de socialisation (famille, école, groupe de pairs) dans des moments différenciées, socialisation primaire et secondaire. Il est plus difficile de se défaire de postures acquises au cours de la socialisation primaire, plus inconscientes, incorporées dans le comportement. *Quelques exemples*

La mémorisation du geste dansé sollicite l'ensemble des ressources de l'individu et du groupe dans des temporalités et lieux divers.

1- QU'EST-CE QUE LA MÉMOIRE ¹³ ? Processus complexe dans le temps, ayant un coût cognitif d'où un rôle d'accompagnement de l'élève qui mémorise

DÉFINITION

La mémoire est définie comme « la capacité à encoder, stocker puis réactiver des souvenirs de façon partielle ou totale, fidèle ou déformée ».

(Un processus balisé par des étapes reconnaissables). Ainsi, l'encodage transforme un événement ou un fait perçu en souvenir, puis le stockage le conserve, et enfin la récupération permet de le rappeler après un intervalle de rétention. Chaque reproduction d'une série de gestes dansés fait appel à ces trois mécanismes.

¹² Sylvia Faure, *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris, la dispute, 2000.

¹³ Hélène Brunaux et Viviane Kostrubiec, « Expertise et mémorisation dans la leçon de danse », in M. Brun (dir.), *La leçon de danse*, CRDP d'Auvergne, 2013.

(Un coût cognitif) Les processus cognitifs internes des élèves effectuent donc un tri parmi les données disponibles. La première sélection est réalisée par la focalisation des organes des sens - de la vision par exemple - sur certains indices de la scène perceptive.

Aider les élèves à trier les indices pertinents. Les rendre attentifs !

(Un coût moteur) Un souvenir qui vient juste d'être encodé est fragile et doit être consolidé par des mécanismes qui le rendent plus robuste.

Il mieux apprendre aux élèves des phrases motrices courtes (ne dépassant pas 4 x 8 temps par exemple) plutôt que de chercher à leur donner une quantité de vocabulaire inutilisable.

DEUX SYSTÈMES MNÉSIQUES (une temporalité)

La mémoire est composée de la mémoire à court terme (MCT) et la mémoire à long terme (MLT).

La MCT maintient sous une forme active ou consciente, un petit nombre de souvenirs et permet ainsi de les exploiter au cours d'une activité. La MLT conserve un grand nombre de souvenirs sous une forme inactive, le processus de récupération étant chargé de les réactiver au moment du rappel. C'est comme un dépôt de connaissances, de savoirs faire et autres apprentissages à travers de multiples systèmes : connaissances déclaratives qui sont explicites et peuvent être verbalisées, et connaissances non déclaratives, non conscientes comme les connaissances procédurales, les habilités motrices qui sont routinisées. *Mais pourtant, le stress et la pression sociale peut interférer sur ce stock de connaissances non conscientes (ce que l'on peut constater en danse lorsque l'individu s'engage en représentation).*

Le souvenir d'un geste qui vient juste d'être observé ou sur lequel le danseur est en train de travailler est encore présent dans la MCT, le souvenir d'un geste observé hier, ou il y a un an, doit être réactivé à partir de la MLT.

La capacité -et la durée- de stockage en MCT, sont limités à quatre compartiments où quatre souvenirs moteur.

Exemple : Lorsque des sujets non danseurs, comme la plupart de nos élèves, sont invités à regarder et immédiatement après à répéter une séquence des mouvements (ex : courber la tête vers l'avant, lever la main droite au-dessus de la tête, plier la jambe, etc.), ils sont capables de répéter à peine quatre mouvements (Smyth et Pendleton, 1989).

La MLT peut conserver un nombre illimité de souvenirs de façon permanente. On réserve le terme « souvenir » pour désigner des éléments stockés en MCT, on parle plutôt de « connaissances » pour évoquer des éléments conservés en MLT¹⁴.

2- LES ENJEUX DE LA MÉMOIRE EN DANSE

Mémoire corporelle de l'œuvre, de la partition chorégraphique : un patrimoine, une technique et/ou un style

a) Réduire le décalage impression/expression (moins d'erreurs dans l'exécution du geste et son interprétation).

C'est « convoquer à nouveau, le corps comme la pensée, l'imaginaire comme la sensation ? » : c'est une mémoire à la fois intellectuelle, affective et cognitive où la compréhension des processus devient immédiate et opérationnelle ; c'est « interroger la mémoire de l'interprète dans l'élaboration des nuances qualitatives du geste dansé et les choix du matériel chorégraphique et artistique ¹⁵ ».

Le travail de la danse mobilise cette mémoire, plus ou moins enfouie, plus ou moins consciente. Pour une part celle-ci est en relation avec une histoire collective qui traverse les corps dansants d'aujourd'hui.

¹⁴ Brunaux, Kostrubiec, 2013.

¹⁵ Joëlle Vellet, « Les discours tissent avec les gestes les trames de la mémoire », *Recherches en danse* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://danse.revues.org/353> ; DOI : 10.4000/danse.353

b) Automatiser pour se libérer et permettre une nouvelle écoute intérieure afin d'interpréter et de se singulariser. « La mémoire corporelle comme la trace d'un parcours d'apprentissage pour la construction d'une singularité ¹⁶ ». Dans son travail Nicole Harbonnier-Topin cite Cunningham, observant les danseurs :

Merce CUNNINGHAM : Quand je regarde des danseurs apprendre des pas, certains ont besoin d'indications très claires... d'autres danseurs voient, ils vont commencer à bouger, ils n'ont pas besoin de poser de questions. Ils ne font qu'absorber à travers la peau. C'est merveilleux à regarder. C'est une intelligence viscérale. C'est très kinesthésique, la capacité à absorber quelque chose de la manière dont les animaux le font.

Il s'agit de se défaire des traces inscrites dans la mémoire mais aussi sans cesse de leur faire appel.

Mémoire de rappel comme support pour gérer les émotions et rentrer dans l'activité

a) Diminuer la charge attentionnelle pour se décentrer de soi pour danser ensemble et gérer les imprévus sur scène.

Plus les enfants sont jeunes plus c'est un critère important. L'on apprend mieux à base de choses positives, car les aspects positifs sont toujours mieux rappelés. La valorisation de l'enfant au sein de la classe pour une démonstration d'un enchaînement par exemple, va favoriser l'ancrage des éléments chorégraphiques dans sa mémoire à long terme (MLT) : effet de congruence affective. L'élève apprend mieux s'il est dans le même état affectif au moment de l'apprentissage et au moment de la restitution.

b) la motivation, l'engagement dans l'action favorise la mémorisation. Les émotions peuvent être la source d'un rejet ou d'une appréciation du processus éducatif en fonction des expériences de soi.

La mémorisation permet de prendre du plaisir dans le faire et inversement les expériences cristallisantes influencent les engagements dans l'effort de mémorisation. Il faut tenter d'adapter la leçon à l'état affectif des élèves car elle sera plus facile à mémoriser.

3- LES PROBLÉMATIQUES AUTOUR DE LA MÉMOIRE EN DANSE

La danse est une **morphocinèse** (acquisition d'une configuration motrice des patterns) mais aussi une **sémiocinèse** ¹⁷ (production de sens). En fait, dès que l'étude en danse s'intéresse à des contextes ouverts de pratique, les protocoles expérimentaux en psychologie cognitive sont difficiles à construire puisque les finalités deviennent multiples¹⁸. Dans un cours en activité physique artistique, en fonction des moments dans la leçon et des objectifs de la leçon, toutes les formes de motricité peuvent être activées.

La danse scolaire est une danse où l'élève danseur-chorégraphe-spectateur travaille le geste en tant que matériau. L'apprentissage conduit à travailler le mouvement dans « ses infinies nuances de textures, d'intentions, d'états » et parvient ainsi « à modifier subtilement le sens du geste ¹⁹ ».

L'apprentissage technique lui-même ne peut être dissocié d'une recherche de transformation du sensible. Ainsi, l'origine de **la sensation du geste et les processus qui ont généré l'état** sont des moyens de « retrouver » des qualités de geste déjà expérimentées. Ils sont tout à la fois **outils pour organiser les savoirs en mémoire** (notion de référent partagé) et **outils du rappel et de la mobilisation de ces savoirs**²⁰.

La nature du processus de mémorisation n'est pas la même en fonction des formes corporelles.

¹⁶ Nicole Harbonnier-Topin, « La classe technique de danse, une évidence à questionner », colloque *Repenser pratique et théorie*, CND Paris, 21-24 juin 2007.

¹⁷ Les trois types de motricité en danse : morphocinèses, topocinèses et sémiocinèses ont été développées par Jean-Claude Serre, « La danse parmi les autres formes de motricité », *La recherche en danse*, n° 3, juin 1984 à partir des travaux de Jacques Paillard, « Le traitement des informations spatiales », in F. Bresson et coll., *De l'espace corporel à l'espace écologique*, PUF, Paris, 1974.

¹⁸ Voir Hélène Brunaux et Ève Comandé, *L'artistique et le sensible en EPS : de l'apprentissage à la certification*, passeurs de Danse, 2011 [En ligne], URL : <http://www.passeursdedanse.fr/ressources/contributions.php>

¹⁹ Joëlle Vellet, op. cit.

²⁰ Joëlle Vellet, op. cit.

L'acte de mémorisation peut :

- avoir eu lieu lors **d'expériences antérieures** aux apprentissages : ce sont des **matériaux, outils, socles pour les nouvelles mémorisations**. *Exemple : reproduire des séquences déjà apprises permet d'être plus à l'aise dans les trajets moteurs et de rajouter des contraintes techniques (changements d'orientation, ou de vitesse d'exécution). **Reproduction qui fait sens***

- avoir lieu **pendant l'action**, in situ, ici et maintenant, le geste est alors une matière pour la mémoire, qui la modèle. *Exemple en technique contact improvisation, le trajet construit in situ pendant les interactions entre deux danseurs peut être retrouvé et reproduit grâce à la justesse kinesthésique et proprioceptive. **Sensation qui fait sens***

- être utiles pour de **nouvelles acquisitions** grâce à des combinaisons nouvelles permet des expériences inédites. *Exemple : avoir ressenti le poids de l'autre dans la technique du contact improvisation permet de recréer les sensations de poids et d'imaginer des appuis inédits pour aller au sol dans un nouvel enchaînement. **Combinaison de la reproduction et des sensations qui fait sens***

La nature du processus de mémorisation n'est pas la même en fonction de la période à laquelle a lieu l'expérience.

4- QUELLES SONT LES DIFFICULTÉS DE MÉMORISATION RENCONTRÉES PAR L'ÉLÈVE DANSEUR ?

La mémorisation est en relation avec l'activité d'imagerie de l'apprenant donc les mouvements figuratifs sont plus faciles à mémoriser que les mouvements abstraits²¹.

Les apprentissages implicites (connaissances procédurale) sont plus facilement mémorisés que les connaissances déclaratives : faire du vélo ne s'oublie pas !

Les données spatiales sont plus faciles à intégrer que la qualité du geste.

Avec l'âge en général :

- Augmentation du nombre d'éléments observés et traités
- Stratégies de mémorisation variées
- C'est mimer une séquence (codage imagé) et la coder verbalement
- Si capacité d'imagerie élevée, meilleure mémorisation

Chez les adultes, les stratégies de mémorisation sont plus variées chez les experts que chez les novices : ils demandent un plus grand nombre d'observations avant de rappeler les séquences et demandent à mimer la séquence, à la coder verbalement, etc.²².

- Reconnaissance du pattern visuel
- Utilisation d'un codage sollicitant le registre spatial, verbal et kinesthésique de la mémoire

5- PROPOSITIONS POUR FACILITER LES COMBINAISONS ENTRE EXPÉRIENCES ET MÉMOIRES

IMITATION

Pour Gabriel Tarde, sociologue, toute innovation repose sur une imitation puisqu'une « *innovation non imitée est comme n'existant pas socialement* ²³ ». Il complète sa pensée en avançant que le progrès social et le progrès individuel s'opère par deux procédés : la substitution et l'accumulation. Certaines découvertes et inventions ne sont que substituables, et d'autres sont accumulables.

Je me suis emparé de ces deux concepts : *substitution* et *accumulation* et j'ai montré (pour faire vite) que les individus imitant par substitution, par reproduction, cadrent l'expérience comme dans un « contexte

²¹ Marielle Cadopi, « La motricité du danseur : approche cognitive », *Bulletin de psychologie* 2005/1, n° 475, p. 29-37.

²² Cadopi, op. cit.

²³ Gabriel Tarde, *Les lois de l'imitation*, Les empêcheurs de tourner en rond, 2001, p. 208

dispositionnel ». Le contexte dispositionnel est un contexte constant où le « stock » de connaissances se déploie²⁴. Les individus qui mobilisent le procédé d'accumulation cadrent l'expérience dans un « contexte de résolution de problème », ils ont développé une faculté de réagencement de leurs ressources entre elles au cours de l'action. Ils combinent leurs ressources de manière inédite en créant de nouveaux liens entre les ressources²⁵.

Dans le premier cas l'imitation /substitution permet donc de mémoriser de nouveaux savoir-faire et dans le deuxième cas, l'imitation / accumulation permet de répondre in situ aux sollicitations de la situation.

Concrètement : plus l'on conduira l'élève à mobiliser ses savoir-faire dans des situations de résolution de problème et plus on enrichira son répertoire et ses capacités d'adaptation.

Exemple vidéo cycle 1 : propagation d'un geste

Imitation de l'artiste, comme une propagation. La présence de plusieurs enfants qui imitent dans la substitution – recherche du ressenti de la justesse du mouvement, de la sensation dans la propagation.

On peut imaginer alors à partir de là créer une situation de résolution de problème : dépasser les autres, ralentir, transformer son comportement en fonction de ceux que je croise.

IMITATION PRESTIGIEUSE

La mémoire corporelle se construit dans une relation avec l'enseignant et si la personne est chargée de prestige. M. Mauss avait déjà évoqué « l'imitation prestigieuse » : « C'est précisément dans cette notion de prestige de la personne qui fait l'acte ordonné, autorisé, prouvé, par rapport à l'individu imitateur, que se trouve tout l'élément social. Dans l'acte imitateur qui suit se trouvent tout l'élément psychologique et l'élément biologique²⁶ » (Mauss 1983 : p369) ;

Ainsi ce danseur, en relatant les souvenirs qu'il garde de sa propre formation en danse, nous parle de son professeur pour qui il semble avoir eu beaucoup d'admiration : « C'est quelqu'un qui enseigne encore à l'école nationale de ballet... S. a été danseur étoile avec le ballet national du Canada entre autres. Très beau danseur, et d'ailleurs, encore aujourd'hui, quand je fais un port de bras, c'est à lui que je vais penser. Alors là, si on veut parler de modèle, oui, définitivement ²⁷».

Les relations symboliques entre expert et novice participent de l'amélioration de la mémorisation via la motivation.

Exemple vidéo N 4 : « l'imitation prestigieuse »

Une classe de bac pro reproduit une phrase dansée d'un danseur pro. Le statut professionnel de l'intervenant et les références à la culture des jeunes font que ce travail d'imitation a du sens pour ces élèves (très attentifs).

IDENTIFICATION des indices visuels et spatiaux

Par aménagement pour faciliter l'encodage : proposer aux élèves des modules gestuels organisés (théorie du Chunking) ²⁸

²⁴ Sylvia Faure distingue deux processus d'apprentissage conduisant à la construction de savoir-faire, un apprentissage par imitation et un apprentissage qui introduit des modalités réflexives permettant de créer compétences et dispositions cumulatives et constantes, mais plus adaptables (Faure, Op. cit.)

²⁵ Hélène Brunaux, « Dispositifs chorégraphiques dans la ville : les effets de l'imprévisible sur les acteurs de l'urbain », revue *Sociologie de l'art-Opus*, l'Harmattan, (2018, à paraître n° 27) ; voir aussi la thèse de sociologie, *Espace urbain et danses contemporaines. Usages de l'espace et espaces des usages*, Université Lyon 2, 2010.

²⁶ Marcel Mauss, « Notion de technique du corps », in *Sociologie et Anthropologie*, Lévi-Strauss C., PUF, Quadrige, 1950.

²⁷ Citation de Harbonnier-Topin, op. cit.

²⁸ Brunaux, Kostrubiec, op. cit.

Des chercheurs (Chase et Simon, 1973) ont montré que le système mnésique peut augmenter la capacité de stockage de la MCT en insérant dans les compartiments de la MCT non pas des gestes, mais des groupements de gestes. Le processus responsable de cette association porte le nom de « chunking ». Un groupement, ou un « chunk », correspond à toute unité d'information ayant une signification familière pour le sujet (...). *A priori*, pour une séquence dansée, le processus de chunking peut donc être mis en route chez une personne familiarisée avec la danse, mais cela s'avère plus délicat chez un novice. Les danseurs experts se révèlent ainsi capables de dépasser les limites en regroupant des éléments de la séquence en « chunks » plus longs que les novices. Ce n'est pas pour autant que des novices ne mettent pas en œuvre le processus de chunking, mais les résultats diffèrent selon les stratégies employées. Les experts découpent la séquence dansée en respectant des phrases musicales, et par là-même des phrases chorégraphiques. Les novices, au contraire, partagent la séquence dansée de manière aléatoire, en découpant parfois la phrase dansée au milieu (Poon et Rodgers, 2000). Cette différence dans le processus de regroupement a un impact sur la méthode d'apprentissage spontanément utilisée par les sujets. Ainsi, les experts apprennent les « chunks » sans tenir compte de leur ordre d'apparition dans la séquence dansée quand les novices en respectent l'ordre de présentation, en ajoutant le mouvement nouveau à des mouvements précédents et souhaitant à chaque fois re-visionner l'ensemble de la séquence dansée à partir du début, ce qui représente un coût cognitif et un coût temporel.

Pour améliorer la mémorisation de gestes par les élèves, il est utile de favoriser le processus de chunking. L'enseignant doit alors être particulièrement attentif à la nature des enchaînements de gestes qu'il peut proposer à ses élèves et anticiper lui-même le découpage en « chunk ». En fait, plus l'enseignant organise le groupement des gestes en séquences fonctionnelles et plus il aide l'élève à les mémoriser. En fonction du niveau des élèves, il est intéressant de penser à la manière dont on sectionne l'enchaînement. Par exemple, un groupement peut être borné par un changement de direction dans le déplacement, ou par l'apparition de trajets de bras, puis d'appuis... Plus les élèves sont débutants et plus l'enseignant facilitera leur mémorisation en aérant les séquences proposées par des déplacements simples : des marches ou des courses, ce qui permet de se focaliser plus facilement sur le centre du « chunk » qui demande une coordination plus complexe. Cette méthode permet aussi de gérer les niveaux différenciés des élèves puisqu'il est possible de proposer aux débrouillés de rajouter des tours ou des sauts à la place des marches et des courses.

Exemple : démonstration d'un enchaînement construit à partir de cette théorie

Proposer des consignes ciblées pour faciliter l'encodage

Apparition chez l'apprenant d'un pont « action-langage-image »

- Développer l'imagerie visio-spatiale : consignes sur les propriétés du mouvement de ce qu'il faut apprendre ; éléments descriptifs et chronologiques : « monter le bras droit latéralement au dessus de la tête, tourner le buste vers la droite. »

- Développer l'imagerie kinesthésique : consignes sur les propriétés cinétiques et cinématiques de ce qu'il faut réaliser : la qualité du mouvement (formulation analogique sur la durée, le rythme et l'intensité) : « Ton bras est tendu comme un élastique il est attiré vers le haut ».

Développer les deux en même temps est difficile.

Par exemple, pour tenir son axe, il faudrait que l'élève ait une représentation de type biomécanique, la synergie des forces est nécessaire pour conserver son équilibre dans le mouvement volontaire : « cherche l'alignement bassin -appui pour t'équilibrer » et aussi qu'il ait une représentation qui met l'accent sur les propriétés kinesthésiques du mouvement : « Tes appuis sont des racines qui s'enfoncent dans la terre ». Pour atteindre cette transformation des perceptions, il est plus facile de passer par l'imaginaire, d'où l'importance d'activer leur capacité de sollicitation de l'imaginaire.

Effet de contexte : on mémorise les situations par rapport au contexte dans lequel on se trouve. Par exemple, quand on suit un cours on encode l'information par rapport à notre place dans la classe. En se remémorant la place où l'on était on retrouvera plus facilement les informations que l'on a traité à ce moment là. Changer de place en fonction des séquences à apprendre peut être intéressant pour faciliter la mémorisation.

L'aménagement spatial influence les comportements affectifs positifs et améliore la mémorisation.

VERBALISATION

Réactiver des images pour retrouver des ressentis et des états de corps

Place du « discours en situation » qui permet au participant de voyager « entre le faire, le sentir et le percevoir ». « Repartir aux origines des sensations, retrouver les processus qui ont généré l'état, qui ont nourri l'apparition ou l'interprétation première, dans le travail quotidien de la danse ²⁹ ».

Déterminer où l'image est souhaitée : à l'extérieur « tu te gonfles comme un sac en plastique » ou à l'intérieur du corps « un ballon se gonfle dans les vertèbres »

Donner des repères de qualité, de temps, de rythme, de musicalité en situation pour ouvrir d'autres voies sensorielles

Préciser où se situent l'origine et la circulation du mouvement, une transmission matricielle. Les discours métaphoriques et imagés trouvent une certaine efficacité, et parfois sont les seuls passages possibles de cette forme de compréhension et de mise en action.

Odile Duboc (citée par J. Vellet) : « Les tours dont je ne veux pas que ce soit dit que ce sont des déboulés même si ce sont des déboulés c'est quelque chose qui me propulse d'un point à un autre et puis qui va être très vite freiné par cette arabesque par exemple » ; « un deux et et trois et/ plie et un et deux trois et quatre et rester / les bras lourds et / ta di da di / et un et deux repousse / même chose /// ici détourné et arrivé face / et un deux trois quatre et un et pam pam pam parallèle à la fin ».

Dans l'énonciation, les mots deviennent éléments de partage ou de lien entre les danseurs pour faire ensemble.

Effet d'autoréférence : la théorie de Kuiper et Kirker (1977) veut que la mémoire fonctionne mieux si l'on fait référence à soi-même au moment de l'apprentissage. En situation d'apprentissage, on peut donc orienter le traitement de l'information des élèves en posant des questions en relation avec des situations personnelles, vécues ; liens avec des gestes quotidiens. Par exemple : les différentes façons de se brosser les cheveux...

MÉTAPHORES ³⁰

Utiliser des métaphores pour rajouter une signification à l'enchaînement.

Les études ont montré que lorsque les sujets sont priés de se remémorer une série de positions, leur rappel est meilleur si, au moment de la présentation des positions, l'enseignant a pris le soin d'associer une étiquette verbale à chaque geste (Ho et Shea, 1978). Une autre stratégie d'apprentissage consiste donc pour l'enseignant à utiliser des métaphores pour rajouter une signification à l'enchaînement. Les séquences alors apprises ne sont plus gratuites et formelles, mais jouent sur le sens que les gestes vont donner aux spectateurs, sur les formes signifiantes. L'apprentissage devient guidé avec des métaphores pouvant faire référence à des sensations physiques, comme par exemple, je me brûle, j'ai froid, je te montre du doigt, je ne veux pas aller là, je te toise du regard, j'évite une voiture qui passe (travail du déséquilibre), etc. Il est conseillé d'éviter les métaphores faisant appel à des entités, des sentiments tels que la peur, la joie, la tristesse car l'élève risque alors de mimer, de sur-interpréter la séquence en contournant le travail sur les qualités toniques au risque d'avoir des difficultés pour progresser au niveau moteur.

La dimension ludique des métaphores agit sur la dimension motivationnelle.

²⁹ Vellet, op. cit.

³⁰ Brunaux, Kostrubiec, op. cit.

A partir de cet apport théorique, une dernière expérience fut proposée aux étudiants. L'enseignante n'utilisa que des métaphores pour apprendre la dernière séquence motrice. Elle l'avait composée de telle sorte que chaque geste s'articulait à l'autre de façon assez signifiante, voire assez narrative : « qu'est-ce que tu fais là toi ? » - je tourne la tête en marchant en diagonale, je te montre du doigt, élan de bras ; « mais non, je n'irai pas avec toi » - prise du poignet pour tourner et changer de direction... La démarche interdisait toute explication anatomique ou fonctionnelle et les feedbacks mobilisaient essentiellement les facteurs influençant les qualités toniques comme le poids (fort-léger), l'écoulement (libre-contrôlé), l'espace (direct-indirect) et le temps (soudain-contrôlé). Après avoir appris le module, la plupart des étudiants soulignèrent la dimension ludique de l'apprentissage. Effectivement, il est plus facile de se concentrer pour mémoriser une séquence motrice lorsque l'on aiguise le jeu qui agit sur la dimension motivationnelle. Nous avons alors prolongé l'expérience en demandant à chaque étudiant de construire son propre module à partir d'expressions verbales ou de groupes de mots signifiants pour lui et de l'apprendre dans un second temps aux autres en utilisant la même méthode. Pour prolonger cette situation et l'articuler au sens perçu par le spectateur, nous pourrions aussi imaginer que ce dernier puisse construire un texte à partir du mouvement proposé par le danseur. L'utilisation des métaphores deviendrait alors parti-pris artistique et conduirait non seulement le collectif à articuler toutes ses catégories de ressources mais aussi à appréhender la démarche artistique basée sur le processus de symbolisation.

Exemple : Vidéo sur les impressions d'étudiants à l'université après expérience sur les métaphores.

CONCLUSION : Pour augmenter la palette des réponses comportementales

-La mémoire des œuvres est en relation avec l'histoire collective qui traverse les corps dansants d'aujourd'hui

*-L'attention s'améliore avec l'âge. Les enfants disposent de 15 minutes maximum d'attention entre 3 et 5 ans. Chez tous les sujets, l'attention fluctue toutes les 20 minutes.
L'attention sélective se développe à partir de 10 ans (Enns, 1990)*

-Il mieux apprendre aux élèves des phrases motrices courtes (ne dépassant pas 4 x 8 temps par exemple) plutôt que de chercher à leur donner une quantité de vocabulaire inutilisable.

-La mémorisation est dépendante de l'affect : il faut tenter d'adapter la leçon à l'état affectif des élèves car elle sera plus facile à mémoriser. Un degré de motivation induit un degré de comportement.

-L'aménagement spatial influence les comportements affectifs positifs et améliore la mémorisation.

-Les relations symboliques entre expert et novice participent de l'amélioration de la mémorisation via la motivation.

-Pour faciliter l'encodage : proposer aux élèves des modules gestuels organisés, proposer des consignes ciblées, les aider à sélectionner des indices pertinents et orienter le traitement de l'information en posant des questions.

- La nature du processus de mémorisation n'est pas la même en fonction des formes de motricité. Changer les natures des sollicitations.

-La mémoire est facilitée si l'élève fait référence à lui-même : le faire verbaliser

- Plus l'on conduira l'élève à mobiliser ses savoir-faire dans des situations de résolution de problème et plus on enrichira son répertoire et ses capacités d'adaptation.

-Les interactions dans la classe sont facilitatrices ou inhibitrices car les formes de groupements sont intéressantes pour apprendre par accumulation autant que par substitution.

- Donner des repères de qualité, de temps, de rythme, de musicalité en situation pour ouvrir d'autres voies sensorielles

-Réactiver des images pour retrouver des ressentis et des états de corps

-Utiliser des métaphores pour rajouter une signification à l'enchaînement et la dimension ludique des métaphores agit sur la dimension motivationnelle.

Et finissons sur la question du regard si importante dans la transmission.....

Travailler le regard chez l'enfant³¹

« Le regard n'est pas seulement l'orientation de l'œil vers un point de l'espace pour y récolter les informations sur le monde que la vision donnera, il est projection sur le monde de préperceptions, il est décision de regarder en fonction des intentions du sujet ; le regard est capture du monde et d'autrui, il est anticipation, il est construction d'un monde par le sujet percevant en fonction de ses expériences passées, de sa visée vers le futur, de ses désirs et de ses craintes, de ses croyances et des règles sociales qui le guident. »

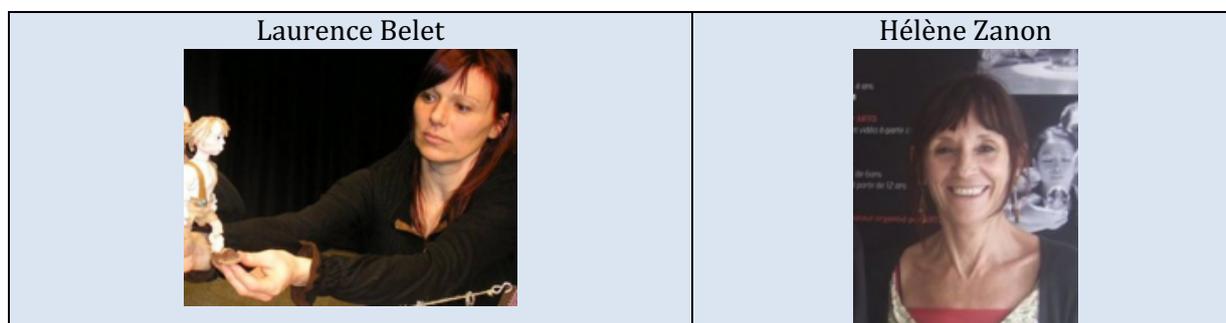
Présentation de la soirée ludique

20 H à 23 H

Vidéo-animation / soirée ludique

Dimanche 29 octobre, 20 H - 23 H

Prévue dans la salle du CAP, la soirée ludique sera animée par la compagnie de marionnettes Rouges les anges.



Biographie de Laurence Belet

Formée à l'art dramatique, Laurence Belet découvre très vite la marionnette et le plaisir de la manipulation qu'elle associe immédiatement à sa pratique théâtrale. Directrice artistique de la Compagnie Rouges les Anges depuis 1994, elle développe une démarche personnelle en associant plusieurs disciplines artistiques, autour de la marionnette. Elle signe la mise en scène des 12 spectacles de la compagnie. Passionnée par la théâtralisation du rapport marionnette/manipulateur et curieuse d'intégrer le mouvement et la danse à sa démarche, elle initie au sein de la compagnie depuis 2014 un projet intitulé "**Corps mouvementés, marionnettes tourmentées**", incluant des laboratoires de recherche et d'expérimentation visant à questionner le geste fondateur de la manipulation et son rapport à la danse.

Biographie d'Hélène Zanon

Hélène Zanon est co-chorégraphe au sein de la compagnie « L'une et l'autre » qu'elle a fondée avec Nathalie Foulquier. Les spectacles de la compagnie sont en majorité destinés au jeune public. Depuis

³¹ Alain Berthoz, « L'échange par le regard », *Enfances & Psy* 2008/4 (n° 41), p. 33-49. DOI 10.3917/ep.041.0033

plusieurs années, elle accompagne des classes dans leur parcours « danse à l'école » ou « danse au collège ». Elle est intervenue dans la formation d'enseignants. Elle anime des ateliers de danse avec un large public : adultes amateurs, projets de quartier, personnes sensibles et collabore avec des musiciens, des metteurs (ses) en scène, des marionnettistes....partout où se pose la question du corps, de sa poésie et donc de la danse.



Intervention : la marionnette, une entrée dans la danse...

La rencontre a permis de présenter la démarche d'expérimentation alliant danse et marionnette menée par la compagnie au cours de laboratoires avec des danseurs et des marionnettistes. Nous avons visionné des extraits de spectacles de la Cie Rouges les anges qui illustrent le travail de création mené en commun.

Nous avons terminé par un atelier très ludique constitué de trois moments d'expérimentation autour de la table, à partir des objets présents pour le repas et des interactions avec toutes les convives.





Jour 3
Lundi 29 octobre 2018

Caroline Boussard

Lundi 29 octobre, 9 H 30 – 12 H

	<p style="text-align: center;">Atelier / Rencontre</p>
	<p style="text-align: center;">Caroline Boussard,</p>
	<p>Danseuse et répétitrice de la compagnie Batsheva, enseignante certifiée du mouvement de langage de Ohad Naharin (danseur et chorégraphe israélien), le GAGA</p>

Biographie de Caroline Boussard

Née en 1977 à Laval, Caroline débute la danse à Saint-Nazaire à l'âge de 11 ans, auprès de Nadine Husson, au sein de l'école Studio 1. Elle fera partie de la compagnie junior Azimut de 1990 à 1993.

Elle poursuit sa formation au Conservatoire National Supérieur de Danse de Paris (CNSMDP) en section danse contemporaine. C'est là qu'elle rencontre le chorégraphe israélien de la cie Batsheva, Ohad Naharin. Elle part pour l'Israël après avoir obtenu son diplôme du Conservatoire. Après deux ans passés dans la compagnie junior, elle intègre la compagnie principal en 2001 et sera interprète pour Ohad Naharin, Batsheva Dance Company, pendant 10 ans.

Durant cette période, elle travaille également avec les chorégraphes Mats Ek, Sharon Eyal, Paul Selwyn Norton, Yasmeen Goder, Ronit Ziv, Yossi Berg. Elle sera répétitrice de la compagnie pour une année, et

deviendra enseignante certifiée du mouvement de langage de Ohad Naharin, le GAGA. En 2009, elle quitte la compagnie et part enseigner le répertoire de Batsheva dans des compagnies à travers le monde (Finlande, Écosse, Hollande, Suède).

Parallèlement à son parcours artistique, elle étudie la méthode de thérapie d'Ilan Lev. (méthode rejoignant celle de Feldenkrais). Elle collabore de 2010 à 2016 aux projets de la troupe Maria Kong, Tel Aviv. De retour en France en 2017, elle enseigne la méthode Gaga et le répertoire Batsheva à travers l'Europe.

A propos de « Gaga » ou la danse organique

Gaga est le langage de mouvement développé par Ohad Naharin depuis de nombreuses années, parallèlement à son travail de chorégraphe et de directeur artistique de la Batsheva Dance Company. Gaga est originaire du besoin de Naharin de communiquer avec ses danseurs et de sa curiosité dans sa constante recherche de mouvement.

Les cours de Gaga reposent sur une écoute profonde du corps et des sensations physiques. Les instructions sont déployées pour accroître la prise de conscience et amplifier davantage les sensations, et plutôt que de passer d'une instruction à l'autre, les informations viennent s'ajouter les unes aux autres, élaborant ainsi un challenge physique, une expérience multisensorielle. Bien que de nombreuses instructions soient imprégnées d'images riches, la recherche de Gaga est fondamentalement physique. À l'intérieur de cette recherche partagée, la nature improvisée de l'exploration permet une connexion profondément personnelle de chaque participant avec la langue.

Gaga fournit un cadre pour découvrir et renforcer le corps et ajouter de la flexibilité, de l'endurance, de l'agilité et des compétences, comme la coordination et l'efficacité tout en stimulant les sens et l'imagination. Les cours offrent une séance d'entraînement qui étudie la forme, la vitesse et l'effort tout en traversant des spectres supplémentaires tels que ceux entre des textures douces et épaisses, la délicatesse et le pouvoir explosif, l'euphémisme et l'exagération. Les participants éveillent les zones engourdies, augmentent leur connaissance de leurs habitudes et améliorent leur efficacité du mouvement dans des tâches multicouches, et ils sont encouragés à se connecter au plaisir dans des moments d'effort. La langue de Gaga est dans un processus continu d'évolution, et les classes varient et se développent en conséquence.

Retranscription de l'atelier par Laurent CASTILLO

Préambule

Le cours commence par une **courte présentation** de caroline.

Il existe deux cours de gaga dans les contenus sont quasiment similaires : le gaga dancer et le gaga people, le premier ajoutant quelques techniques virtuoses telles que les sauts et les tours. Nous découvrirons donc aujourd'hui le cours de gaga people. Il s'agira d'être à l'écoute de son corps et de ses sensations. Je ne souhaite pas qu'il y ait d'observateur, tout le monde participe sans jugement et à son rythme. On va privilégier la qualité plutôt que la quantité de mouvement et le plaisir sans effort. Chacun veillera à mettre l'intensité qui lui correspond.

Je vous demanderai d'être autour de moi afin d'entendre mes consignes et de vous inspirer de mes mouvements. Assez régulièrement, un décompte 10 9 8 7... Marque l'apogée d'intensité d'une séquence puis un retour au calme. On utilise également des "shake", « quake » ou "reset" à la fin des séquences qui marquent une déprogrammation du corps afin qu'il soit plus disponible aux séquences suivantes.

Première partie : pratique 1h 40

En guise d'**échauffement** il s'agit de se frotter les mains puis tout le corps et de tapoter de plus en plus vite et de plus en plus fort toutes les parties du corps. Décompte 10 9 8 7... puis retour au silence et à l'écoute.

D'un pied sur l'autre dans un mouvement de balance, on identifie les messages du corps, l'air qui entre et sort de la cage thoracique, le cœur qui bat les cellules qui vibrent pour reconnaître ainsi le mouvement naturel, le mouvement qui voyage à travers le corps.

On prend progressivement conscience du poids du corps et de l'effort à fournir pour s'opposer à la **gravité**. Avec une main d'abord en la levant puis en la relâchant, puis avec les deux. On explore ensuite ces états de **tension- relâchement** avec un bras puis l'autre. On s'abandonne à la gravité en s'amusant

avec les différentes parties du corps en imaginant par la suite que la phase de relâchement se prolonge **dans un liquide, dans de l'eau**. Il s'agit d'imaginer que toutes les parties du corps **flottent**, sensation de légèreté associée à celle du plaisir et de la douceur. Les os flottent dans les liquides du corps. Il ne s'agit pas de créer des formes mais de ressentir cette sensation de légèreté. Le voyage intérieur ainsi engagé invite au **lâcher-prise**, à la **délicatesse** et à la sensation fine. L'ouverture du **portail des yeux** permet la **connexion aux autres** et à l'**espace partagé**, éléments également fondamentaux du langage gaga.

On va ralentir le mouvement, l'initier de la tête et le laisser parcourir tout au long de la **colonne serpent**. Celle-ci se prolonge par une queue imaginaire plus ou moins longue, plus ou moins forte, réminiscence de notre passé préhistorique. Le **mouvement naturel, délicat** part de la tête, libère les omoplates et le bassin, voyage le long de la colonne et se termine dans notre queue.



Pour insuffler du mouvement on va **dessiner des courbes** à l'intérieur du corps et simultanément en plusieurs endroits du corps. Les courbes **créent de l'espace** entre les articulations, entre les os et la chair, entre les côtes et les omoplates. Il s'agit de laisser les courbes voyager **comme des vagues** dans tout le corps tout en conservant la sensation de flotter. On double progressivement la quantité de courbes et on leur permet de voyager de haut en bas, d'avant en arrière. Les courbes sortent parfois du corps pour mieux y entrer à nouveau. On se rapproche parfois du sol pour mieux remonter. Décompte 10 9 8 7... puis retour au silence et à l'écoute. On flotte tout en écoutant l'écho des courbes qui ont voyagées à travers la colonne serpent, entre les vertèbres, sensation de douceur et de lâcher-prise.

On essaie d'ouvrir l'espace entre les côtes et les omoplates, **caresser les côtes avec les omoplates**, libérez les mâchoires, dansez en souriant. Une main se pose sur le sternum le reste du corps flotte. Jouer avec la distance entre la **main posée sur le sternum** et l'autre qui voyage à plus ou moins grande distance. Sentir son cœur qui bat, écouter ce qui se passe sous la main. Puis c'est le sternum qui s'éloigne ou se rapproche de la main posée. Voir comment le reste du corps participe à ce jeu. On se rapproche du sol en écartant un petit peu plus les jambes. Jouer avec la distance au sternum, le lâcher-prise, les courbes, la colonne serpent, les omoplates libérées, les os qui flottent et la distance au sol.

On va **se retrouver à l'envers**, on change de perspective. Reçois le sol avec tes mains et continue d'amener des courbes entre tes vertèbres, laisse la queue longue derrière toi, transfère le poids du corps d'une main sur l'autre, lâche la tête de temps en temps, voyage avec ton menton et prends plaisir à regarder à l'envers.

On s'intéresse aux mains. Les doigts bougent et donnent du mouvement. La partie haute de l'intérieur de la main que l'on appelle **la lune des mains** s'active également. On met l'intention dans les lunes des mains. Le mouvement, le moteur par des lunes. Rapproche tes lunes sans rapprocher tes aisselles. Écoute l'écho du mouvement qui part des lunes, se propage aux avant-bras, aux coudes, aux épaules jusqu'aux omoplates. Décompte 10 9 8 7... puis retour au silence et à l'écoute. On flotte, permet à l'information de voyager d'une main à une autre, par devant par derrière, en boucles, en spirales. Maintenant on inverse, on va bouger les bras en partant du cœur. Utilisez cette métaphore romantique. Décompte 10 9 8 7... puis retour au silence et à l'écoute. Puis venir activer **les lunes de nos pieds**. On va être aussi sophistiqué avec nos pieds qu'avec nos mains. Utiliser le reste du corps pour encourager la

recherche de différents appuis actifs au sol. Activer les arches du pied, utilise la chair et tous les petits os pour t'arracher du sol. Le moteur du mouvement part de la lune de nos pieds. Il se propage aux chevilles, aux genoux, aux mollets, aux ischions et au reste du corps. Le haut du corps est délicat, vulnérable.

Une main reste poing fermé vigoureusement pendant que l'autre **main plus sensible et délicate** joue à s'en rapprocher ou éloigner en flottant, en décrivant des courbes. Identifier la texture dure du poing fermé et celle délicate de l'autre main. Et on change instantanément en tapant les 2 mains l'une à l'autre. La main délicate devient le poing fermé et vice et versa. Changer régulièrement.

Ferme fortement puis ouvre le poing et laisse la texture voyager derrière, devant, sous les aisselles le long du corps, vers l'ischion. Jouer avec cette texture qui voyage. Ouvrir les yeux pour être en contact avec l'espace et les autres. 10 9 8 7...puis flotte.

On va changer la texture de notre corps comme si on était **dans de la lave plus ou moins dense**. Tout le corps est investi dans cette texture. Laisse les courbes voyager. On passe progressivement de 30% à 40%... jusqu'à 100% de densité tout en associant effort et plaisir. Rester sur une jambe de temps en temps et engager des courbures en libérant le bassin, les ischions. Si déséquilibre, ne pas fermer les portes mais au contraire, se laisser aller dans le déséquilibre, **la fluidité**. Lorsqu'on est à 90%, toute notre chair est dense, on essaye de passer à travers tout en gardant le mouvement naturel du corps. A 100%, on va laisser se fondre dans le mouvement, on dégouline jusqu'au sol.



Allongés, on remonte le buste en position intermédiaire, on continue à dessiner des courbes en éloignant les côtes de notre bassin, on cherche la fluidité et la légèreté, on compte jusqu'à 5 puis on redescend. Refaire l'exercice 2 ou 3 fois. Puis on lâche et on s'abandonne aux forces de gravité. Faire un « shake », comme si on était un **spaghetti trop cuit en ébullition**, décoller le bassin, les jambes, les côtes. Décompte 10 9 8 7... puis retour au silence et à l'écoute du mouvement naturel, de l'air qui entre et sort, du sang qui circule. La force de gravité reprend le dessus. Chaque cellule du corps traverse le sol et pénètre jusqu'au centre de la terre.

Puis debout, imaginez que vous êtes sous une **douche froide**. Au signal, le mouvement tonique part de tout le corps. Chaque partie du corps est disponible au mouvement. Décompte 10 9 8 7... puis retour au silence.

Puis le **sol est brûlant**. On imagine qu'on fait des claquettes tout en recevant le sol avec délicatesse, en l'amortissant. On se déplace dans l'espace avec une coupe de champagne dans chaque main et on essaye de conserver cette délicatesse. Plusieurs décompte 10 9 8 7... avec retour au silence et à l'écoute. Faire un « shake ».

Enfin, **improviser** 5 mn avec humour, passion et générosité, parfois pour quelqu'un, en utilisant tous les outils que l'on a vu : l'espace entre les oreilles, la colonne serpent et sa queue, les lunes des doigts et des pieds, l'espace entre les omoplates et les côtes, le sternum ouvert, la douceur, la délicatesse, le mouvement naturel par vagues, le plaisir.

Deuxième partie : entretien 20 mn



Pourquoi un cours de gaga dure t il une heure ?

Au départ, c'est l'emploi du temps de la compagnie qui l'a dicté : 1 h 00 de gaga, ¼ h de pause puis répétition. Avant d'être du gaga, l'échauffement était classique. ON (Ohad Naharin) a créé ce langage du mouvement et l'a proposé à la Batsheva. Ce n'est pas une technique mais un langage commun à tous les danseurs de la compagnie.

Comment passez-vous du cours de gaga à l'écriture ?

Le gaga est un vocabulaire, un langage pour mieux communiquer avec les danseurs. Les chorégraphies sont souvent un mélange de Gaga issu des danseurs et de propositions d'ON.

Quels sont les éléments incontournables d'un cours de Gaga ?

Toutes les notions que j'ai utilisées avec vous sont reprises. Je n'ai pas trop utilisé le sol car il faisait froid. Il occupe normalement ¼ du cours de gaga. Aussi, on utilise beaucoup la verticalité mais aussi la force horizontale c'est-à-dire comment on transforme cette verticalité en force horizontale.

Pourquoi garder les yeux ouvert ?

Ohad exerce ses danseurs à être multitâches. Puiser au coeur de leur corps, de leur passion tout en étant capable d'être présent dans l'espace, dans la vie, dans le moment. L'intérieur est aussi important que l'extérieur.

Le cours de gaga nécessite une présence active et intense de l'animateur.

C'est un échange effectivement entre l'animateur et les danseurs, chacun se nourrit de l'énergie de l'autre. Ce qui est intéressant dans cette expérience, c'est que c'est un corps à corps. S'il n'y a pas ce corps à corps les danseurs s'arrêtent donc l'animateur "lâche rien". Le professeur se met au milieu et fait la même chose que les danseurs. On est ensemble, c'est un collectif en dialogue. La Batsheva défend particulièrement cette éthique collective.

Le cours est adapté aux danseurs. Il y a une trame générale qui se modifie en fonction des besoins.

Intervention de Marielle :

Dans le cours de danse et en particulier en gaga, l'enseignant est une "présence dansante". Il a toujours un temps d'avance sur ses danseurs. Lorsqu'ils le rejoignent dans la forme ou consigne souhaitées, il a déjà anticipé la consigne suivante afin de lui faire traverser un nouveau champ d'expérience du corps.

Qu'est-ce que t'a apporté le gaga dans ta carrière de danseuse ?

Une meilleure connaissance de mon corps mais aussi de moi personnellement. Le gaga est préventif et curatif. ON l'a inventé alors qu'il était blessé et cela lui a permis de se soigner. Le Gaga est une préparation même si on n'est pas à l'abri d'une blessure pendant les chorégraphies.

D'où vient le mot Gaga ?

Bien qu'il ne l'ait vraiment jamais expliqué, Ohad aimait bien que ce terme ait une signification dans différentes cultures. Par exemple, en France, gaga peut vouloir dire "gâteux" ou "aimer à la folie" ou emprunter au vocabulaire de jeunes enfants. Il aimait bien que ce soit facile à dire, presque ridicule afin que ce mot soit accessible à tout le monde.

Comment se passe les phases de création avec ON ?

La création peut venir d'une musique, d'une installation de format de spectacle, d'une consigne ; par exemple vous avez cinq minutes pour créer une phrase, ça peut être une improvisation avec une musique spécifique ou c'est Ohad qui va créer du mouvement. Les pièces, même écrites, sont soumises à évolution. Donc ça peut être nous qui écrivons des choses ou lui et tout évolue au fur et à mesure des interactions.

Quel est le rapport à l'effort dans les pièces de ON ?

Souvent ON nous demande de ne pas cacher l'effort afin que je sois plus authentique. L'effort fait parti du spectacle. Avec les valeurs collectives, il renvoie à 2 marqueurs forts de la société israéliennes.

Mots clés caractéristiques de la Batsheva : *animalité instinct - force physique - énergie explosive / relâchement - sensibilité extrême.*

Mots clés du cours de gaga : « shake » (reset) - douche froide - colonne serpent - délicatesse - courbes - plaisir - flotter - mouvement naturel - portail des yeux - sternum ouvert - douceur - fluidité - lave/densité - lune des mains et des pieds - connexion - lâcher prise - caresser - légèreté

Anne Pellus

Lundi 29 octobre, 14 H – 15 H 30

	<p style="text-align: center;">Conférence</p> <p style="text-align: center;">Anne Pellus MCF en danse, université de Toulouse 2 laboratoire LLA Créatis</p>
--	---

Biographie de Anne Pellus

Agrégée de Lettres modernes et docteure en Arts du spectacle, Anne Pellus est aujourd'hui Maîtresse de Conférences en Études chorégraphiques à l'Université de Toulouse Jean Jaurès et membre du laboratoire LLA CREATIS (Lettres, Langages et Arts - Création, Émergence en Arts, Textes, Images, Spectacles). Nourrie par une expérience pratique de la danse et du théâtre en tant qu'interprète, elle s'intéresse aux dispositifs d'hybridation inter-artistiques expérimentés ces dernières années dans la danse contemporaine française et à leur possible portée politique. Ses recherches portent plus particulièrement sur l'univers des chorégraphes Jérôme Bel, Alain Buffard, Héla Fattoumi, Patricia Ferrara, Maguy Marin, Éric Lamoureux, Ingeborg Liptay et Hooman Sharifi. Elle est membre de l'Association des Chercheurs en Danse depuis 2013 et interprète pour la compagnie XXY installée à Toulouse.

TRANSACTIONS MÉMORIELLES ET DYNAMIQUE DES ŒUVRES

Par Anne Pellus
Université de Toulouse 2 Jean Jaurès

Dans le cadre de ces journées consacrées à la mémoire sensitive des danseurs, je me propose de réfléchir à la place de la mémoire dans la transmission des œuvres chorégraphiques. En effet, lors d'une récente enquête sur la transmission d'une pièce d'Ingeborg Liptay à la compagnie Les Âmes fauves, j'ai été amenée à m'interroger sur les conditions dans lesquelles les créations chorégraphiques échappent à

la disparition pour entrer dans l'Histoire. Cette enquête m'a conduite à un constat : aujourd'hui encore, en danse, la sauvegarde des œuvres repose presque exclusivement sur la tradition orale. Dans la réalité des pratiques, et ce, en dépit du recours possible à des systèmes notationnels élaborés et à toutes sortes de traces matérielles, la transmission des œuvres s'effectue presque toujours au corps à corps. Un tel constat invite à s'interroger sur les raisons de la prédominance de l'oralité dans la transmission des œuvres chorégraphiques et sur les effets de cette modalité de transmission sur la reprise des œuvres – en particulier en danse contemporaine où domine un modèle généalogique de la transmission. Ce constat invite aussi à s'intéresser au rôle des passeuses et des passeurs dans l'élaboration de l'Histoire de la danse : comment d'interprète devient-on passeur d'une œuvre ? À quelles conditions la mémoire d'une œuvre permet-elle sa transmission ? Comment la mémoire s'accommode-t-elle des traces matérielles de l'œuvre et donc d'une possible mise en tension entre fidélité et vérité ? Je me demanderai aussi ce qui fonde la légitimité des passeurs dans un régime de singularité de l'art où domine la figure auctoriale du chorégraphe. Dans les dispositifs de reprise des œuvres, les danseuses et danseurs qui assurent la transmission peuvent-ils prétendre à une part d'auctorialité ?

Œuvre et « désœuvrement » chorégraphiques

Mais revenons d'abord brièvement sur la notion d'œuvre et sur ce qu'elle a de problématique en danse. Je m'appuierai pour cela sur l'ouvrage publié en 2014 par le philosophe Frédéric Pouillaude : *Le Désœuvrement chorégraphique. Étude de la notion d'œuvre en danse*. En préalable à toute réflexion, celui-ci rappelle les éléments de définition d'une œuvre d'art : premièrement, l'œuvre se définit « en tant qu'objet public et partageable, offert au jugement d'autrui » ; secondement, « en tant qu'objet résistant, capable de survivre à la mort de ses protagonistes initiaux³² ». Autrement dit, pour que l'on puisse parler d'« œuvre », il faut qu'une expérience créatrice soit partagée, rendue publique, qu'elle s'expose comme un objet distinct de son créateur et communément partageable. Par ailleurs, la notion d'œuvre « postule la survie même de l'objet au-delà de l'expérience et du processus³³ ».

En danse, cette notion semble donc inséparable d'un répertoire reposant sur la stabilité de formes chorégraphiques et sur leur possible réitération. La notion même de répertoire mériterait d'être analysée pour elle-même : outre qu'elle reste jusqu'au début du XX^e siècle « à peu près étrangère au champ chorégraphique³⁴ », elle ne se réduit pas à « un corpus d'œuvres [...] plus ou moins bien identifiées et maîtrisées par un individu, une compagnie ou une institution³⁵ ». En réalité, la notion de répertoire renvoie à « un ensemble d'actes beaucoup plus vaste³⁶ » de sélection, de classification, de formalisation et d'interprétation des œuvres. Je ne mènerai pas cette analyse ici, mais je renvoie les personnes intéressées à l'ouvrage passionnant de la chercheuse Isabelle Launay, *Politiques et poétiques de répertoire*, publié en 2017. Pour revenir à mon propos, au vu des éléments de définition qui ont été rappelés, il est évident que la capacité d'une création chorégraphique à *faire œuvre* est très problématique, en regard du seul critère selon lequel une œuvre se définirait comme un « objet résistant », persistant dans le temps. Sur ce plan, la danse se distingue des autres arts puisque l'essentiel des œuvres chorégraphiques antérieures au XX^e siècle ont été perdues, à quelques exceptions près – et je ne parle ici que de l'Histoire de la danse savante occidentale.

C'est qu'à la différence d'une peinture ou d'une sculpture, une œuvre chorégraphique ne peut se transmettre qu'à condition d'être reprise par des personnes différentes de son (ou ses) auteurs, *a fortiori* lorsque l'œuvre requiert la collaboration entre de nombreux partenaires. Dans ces conditions, seul un système de notation « permet de transcender les limitations du temps et de l'individu³⁷ ». Qu'elle se fasse en amont ou en aval de la création, la notation de l'œuvre permet de conserver ses propriétés constitutives, autrement dit, elle est au fondement de son identification. En somme, la notation serait essentielle aux arts qui produisent des œuvres éphémères ou « dépass[ant] les possibilités d'une seule

³² POUILLAUE Frédéric, *Le Désœuvrement chorégraphique. Étude de la notion d'œuvre en danse*, Vrin, Paris, 2014, p. 76-77.

³³ *Idem*.

³⁴ *Ibid.*, p. 267.

³⁵ LAUNAY Isabelle, *Poétiques et politiques de répertoires. Les Danses d'après, I*, Centre National de la Danse, Paris, 2017, p. 25.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ GOODMAN Nelson, *Langages de l'art*, collection « Pluriel », Hachette, Paris, 1990, traduction de l'américain par Jacques Morizont, p. 154.

personne comme l'art chorégraphique, l'art dramatique ou la musique symphonique et chorale³⁸ ». Cette théorie qui lie la notation à l'identification des œuvres – et donc à leur sauvegarde – est développée par le philosophe Nelson Goodman. Dans son essai, *Langages de l'art*, publié en France en 1990, il désigne les arts soumis aux lois de l'éphémère et de la reprise sous le nom d'*arts allographiques* et analyse longuement le cas de la danse en la comparant à la musique.

En réalité, la danse n'est pas un très bon exemple d'*art allographique* au vu du rapport qu'elle entretient avec la tradition écrite. En effet, si la danse semble *a priori* pouvoir être mise au même plan que la musique, elle s'avère beaucoup plus résistante qu'elle à la notation, et, à ce titre, beaucoup plus qu'elle menacée de « désœuvrement ». Alors que la musique savante occidentale a commencé à se doter d'un système notationnel dès le Moyen Âge, la danse savante n'entreprend de le faire qu'à partir du XV^e siècle, parallèlement au développement de l'art du ballet, et sans jamais que les systèmes notationnels proposés soient en mesure de s'universaliser ou de perdurer au-delà de quelques décennies, encore moins de se transformer en pratiques courantes de lecture et d'écriture de la danse. Ce n'est qu'au XX^e siècle que sont élaborés des systèmes notationnels du mouvement humain équivalents à la notation musicale dont les plus célèbres sont la Cinénotation Laban et la Choréologie Benesh. Mais, contrairement à la musique, encore aujourd'hui, la danse intègre peu ces systèmes notationnels à sa pratique. En musique, la notation est maîtrisée par la plupart des compositeurs et des interprètes, elle est utilisée pour la composition des œuvres. On tend du reste à considérer comme un « vrai » musicien celui qui sait lire la musique. En danse, les systèmes notationnels ne sont maîtrisés et utilisés que par une minorité d'artistes, le plus souvent en aval de la création, et, même dans ce cas, la notation ne contribue que très peu à la transmission ou à l'identification des œuvres. En outre, lorsqu'une partition est produite, elle l'est presque toujours de manière externalisée, par des notatrices et notateurs professionnels qui travaillent *a posteriori* sur une œuvre composée en studio ou au plateau par les chorégraphes et les danseurs.

Cette faible intégration de la notation aux pratiques tient à la complexité des systèmes notationnels pour la danse : ceux-ci demandent plusieurs années de formation pour être maîtrisés. Mais, surtout, la transcription d'une œuvre chorégraphique exige un travail incommensurablement plus long et complexe que la notation musicale. Quelques minutes de danse correspondent à des heures de travail. Autrement dit, si la danse est *en théorie* un *art allographique*, *en pratique*, elle ne l'est pas réellement puisque les chorégraphes et les danseurs ont rarement recours à la notation. Ceci explique pourquoi, dans la danse savante occidentale, les œuvres antérieures au XX^e siècle ont quasiment toutes disparu, à l'exception des danses notées en système Feuillet-Beauchamp au cours de la première moitié du XVIII^e siècle. Pour le reste, les traces matérielles qui nous restent des œuvres chorégraphiques, même lorsqu'elles sont abondantes et bien conservées, n'en donnent qu'une idée lacunaire. Critiques journalistiques, maquettes de décor, dessins et gravures, schémas, correspondance, partitions musicales annotées, témoignages, carnets de travail, etc..., toutes les traces de « la danse en son dehors³⁹ » ne font souvent que souligner, par contraste, la disparition corps et bien de la chorégraphie.

Mais, me direz-vous, les temps ont changé : dès le début du XX^e siècle, le cinéma pose à nouveaux frais et de manière définitive la question de la trace en permettant pour la première fois dans l'Histoire de la danse la saisie du mouvement dansé et l'empreinte immédiate des corps sur pellicule. Qui plus est, aujourd'hui, grâce à la vidéo, il est possible d'enregistrer les spectacles de manière simple et économique et donc de conserver les œuvres chorégraphiques, de les archiver à destination des générations futures ou d'utiliser les captations pour la reprise des œuvres. La plupart des compagnies, même les plus modestes, disposent aujourd'hui de banques d'archives audio-visuelles, dont certaines se constituent en véritables fonds documentaires mis à la disposition du public et des chercheurs, comme la plate-forme FANA Danse & Arts vivants créée en 2014 au sein de l'université de Franche Comté. On peut donc légitimement se demander si le temps où les œuvres chorégraphiques étaient condamnées à plus ou moins long terme à la disparition n'est pas révolu. Fini le temps où la sauvegarde des œuvres reposait presque exclusivement sur la mémoire des danseuses et des danseurs ? Finies les querelles de légitimité et la mise en concurrence des mémoires ? On se prête à rêver que la captation vidéo tienne désormais lieu de « vérité » de l'œuvre chorégraphique et règle définitivement la question de sa sauvegarde.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ POUILLAUDE Frédéric, *Le Désœuvrement chorégraphique*, *op. cit.*, p. 291.

Pourtant, cet optimisme doit être nuancé. Certes, l'usage de la vidéo influe aujourd'hui sur les processus de transmission des œuvres comme, du reste, sur l'enseignement et la recherche en Histoire et esthétique de la danse des XX^e et XXI^e siècles. Mais, d'abord, on remarque que l'enregistrement audiovisuel n'a pas été intégré aux pratiques aussi rapidement que l'on pourrait le penser, preuve s'il en était de la prédominance de la transmission orale en danse : selon Frédéric Pouillaude, cet « usage, omniprésent aujourd'hui, est relativement récent et pourrait se dater de la fin des années 1970⁴⁰ ». Ensuite, l'enregistrement vidéo d'une œuvre chorégraphique ne peut se comparer à un enregistrement musical, ce qui peut expliquer l'usage très différent qui est fait de l'un et de l'autre par les artistes et les amateurs de musique et de danse. En aucun cas, une captation vidéo, même d'excellente qualité, ne peut être considérée comme une pure reproduction de l'œuvre. Outre qu'un enregistrement audiovisuel n'est jamais que celui d'une occurrence de l'œuvre un jour donné, dans un lieu, une distribution et des circonstances donnés, il est nécessairement le produit d'un point de vue, de choix de cadrage et de montage, et ne donne donc de l'œuvre qu'une image partielle, partielle et lacunaire. De plus, les danseurs le savent bien, la trace audio-visuelle ne permet pas à elle seule de retrouver le chemin d'un geste ou d'un état de corps : tout cela nécessite une approche sensible, imaginaire, émotionnelle et kinesthésique, bref la traversée d'un processus proprioceptif dont l'image enregistrée n'est que la part visible. Ainsi, même quand les danseurs se servent de la vidéo, c'est le plus souvent comme une archive qui s'ajoute à d'autres traces matérielles de l'œuvre ou comme un aide-mémoire. Et même dans ce cas précis, l'usage de la captation vidéo reste problématique dans la mesure où elle constitue une trace saturée et continue de l'œuvre qui impose à qui voudrait s'en servir en vue d'une reprise un travail de tri, de réduction, de filtrage, bref, un travail de sélection des caractéristiques essentielles de l'œuvre et de ses caractéristiques contingentes, nécessairement discutable et potentiellement conflictuel.

Ainsi, en regard des pratiques actuelles et en dépit de la généralisation de l'enregistrement audiovisuel, la transmission des œuvres chorégraphiques repose toujours fondamentalement sur la tradition orale, et donc sur la mémoire des danseuses et des danseurs. Au carrefour de la remémoration et de la reconstruction à partir d'archives documentaires, la transmission reste pour l'essentiel une affaire de corps à corps qui peut difficilement se passer du chorégraphe ou des interprètes ayant traversé l'œuvre de l'intérieur et pouvant, à ce titre, en retrouver les matières et le cadre d'interprétation.

Désir de faire œuvre et désir de transmettre

Mais avant de m'intéresser au travail de ces passeurs, j'aimerais m'attarder quelques instants sur les conditions dans lesquelles naît et s'épanouit le désir de transmission. Car la sauvegarde d'une œuvre ne dépend pas seulement de l'existence et de la mise en œuvre de moyens techniques, que ce soit la notation ou l'enregistrement. Elle dépend aussi, voire surtout, de la reconnaissance de la qualité d'œuvre d'une production chorégraphique dans son contexte de création, reconnaissance qui alimente de façon plus ou moins puissante et durable le désir de sauvegarde. Comme le souligne Isabelle Launay, « longue est la durée de vie d'un geste et d'un geste dansé tant qu'il trouve des milieux, des ressources et des forces pour exister⁴¹ ». Mais combien d'œuvres chorégraphiques sont, elles, tombées dans l'oubli faute d'avoir été appréciées et légitimées en leur temps ? Combien sombreront demain dans les oubliettes de l'histoire ? Au cœur de la dynamique de transmission se pose donc la question des critères et des valeurs plus ou moins explicites qui jugent du caractère méritoire ou non d'une création, avec pour corollaire sa reconnaissance comme œuvre devant survivre au passage du temps. La survie d'une œuvre a toujours partie liée avec sa publicisation : pour *faire œuvre*, une création doit devenir un « objet public et partageable, offert au jugement d'autrui⁴² ». Le *devenir œuvre* d'une proposition artistique dépend donc en grande partie de la reconnaissance critique, institutionnelle et publique dont elle bénéficie au moment de sa création ou des années, voire des décennies après. L'histoire des arts regorge d'exemples de méconnaissances tragiques suivies (ou non) de la reconnaissance tardive d'œuvres ignorées, marginalisées ou minorées à leur époque et redécouvertes par les générations suivantes – que l'on pense seulement au *Sacre du Printemps* de Nijinski.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 296.

⁴¹ LAUNAY Isabelle, *Poétiques et politiques de répertoire*, op. cit., p. 20.

⁴² POUILLAUDE Frédéric, *Le Désœuvrement chorégraphique. Étude de la notion d'œuvre en danse*, op.cit., p. 76-77.

Mais si la question de la reconnaissance des œuvres – et des critères et valeurs qui la sous-tendent – n'est pas propre à l'art chorégraphique, elle se pose à lui de manière beaucoup plus problématique que pour les autres arts. Car en raison de la spécificité de ses modalités de transmission, le risque de voir les œuvres disparaître est incommensurablement plus grand pour la danse que pour les autres arts. La responsabilité des instances de légitimation des œuvres chorégraphiques est donc énorme, que ce soit la critique savante, les institutions culturelles ou universitaires. Pour ce qui est des chercheuses et des chercheurs, la vulnérabilité des œuvres chorégraphiques nous oblige à interroger rigoureusement nos propres critères d'identification et d'évaluation, mais aussi les critères esthétiques et les valeurs idéologiques dominantes qui gouvernent la production, la diffusion et la patrimonialisation des créations de la scène chorégraphique contemporaine. Le seul choix d'un corpus d'étude par un chercheur n'est pas sans effet sur le *devenir œuvre* d'une proposition artistique au même titre que le choix par les institutions de soutenir le travail de telle ou telle compagnie. Dans les deux cas, il s'agit de déterminer ce qui mérite d'être vu, mais aussi repris, étudié, pensé, et donc de perdurer.

Aujourd'hui, ce travail d'identification des œuvres est particulièrement difficile. C'est que, dans le sillage de la *postmodern dance* américaine, en France comme ailleurs, nombre d'artistes chorégraphiques remettent en cause plus ou moins radicalement l'œuvre comme forme potentiellement réifiée et réitérable au profit du processus. Bien sûr, cela ne signifie pas que rien de ces expérimentations artistiques ne peut se transmettre, mais qu'il est nécessaire d'en repenser les modalités d'identification et d'inventer pour elles des dispositifs de transmission adaptés. C'est le pari que fait, par exemple, le Quatuor Knust en reprenant le *Continuous Project / Altered Daily* d'Yvonne Rainer en 1996. Boris Charmatz s'inscrit dans le même type de démarche lorsqu'il transforme, entre 2009 et 2018, le Centre Chorégraphique National de Rennes en Musée de la Danse. Sorte de « croisement contre-nature entre le musée, lieu de conservation » et « la danse, art du mouvement », ce lieu d'expérimentation fait le pari d'articuler « l'éphémère et le pérenne, l'expérimental et le patrimonial⁴³ ». Voici comment Boris Charmatz en présentait le projet en forme de manifeste :

La danse et ses acteurs se sont souvent définis en opposition à des arts dits pérennes, durables, statiques, dont le musée serait le lieu de prédilection. Mais si l'on veut aujourd'hui ne plus occulter l'espace historique, la culture, le patrimoine chorégraphique, fut-il le plus contemporain, alors il est temps de regarder, de rendre visibles et vivants les corps mouvants d'une culture qui reste largement à inventer. (...) Le Musée de la danse voudrait ainsi bousculer et l'idée que l'on se fait du musée, et l'idée que l'on se fait de la danse ! Mariage impossible entre deux mondes, il explore les tensions et les convergences entre arts plastiques et arts vivants, mémoire et création, collection et improvisations sauvages, œuvres mouvantes et gestes immobiles⁴⁴.

Cela dit, parfois, on observe que la nécessité même de transmettre les œuvres et de créer un répertoire ne s'impose pas aux artistes chorégraphiques comme une évidence, quand elle n'est pas tout bonnement rejetée. Pour certains danseurs, le « désœuvrement » n'est pas vécu comme un risque dont il faudrait se préserver par la mise en œuvre de stratégies de sauvegarde : il est recherché au nom d'une conception de la danse comme pratique et expérimentation continue ; au nom aussi, souvent, d'une critique des logiques de production du spectacle vivant. Ainsi, la danseuse et chorégraphe Patricia Ferrara, après avoir mis fin à l'activité de sa compagnie il y a deux ans, s'est débarrassée de la *quasi* totalité de ses archives. Cela ne signifie pas qu'elle se désintéresse de la transmission mais, pour elle, il s'agit de transmettre avant tout une éthique et une philosophie de la danse qui s'expérimente dans le *danser* et au présent.

En dépit de ces tendances néo, voire anti-patrimoniales, la majorité des compagnies de danse, y compris de danse contemporaine, restent attachées à la nécessité de *faire œuvre*. En France, nombre d'entre elles développent des politiques de répertoire aussi ambitieuses et rigoureuses, voire plus, que celles des compagnies de ballet, d'autant plus (et mieux) lorsqu'elles sont soutenues par des moyens pérennes. Souvent associées aux noms de chorégraphes célèbres, ces politiques de répertoire sont particulièrement développées au sein des Centres Chorégraphiques Nationaux. Ainsi, le Ballet Prejlocaj installé au CCN d'Aix en Provence sollicite depuis la fin des années 1980 les services d'une notatrice en choréologie Benesh, avec pour conséquence que presque toutes les choréographies d'Angelin Preljocaj

⁴³ CHARMATZ Boris, Manifeste pour un Musée de la Danse, <http://www.museedeladanse.org/fr/articles/manifeste-pour-un-musee-de-la-danse>.

⁴⁴ *Ibid.*

ont été aujourd'hui notées. Au vu de la puissance de légitimation de la trace écrite et de son importance dans l'identification des œuvres, on peut supposer que le chorégraphe assure de cette manière le rayonnement et la patrimonialisation de son œuvre. Cependant, même si le souci de créer un répertoire est répandu en danse contemporaine, rares sont les compagnies qui recourent à la notation : à cet égard, le Ballet Prejlocaj reste une exception qui confirme la règle. Même au sein de compagnies aussi anciennes et reconnues que la compagnie Maguy Marin, la transmission des œuvres se fait par la tradition orale, de chorégraphe à interprète ou directement d'interprète à interprète. La transmission ininterrompue de *May B* depuis sa création, en 1981, est à cet égard exemplaire. Elle souligne la prédominance de l'oralité et du modèle généalogique et familial dans la passe des œuvres chorégraphiques, loin devant le recours à la tradition écrite en dehors de la sphère « familiale ».

Pourquoi cette prédominance ? Par le choix de l'oralité, les danseurs semblent revendiquer une forme d'exceptionnalité de la danse où « tout se joue[rait] dans le débordement du partitionnel, dans la singularité de l'image et du geste, dans le transfert et l'affect, dans l'entrecroisement [des] corps⁴⁵ ». Quant au modèle généalogique et familial de transmission, il n'est pas le propre des compagnies de ballet classique : il s'impose en danse contemporaine de manière d'autant plus forte que les œuvres ne reposent pas, *a priori*, sur un répertoire gestuel connu et partagé par tous, mais sur un vocabulaire créé en dehors ou en marge d'un lexique préétabli. Au sein des compagnies contemporaines se développe souvent une culture gestuelle originale autour de la personnalité d'un « choréauteur », culture gestuelle que seule la fréquentation de la compagnie peut permettre de maîtriser. C'est en ce sens qu'une compagnie contemporaine est comparable à une « famille » dont les membres acquièrent une approche du corps et de la danse, mais aussi des valeurs et un *ethos* communs à tous signalant leur appartenance au groupe. On pense ici bien sûr à la compagnie Bagouet, dont les interprètes, après la mort du chorégraphe en 1992, se constituent en collectif pour assurer la transmission de l'œuvre, revendiquant pour eux-mêmes le statut d'« archives vivantes ». À la lumière de la longue aventure des Carnets Bagouet qui se poursuit encore aujourd'hui, on comprend que, loin devant les institutions, c'est au sein de la « famille » que le désir de sauvegarde est le plus puissant ; que ce sont les danseuses et les danseurs qui constituent le milieu privilégié où une œuvre chorégraphique puise le secret de sa survie.

De l'interprète au passeur

Il existe toutes sortes de passeurs de danse, parmi lesquels les pédagogues que nous sommes. J'ajouterais qu'entre artistes et pédagogues, la frontière est souvent mince, de nombreux chorégraphes, danseuses et danseurs partageant leur temps entre enseignement, répertoire et création, quand ils ne considèrent pas ces trois activités comme les trois composantes d'une même démarche. Parmi ces passeurs de danse, nous allons nous intéresser à celles et ceux qui sont en charge de la transmission des œuvres, et pas seulement de l'enseignement de savoirs pratiques ou théoriques. Comme nous venons de le dire, ce sont très souvent les interprètes à qui revient cette fonction. Mais bien qu'elle soit répandue, elle ne va pas de soi. Elle est même souvent conflictuelle parce qu'elle mobilise de puissants affects. En danse contemporaine, la passe des œuvres est d'autant plus problématique qu'elle se fait presque toujours au sein de la « famille », ce qui peut entraîner des conflits de légitimité, *a fortiori* dans le cas de la disparition du chorégraphe. Aujourd'hui, le ou la chorégraphe est toujours considéré comme le garant par excellence de la transmission, dans un contexte de survalorisation et de singularisation de la figure auctoriale. Dans le cadre d'une reprise, sa légitimité n'est donc jamais discutée, de même qu'est rarement remis en cause le « légataire » d'une œuvre lorsque c'est le chorégraphe qui le désigne. En l'absence d'auteur.e identifié.e ou de légataire désigné.e, les héritiers considérés comme les plus légitimes sont les « interprètes d'origine » ou les danseuses et les danseurs ayant accompagné la démarche artistique de la compagnie au long cours, ce qui va souvent de pair. Autrement dit, le temps constitue un facteur de légitimation essentiel pour les passeurs, l'ancienneté déterminant qui sera le garant de la fidélité à l'œuvre et du respect de l'*ethos* de la compagnie.

En danse contemporaine, la transmission d'une œuvre ne se limite pas, en principe, à un travail de reproduction technique qui ferait l'économie de la traversée d'un processus : la responsabilité qui incombe aux passeurs est donc à la fois éthique et esthétique. « Interprète d'origine » ou pas, plus ou moins légitimé, la passeuse ou le passeur est nécessairement amené à se demander non seulement que transmettre, mais surtout pourquoi et comment – ces questions n'appelant jamais de réponses

⁴⁵ POUILLAUDE Frédéric, *Le Désœuvrement chorégraphique*, op. cit., p. 266.

évidentes. Autrement dit, quelle que soit la proximité qu'il entretient avec l'œuvre ou le chorégraphe, le passeur n'est pas un pur médium doué de transparence : il prend position de manière plus ou moins consciente et explicite sur ce qui doit être transmis et sur le dispositif à mettre en œuvre pour ce faire. La passe d'une œuvre n'est donc jamais un acte neutre. Comme tout geste artistique, elle est portée par une intention ayant un effet sur le processus de travail et sur la forme de la reprise. L'expérience collective et démocratique des Carnets Bagouet permet de mesurer la variété des démarches et l'ampleur des écarts possibles entre des projets de reprise selon les personnes qui les portent : reconstitution, recréation, réinterprétation, réactivation, évocation, la reprise renvoie à toutes sortes de conceptions de la transmission, parfois incompatibles. Comme le souligne Isabelle Launay,

Si certains envisagent [...] la possibilité du « retour à », dans un travail de reconstruction ou de sauvegarde, d'autres, en revanche, entendent poser une relation complexe aux œuvres passées, assument le mouvement impossible du retour, une relecture comme une épreuve des écarts par rapport aux référents passés, voire comme travail d'évocation, de citations, de recyclage [...] ⁴⁶.

En matière de transmission, aucun choix ne va donc de soi, non seulement en raison de la concurrence possible des mémoires, de la tension possible entre la mémoire et les traces matérielles de l'œuvre, mais surtout en raison de l'importance que l'on accorde au « devoir de mémoire » et au sens que l'on donne au mot « fidélité ».

En outre, il est parfois difficile de déterminer où commence l'œuvre et où elle s'arrête. Pour une œuvre chorégraphique, difficile faire la part des choses entre l'essentiel et le contingent tant l'ensemble des éléments qui la constituent, à commencer par les corps singuliers des interprètes, débordent de l'écriture. Ainsi, lors de la reprise de *Guérir la guerre* d'Ingeborg Liptay par la compagnie Les Âmes fauves en janvier 2017, Agnès de Lagausie, chargée par la chorégraphe de la passe de l'œuvre, a conservé les costumes d'origine et la conduite lumière, considérant ces éléments comme des caractéristiques essentielles de la pièce, parties de son identité. En revanche, quand Olivia Grandville fait le projet de reprendre *So Schnell* de Dominique Bagouet en 2006 avec le Ballet du Grand Théâtre de Genève, elle fait le choix d'abandonner la scénographie d'origine pour mieux « mettre en évidence la force de l'écriture, sa singularité et son autonomie ⁴⁷ » et opérer ainsi un « déplacement du regard ». Au nom d'une critique du « mimétisme direct », elle prend également ses distances avec la « transmission "corps à corps" », privilégiant « les sources extérieures (partitions, vidéos) et la pratique de l'improvisation ⁴⁸ ». À cet égard, le positionnement qu'adopte Olivia Grandville est proche de celui d'un metteur en scène de théâtre qui remonterait une pièce.

Mais il est beaucoup plus difficile de dissocier une œuvre chorégraphique contemporaine des danseurs qui la dansent qu'une œuvre théâtrale des acteurs qui la jouent, le théâtre reposant traditionnellement sur la dissociation entre la *personne* de l'acteur et son *rôle*. C'est sans doute pourquoi, au théâtre, la direction d'acteurs est traditionnellement de la responsabilité du metteur en scène, alors qu'en danse, en cas de reprise de rôle, la transmission se fait souvent d'interprète à interprète, même en présence du chorégraphe. Pour autant, il ne suffit pas d'avoir interprété une danse pour être capable de la transmettre. En danse contemporaine, en particulier, en l'absence d'un vocabulaire gestuel préétabli, la réussite de ce transfert suppose pour « l'interprète d'origine » de faire la part des choses entre ce qui ressort de l'œuvre comme tiers objet partageable et ce qui ressort de soi. Elle suppose de dégager l'écriture sous-jacente de la gangue de l'interprète, autrement dit de rompre l'idiosyncrasie de la danse et de la personne qui fait la singularité d'une interprétation : de dénouer les fils constituant la texture d'une danse. En somme, elle suppose que le danseur d'origine prenne conscience des conditions par lesquelles il est devenu l'interprète de sa propre danse afin d'ouvrir un espace d'interprétation à d'autres que lui. Parlant des danseurs de la compagnie Bagouet, Isabelle Launay décrit à quel point la passe d'une danse s'apparente dans ce cas à un véritable travail de deuil :

Aussi fallait-il prendre le temps de pouvoir se séparer radicalement de « la-danse-de-Dominique » qui s'arrangeait entre danseurs, élaborer la partition d'un rôle, démonter la danse pour y remettre du jeu, sans quoi la douleur de « se voir danser » dans le corps de quelqu'un d'autre et donc de voir mourir cette part de soi qui dansait avec Bagouet [...] ne pouvait que se réitérer dans le

⁴⁶ LAUNAY Isabelle, « Anarchives... ou partir de Bagouet », in *Les Carnets Bagouet. La Passe d'une œuvre*, Les Solitaires intempestifs, Besançon, 2007, note 34, p. 36.

⁴⁷ GRANDVILLE Olivia, in *Les Carnets Bagouet. La Passe d'une œuvre*, op. cit., p. 312.

⁴⁸ *Ibid.*

spectacle des remontages. Un deuil devait s'élaborer pour découvrir l'œuvre au travail dans « la-danse-de-Dominique », travail qui permettait aux danseurs de se transformer, de s'énoncer et de vivre comme auteurs-interprètes de leur interprétation d'un rôle dans l'œuvre de Bagouet⁴⁹.

Dans cet arrachement de l'interprète à lui-même, cette perte, c'est le devenir de l'œuvre qui se joue, sa *survie* au sens fort du terme. Car le désir de conserver une forme originelle réifiée condamnerait inévitablement une œuvre chorégraphique à la disparition. Tout passeur, toute passeuse, quelle que soit la proximité qu'il entretient avec une œuvre, son désir de fidélité à son auteur.e, est confronté à l'épreuve des écarts, à l'instabilité de l'œuvre, à son inévitable altération dans le processus de transmission. À l'instar d'un traducteur, il lui faut accepter que toute transmission soit une forme de trahison, mais une trahison nécessaire pour que l'œuvre sorte du cercle de la « famille » et se confronte à d'autres danseurs susceptibles de l'enrichir de nouvelles textures.

Me voici arrivée au terme de ma réflexion. À la lumière des rencontres et des lectures qui l'ont nourrie, j'en conclus (du moins provisoirement) qu'à défaut d'être un métier, la passe des œuvres chorégraphiques est une fonction essentielle qui mérite qu'on la reconnaisse dans toute son importance et sa complexité. Et qu'il est regrettable que ce soit rarement le cas aujourd'hui comme en témoigne la relative invisibilité des passeuses et des passeurs de danse. Mais peut-être est-ce parce que « donner en son nom propre et transmettre ce que l'on a appris d'un autre sont deux actes très différents : le second exige à la fois rigueur et humilité ».

Indications bibliographiques

CHARMATZ Boris, Manifeste pour un Musée de la Danse,

<http://www.museedeladanse.org/fr/articles/manifeste-pour-un-musee-de-la-danse>.

GOODMAN Nelson, *Langages de l'art*, collection « Pluriel », Hachette, Paris, 1990, traduction de l'américain par Jacques Morizont.

LAUNAY Isabelle, *Poétiques et politiques de répertoires. Les Danses d'après, I*, Centre National de la Danse, Paris, 2017.

Les Carnets Bagouet. La Passe d'une œuvre, LAUNAY Isabelle (dir.), Les Solitaires intempestifs, Besançon, 2007.

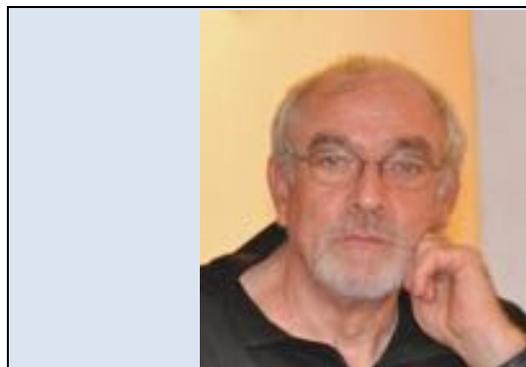
QUIBLIER Marie, « Ce que la reprise fait à l'œuvre chorégraphique/Subversion et invention », in *Marges* [En ligne], 18/2014, mis en ligne le 18 février 2016. <http://marges.revues.org/894>.

POUILLAUDE Frédéric, *Le Désœuvrement chorégraphique. Étude de la notion d'œuvre en danse*, Vrin, Paris, 2014.

Raymond Dhellemmes

Regard du grand témoin

Lundi 30 octobre, 15 H 45 – 16 H 45



Témoignage

Raymond Dhellemmes
IA IPR EPS honoraire

Raymond Dhellemmes a bien voulu se prêter au jeu délicat du grand témoin, observateur privilégié des pratiques et des échanges entre tous les protagonistes des trois jours de stage. Discret et investi sur tous

⁴⁹ LAUNAY Isabelle, « Anarchives... ou partir de Bagouet », in *Les Carnets Bagouet. La Passe d'une œuvre*, op. cit., p. 55.

les ateliers, voici son témoignage objectif et subjectif et nous le remercions vivement d'avoir accepté l'exercice.



Introduction

Je souhaite d'abord revenir un instant sur cette belle expression utilisée pour nommer votre association « passeur de Danse ». Le terme passeur suppose une traversée et un support pour passer d'une rive à l'autre, d'une rivière ou d'un fleuve. Les passeurs sont progressivement remplacés par un pont qui facilite la traversée.

Je perçois bien l'intention initiale explicite en arrière plan de l'expression. Le passage entre le monde de la danse - champ artistique de pratiques socio-culturelle et d'autres mondes, vient immédiatement à l'esprit mais on peut interroger d'autres significations. Telles que le passage entre les pratiques de danses héritées du passé vers des danses actuelles comme Bérangère BODENAN nous l'a fait vivre pour la danse baroque, revisitée au travers de sa propre sensibilité.

Ou encore ... passeur de la rive de l'expertise, de la spécialisation à celle de l'enseignement notamment de l'EPS, par nature « généraliste ». Quel que soit leur champ de professionnalité, enseigner suppose de la part des intervenants, une culture des pratiques à la fois polyvalente et exigeante du point de vue d'un éventuel « fond culturel » permettant précision et justesse des interventions dans ce champ si particulier de l'accès à une gestualité du sensible. Sur cette question, les enseignants d'EPS formés prioritairement à une culture physique de l'affrontement, du dépassement peuvent se trouver face à des difficultés qu'il faudrait probablement mieux prendre en compte dans les formations.

Comme « béotien » de la culture danse, suite à l'invitation des organisateurs, mon intention initiale a été de tenter d'apporter un regard didactique relatif à une intégration accrue de ce champ culturel qui vous est cher, à la discipline EPS considérée comme une discipline d'enseignement. Il s'agit d'un regard « d'expert de la polyvalence » que je pense avoir construit au cours de ma carrière en matière de Pratiques Physiques Sportive, Artistique et de développement. Regard qui pourrait être utile, qui pourrait faciliter les allers-retours entre la rive des spécialistes et celle des « généralistes ».

Mon propos traitera des points suivants :

Premier point : Interrogations initiales d'un béotien de passage chez les passeurs.

Second point : Outils pour l'écoute des interventions : thèmes et tensions dans les thèmes.

Troisième point : D'une culture experte en danse contemporaine à une culture scolaire.

1. Interrogations initiales d'un béotien de passage chez les passeurs.

Après avoir longuement hésité pour présenter les questions initiales qui étaient les miennes avant que je n'assiste à cette session, j'ai finalement trouvé utile de les communiquer comme autant d'interrogations naïves que je partage probablement avec d'autres béotiens. Bien entendu, ce premier registre spontané d'interrogation s'est transformé en cours de route ... Les réponses n'ont jamais été directement des réponses mais une autre façon d'envisager le questionnement qui pour ma part relève

d'une problématique didactique : quel usage des pratiques sociales, culturelles de la danse contemporaine pour penser une culture scolaire contemporaine de la danse, déjà en oeuvre ?

On le voit il s'agit d'un chantier largement avancé par les enseignants qui, depuis plus de trois décennies se sont battus pour que cette culture naisse et se développe au sein de la discipline EPS. Mais la diversité est telle qu'elle contraint à un travail de réflexion très différent de celui qui s'exercerait sur une spécialité sportive, telle que le handball par exemple. La complexité serait un peu semblable à celle de la « didactisation » de l'activité aquatique, très diverse selon qu'il s'agisse pour un débutant de l'adaptation à un milieu inconnu (l'eau sans appui) ou de l'affinement par un nageur de compétition, de techniques pour optimiser les rapports entre l'équilibration, la propulsion, la respiration. Poursuivons cette comparaison même si elle est un peu hasardeuse : plonger les élèves dans un espace scénique inconnu, pour qu'ils mobilisent leur gestualité dans une intention inconnue d'eux mais apparentée à de la communication non verbale relève d'une approche didactique particulière dans laquelle le climat de confiance, de respect et d'écoute peut jouer un rôle déterminant. Une autre approche serait requise pour que les élèves s'approprient les éléments d'une œuvre existante, dans une composition originale émanant d'un petit collectif. Il faut cependant, d'un point de vue didactique, tenir tous les bouts ...

Voici donc ces questions initiales

Si la référence pour l'école est la danse dans son registre artistique, à partir de quand, de quoi, peut-on dire qu'une prestation dansée devient "artistique" ? La danse populaire, les danses de salon et autres formes ritualisées (le Haka des rugbymen néo-zélandais) seraient-elles alors exclues d'un champ de pratique scolaire même s'il est vrai que des tentatives pour formaliser ce champ existent déjà.

La danse contemporaine est multiple, fortement personnalisée, en mutation permanente. Est-il possible d'en retirer des traits communs ? Ou encore est-il possible de fonder des choix pour l'école dans le paysage multiple des danses ?

La musicalité du mouvement peut-elle se produire en l'absence de tout support musical ? La musique est-elle consubstantielle à la danse, ou l'inverse ? Que traduit l'histoire des rapports entre danse et musique ?

L'expérience de danse contemporaine existe-t-elle vraiment sans projet de création d'une oeuvre chorégraphique, aussi modeste soit-elle ? Peut-on être en expérience de danse, sans autre projet que le « plaisir de se mouvoir sans entrave » ?

Le vocabulaire mobilisé pour exprimer le sensible de la gestuelle fait nécessairement recours à un registre de langage peu connu du béotien. Faut-il se l'approprier pour accéder au sens profond ? Par la pratique ? Par ailleurs, dans quelle mesure la danse relève d'une forme de communication non verbale et dans ce sens pourrait-on la qualifier de langage non verbal ?

Il n'y aurait pas de danse (contemporaine ou non) de qualité sans un investissement personnel fort. Ce qui pourrait conduire à révéler "une partie de soi" en milieu scolaire. Est-ce souhaitable ? Possible ? A quelles conditions pour le milieu scolaire ?

Est-il réellement possible d'intégrer l'expérience du "dansé" avec un investissement affectif intense (au sens où c'est entendu ici), à une EPS polyvalente ? A quelles conditions ?

En quoi la construction d'une culture experte de la danse acquise par les acteurs pourrait contribuer à cette intégration ?

Si l'activité de l'intervenant est essentielle dans la conduite d'une séquence d'enseignement du dansé, quelles acquisitions essentielles faut-il viser pour qu'il y parvienne ? Quels seraient alors les objectifs de formation incontournables ?

Quelles articulations avec les autres disciplines scolaires dites artistiques doivent être envisagées pour l'école ? Y a-t-il des propositions surplombantes caractérisant la mise en activité artistique, qui seraient réinvestissables dans le champ de la danse ?

Qu'est-ce qui est mis concrètement par les promoteurs-acteurs de la danse artistique en milieu scolaire, derrière le terme de « corporéité » (au delà des définitions originelles de tel ou tel auteur comme Michel Bernard)

Quels sont les arguments de fond avec lesquels on pourrait convaincre les "décideurs" de l'Éducation Nationale de la nécessité d'un enseignement de Danse Artistique pour tous les élèves, à des moments définis de la scolarité ?

Sur quels fondements élaborer un parcours d'activité de Danse école/collège/lycée en EPS, sur le registre d'une « corporéité⁵⁰ » mieux assumée ?

2. Outils pour l'analyse de contenu des interventions : thèmes et tensions dans les thèmes.

Diverses interrogations sont formulées dans la plaquette de présentation de la session 2018. Face à la complexité d'identifier une problématique culturelle d'ensemble permettant de cerner ce champ d'activité corporelle, j'ai pensé qu'il pourrait être fécond de situer toutes les prestations, leur identité, leur origine, leur mode de construction, en tentant de les positionner entre deux pôles opposés, deux extrêmes d'un item. Par exemple, et pour illustrer la démarche, concernant l'item « rapport à la musique », il pourrait y avoir deux tendances extrêmes : la danse n'existe qu'au travers d'une expression musicale qui la génère (opinion dominante chez le béotien) ... ou elle existe hors champ musical explicite pour être une musique du corps, qui génère sa propre rythmicité, un éventuel support sonore (rythmique et/ou mélodique) venant éventuellement en complément. Au travers de cette approche, je pensais pouvoir rendre compte de la diversité des propositions exprimées au cours de cette session 2018 et en même temps, sortir d'une approche trop descriptive, ne permettant pas d'extraire ce qui serait constitutif du champ.

J'ai ensuite envisagé de mettre en évidence pour les dimensions principales de la problématique de la session, quelques « tensions » que j'ai pu identifier lors de mes lectures initiales. Je les ai ensuite infirmées ou confirmées puis développées, ou reformulées lors de mes observations. Cela m'a permis de maintenir une observation active mais hélas peu participante, des diverses séquences.

2.1. Trois champs ont été définis en rapport avec la présentation des thèmes d'étude du stage. Je les ai regroupés de la façon suivante :

- **le champ de la formation/préparation du danseur** avec des caractéristiques des tâches qu'il réalise en parallèle pour être en mesure de répondre au projet artistique, son activité mise en perspective. Lors des présentations, nous avons pu mesurer à quel point la « personnalisation » des propositions pouvait être marquée, chaque intervenant se réclamant d'un chorégraphe célèbre, d'un courant particulier, d'une « sensibilité culturelle », voire d'une hybridation ... Il semblerait qu'il y ait autant de conceptions de la gestualité dansée qu'il y a de chorégraphes. Il doit cependant forcément exister des espèces d'invariants qui conduiraient les non spécialistes à identifier rapidement en arrière-plan des filiations culturelles, ce qui est essentiel à transmettre. On postulerait alors l'existence d'un « savoir danser », au même titre qu'il y a un savoir écrire ou un savoir nager.

- **les conditions d'élaboration d'une œuvre chorégraphique** ont été particulières dans ce type d'intervention pour les passeurs de danse. Il s'agissait de faire vivre en un temps réduit, des options prises sur le propos artistique, d'illustrer des particularités dans les attentes, de suggérer les directions à prendre, de communiquer une sensibilité particulière. Mais ces communications ont toujours eu un aboutissement ? Pas à pas, et parfois de façon surprenante, une production de groupes ou de sous-groupes s'est construite présentant à mes yeux, l'apparence d'un spectacle. D'ailleurs, les applaudissements qui accompagnèrent ces présentations de sous groupe étaient bien la preuve que derrière les « exercices », se jouait visiblement la mise en perspective de quelque chose qui puisse se

⁵⁰ A ce point de nos propositions, nous entendons par corporéité, à la différence de la notion de corps, le rapport que chacun entretient avec son propre corps vécu, mettant ainsi en évidence le caractère phénoménique du corps.

donner à voir. Ceci a été pour moi un étonnement et une prise de conscience : n'aurait-il pas d'activité de danse artistique scolaire sans la coprésence de trois instances et des activités qu'elles suppose : la Danse, la Chorégraphie et le Spectacle⁵¹ ? Ces trois instances articulées (D.C.S.) prendraient plus ou moins d'importance au cours du processus d'élaboration de ce qui sera donné à voir. Cela dit, on peut admettre des restrictions à ce constat : les applaudissements peuvent venir remercier l'intervenant, soutenir les « apprentis », sans qu'un jugement normatif viennent troubler leur engagement. Le climat de confiance qui en résulte sera propice à une authenticité accrue.

-quant aux **questions posées par les rapports entre transcription-mémorisation- transmission**, il me semble qu'elles ont été minorées ou traitées de façon assez allusive alors qu'elles semblaient au centre des préoccupations initiales des organisateurs. Les intervenants ont plus été sensibles à la mobilisation de la « mémoire sensitive » qu'à celle d'écriture chorégraphique qui vient clore et surplomber le processus de création. Par exemple, J. C. PARÉ ne transmet pas par imitation ou de façon formelle, lexicale, des éléments de la danse proposée par C. Carlson. Il le fait en faisant appel au vécu des stagiaires en les engageant dans une analyse fonctionnelle en acte, faisant ainsi revivre pour chacun, sa vision poétique du monde.

La conférence terminale donnée par Anne PELLUS a bien montré cependant qu'à l'occasion de questions liées à la propriété intellectuelle de l'oeuvre, il était complexe d'attribuer tel ou tel élément d'une chorégraphie à un chorégraphe en particulier. Autre chose est de « ne pas perdre » l'oeuvre lorsqu'elle n'a été ni transcrite (écriture Laban), ni filmée ni transmise. La mémoire corporelle est certes une voie possible mais, on le conçoit, elle demeure approximative, éphémère.

Nous avons perçu également à quel point la partition musicale, la rythmicité donnée par divers moyens jouait un rôle déterminant pour la rétention d'enchaînements, de déplacements. Un peu comme si le geste était encapsulé dans des séquences musicales, rythmiques. Nous avons pu apprécier par exemple le recours à support rythmique particulier de Caroline BOUSSARD. Elle accompagnait curieusement ses réalisations et celles des stagiaires par une sorte de langue « à clic » utilisée dans le sud de l'Afrique (le « xhosa », qui ajoute aux sons linguistiques traditionnels, des claquements de bouche, de langue et de palais qui fonctionnent comme des phonèmes distinctifs). Elle communiquait en plus de cette façon, une sorte de « jouissance » que semblait procurer une mobilité corporelle libérée.

Pour chacun de ces champs, nous avons rapidement perçu l'intérêt de ne pas aller dans le détail des propositions des intervenants de façon descriptive et de tenter un repérage de tensions que nous allons pointer.

2.2. Les tensions repérées au cours de mes observations dans les ateliers, et lors des interventions verbales.

Le recours à cette démarche en terme de « tensions », correspondait à une intention initiale. Celle de pouvoir dépasser mes interrogations spontanées, voire d'éviter d'analyser les choses au travers de ce que je percevais comme des contradictions entre les présentations des intervenants. Je les ai ainsi observées, écoutées pour valider, affiner, identifier des tensions. Voire comme des tentatives de dépassement de certaines de ces tensions ... Je les exprimerai ici sous forme d'items, sans les développer.

Concernant le champ de la formation-préparation du danseur. L'identification d'une spécificité de son activité adaptative.

-Tension entre la recherche de la production d'un effet émotionnel ou sensoriel chez le spectateur et la nécessaire mise à distance du danseur de ses propres émotions pour obtenir la disponibilité nécessaire.

-Tension entre une approche de la formation à une sensibilité du corps à travers les « arts du spectacle » versus accession par des techniques d'entraînement, à une virtuosité corporelle, à une culture corporelle de danse (James CARLES).

⁵¹ TRIBALAT T. 2018 « Il est vrai qu'en dehors de l'école, le spectacle n'est pas une obligation, (on pense au Workshop, aux ateliers d'improvisation, au manifeste d'Yvonne Rainer, notamment).

-Tension entre « l'agir sur soi », sur ses propriétés anatomo-physiologiques du mouvement (entraînement physique proche de celui du sportif) versus le fait d'agir « vers soi ⁵²», sur les propriétés d'expression sensible de la gestualité (voir la « théorie du flow » de James CARLES). A ce propos, on peut se demander si le ressenti d'effort qui organise en partie la régulation de la dépense énergétique en entraînement sportif, est de même nature que le ressenti proprioceptif, cénesthésique du danseur sollicité par des représentations, des intentions (suggérées par le chorégraphe ou par lui-même).

-Tension entre la recherche d'un ancrage psychologique fort (images métaphores) accompagnant la recherche d'un état de corporéité pour « laisser s'exprimer son moi profond », versus ancrage de l'expression dans la mémorisation-reproduction d'un déjà là.

Concernant les conditions d'élaboration d'une oeuvre chorégraphique (O.C.) trois modalités d'activités en interaction : le Dansé – le Chorégraphié – le Spectacle.

-Tension entre d'un côté une part essentielle des suggestions des danseurs ... de l'autre, guidage serré du chorégraphe (l'oeuvre se construit par touches ... tout semble se trouver déjà-là dans l'esprit du chorégraphe). Cela peut se traduire par diverses attitudes chez le chorégraphe. Ou il décide de tout, l'oeuvre devient ainsi la projection de son écriture ; le danseur est réifié et devient une « matière à travailler » ; Ou il y a interaction entre les deux fonctions. Dans tous les cas, les modalités d'intervention font plus appel à de la suggestion au moyen d'un vocabulaire imagé qu'à de la description de mouvement à réaliser. Ce qui semble dominer ce sont des interventions visant à créer les conditions d'une libération de la fluidité du mouvement, à favoriser l'équilibre dans l'action ?

-Tension entre une production inscrite explicitement dans une « école », un courant, un style (faire revivre l'oeuvre) versus relative autonomie de la création articulée à une thématique.

-À la base du travail d'élaboration, une thématique totalement ouverte (sentiments, émotions, situation) versus un « récit » a priori structuré, construit.

-L'accent est mis de façon dominante sur une forte sollicitation de l'activité du spectateur (prise en compte de sa possible lecture, de ses probables ressentis versus la centration est plus sur le danseur, ses sensations. Certes, comme tout oeuvre de nature artistique, l'O.C. n'est pas forcément finalisée par la production du plaisir chez le spectateur. Mais sa construction répond à l'idée de partager une certaine vision du monde. N'est-ce pas comme c'est le cas pour le théâtre : l'oeuvre n'existe pas si personne ne la regarde ?

-Le support musical intervient comme un apport de surface dans l'élaboration d'une réalisation d'O.C. versus la musique comme support essentiel de l'activité de création, de réalisation. Cela dit, le support peut être essentiel et ne pas se trouver dans un rapport étroit métrique ou mélodique. Il peut s'agir d'un accompagnement simplement poétique. Cela peut aller jusqu'à la dissociation totale, telle une rencontre un peu hasardeuse. C'est par exemple pour une des modalités de fonctionnement de Cunningham. Le silence pour laisser émerger la musique de la danse elle-même est fréquent. Enfin un monde sonore (créé par le montage) pour déclencher l'imaginaire est très fréquent, laissant cependant à la danse sa propre musicalité.

Concernant les questions posées par les rapports entre transcription - mémorisation – transmission.

- Tension entre le recours à un vocabulaire allusif, imagé articulé à un ou des rythmes laissant libre cours à l'interprétation du danseur versus mobilisation d'une sémantique cadrée, convenue, par recours ou non à une écriture propre au champ de la danse. Recours à des schémas types dans le « montage » d'une oeuvre chorégraphique (reproduction de séquences devenues célèbres).

⁵² Cette distinction est proposée par Noé SOULIER, 2016, « Actions, mouvements et gestes », CND, carnets du Centre National de la danse.

- Tension entre l'Intégration/reproduction voire réactualisation d'un patrimoine (fixer, valoriser, réactiver) versus élaboration-crédation d'une oeuvre voire d'une sensibilité originales (style ? Courant ?). Il est vrai qu'on constate chez chaque intervenant au cours de cette session, une filiation culturelle, anthropologique, historique déclarée. Mais cette filiation est réactualisée, réinterprétée plus ou moins personnalisée. Chacun apporte une sorte de touche personnelle à cet héritage en procédant parfois à une forme d'hybridation entre les genres (le baroque et le contemporain chez Bérangère BODENAN).

- Tension entre la tentative de réactualisation d'une oeuvre existante dans ses moindres détails versus appropriation d'éléments significatifs (posture, gestualité) appartenant à des auteurs de référence (Carlson, Larrieu) ; recomposition personnelle sur cette base.

- Tension entre ce qui est "ineffable" non formulable dans l'oeuvre et la nécessaire formalisation-rationalisation de ce doit être transmis.

Pour terminer sur ce point, ajoutons que nous n'avons pas ici la prétention de couvrir par ces propos, l'ensemble des contradictions apparentes dans le champ des activités de danse. Notre propos était de pouvoir situer la richesse et la diversité des propositions avec cette interrogation du non expert : ***qu'est-ce qui en ferait l'unité.*** ? Où se trouverait la spécificité de l'activité sous-jacente d'un danseur en danse contemporaine dans ses particularités ? Une activité qui ne se voit pas, mais qui s'infère à partir de l'observation des interventions, des références qui émergent des discours des acteurs, de leur retour réflexif sur les propositions.

3. D'une culture experte à une culture scolaire de la danse

3.1. Pourquoi cette question ?

Il me semble, dans la mesure où j'ai pu intégrer les divers thèmes traités par les passeurs, que l'essentiel des travaux et des réflexions consiste à améliorer chez les participants, une expertise déjà acquise sur le champ de l'enseignement des activités de danse. C'est bien entendu une nécessité d'actualiser ces connaissances, de développer des savoirs sur des productions historiquement datées, de rencontrer des acteurs remarquables du champ, d'actualiser son rapport aux oeuvres contemporaines, de formaliser mieux et de façon plus approfondie un champ aussi productif que l'est la danse contemporaine. Mais, en même temps, la « distance » aux pratiques scolaires ordinaires peut sembler s'accroître si parallèlement n'est pas menée une approche de la transposition de ces savoirs experts dans le champ de la « scolarité ordinaire ». Cette coupure devrait pouvoir être évitée en amorçant une réflexion sur ce qui pourrait être le plus actuel et le meilleur de « l'enseignable » en cette matière.

Ce n'est pas tâche facile et, pour le moins, elle mériterait des débats en parallèle d'éventuelles études qui pourraient être menées sur ces pratiques que j'appellerais ordinaires alors qu'elles ne le sont pas. D'autre part et à notre connaissance, les recherches en didactique de la danse et de la création chorégraphique sont pour l'instant encore peu nombreuses. Notons la thèse de Virginie MASSINA soutenue le 13 décembre 2017 en Sciences de l'éducation à Rennes⁵³. Elle tente de montrer des similitudes de démarche de création dans les relations chorégraphe/danseur et enseignant/classe. Cela dit, un travail de réflexion qui ne soit pas à proprement parlé de la recherche est possible. Il peut s'appuyer sur diverses sources, et pour ma part, je pense qu'on pourrait avoir recours au champ conceptuel de la didactique des disciplines pour avancer, et notamment au concept de transposition sur lequel nous allons nous pencher, rapidement sachant que ce champ théorique n'est pas réduit à ce concept.

3.2. Transposer des pratiques sociales artistiques?

Pour les didacticiens des disciplines « intellectuelles », la transposition concerne l'identification des conditions et des effets du passage d'un savoir savant en savoir scolaire. Nous n'irons pas plus loin, ce n'est pas l'objet ici. Pour les didacticiens des disciplines d'action, de réalisation, la transposition concerne les pratiques sociales. C'est plus complexe ! D'autant que dans le champ de la création

⁵³ Virginie MASSINA thèse soutenue le 13 décembre 2017 en Sciences de l'éducation à RENNES. Consultable en janvier 2019.

chorégraphique, les œuvres, les conditions de création, et les références sont multiples ... L'auteur de référence pour les disciplines d'action concernant cette question demeure MARTINAND Jean Louis qui a évoqué à maintes reprises une problématique de la transposition des pratiques sociales qui n'obéit pas aux mêmes schémas que la transposition d'un savoir savant.

Pour MARTINAND⁵⁴, il est nécessaire de considérer l'ensemble des éléments qui sont transposés d'une pratique sociale, pour tenter d'élucider un processus de transposition. Mais, comme en technologie (la discipline sur laquelle il a travaillé initialement), ce qui est transposable ce sont les conditions de la production d'une prestation, d'un produit. En danse, ce serait l'ensemble des conditions qui permettraient de produire une réalisation : l'œuvre chorégraphique. La question de la didactisation des disciplines artistiques quelles qu'elles soient, est une question qui ne concerne pas que la danse. La question surplombante est celle de la didactisation de l'acte de création. Elle a fait l'objet de nombreux travaux auxquels je suis étranger et que nous rappelle Thierry Tribalat⁵⁵.

Plus précisément, la question posée ici est celle de l'étude la transposition d'une culture experte de la danse à une culture scolaire. Une transposition pouvant être comprise comme un sous-ensemble de la transposition (scolaire) de l'acte de création, quelle que soit la discipline artistique. En partant de notre postulat que l'activité qui préside à la création d'une O.C. est une interaction d'activités de trois instances, cette transposition devrait en principe considérer l'ensemble des éléments constitutifs de la production de l'œuvre soit et en allant au plus vite :

- les pratiques sociales de référence c'est-à-dire le résultat d'un ensemble de conditions qui ont permis l'émergence de styles, de courants, d'œuvres chorégraphiques.
- les œuvres elles mêmes, comme productions immatérielles ; non reproductibles, traduisibles éventuellement en langage de signes et de codes. Signes et codes pour transcrire une chorégraphie, ou corps lui-même porteur dans l'acte dansé d'une signification non explicite (en danse, tout n'est que « tissu sémiotique⁵⁶» (Colette-Foliot V., 2006).
- les écoles, les styles portés par de grands acteurs du champ de la création chorégraphique.
- les règles de composition qui se sont dégagées progressivement de la culture de la danse notamment contemporaine.
- les modalités singulières de gestualité supposant une corporéité particulière.
- les pratiques d'enseignement et d'entraînement. La question des éventuelles convergences entre pratiques d'entraînement sportif, et pratiques de préparation du danseur commence à être posée. Ces deux pratiques étant confrontées, certes différemment, à la question de la corporéité.
- les rôles et leurs particularités en fonction d'une approche historique, des écoles, de la personnalité des acteurs, des auteurs.
- Les caractéristiques de l'activité adaptative sollicitée au cours de l'élaboration de l'œuvre par le dansant, le chorégraphiant, l'observant.
- Les modalités d'intervention susceptibles d'intervenir sur, voire de modifier des « états de corps ».
- La formulation d'hypothèses sur les expériences vécues par chacun des acteurs en rapport avec une modélisation de cette activité adaptative ...
- J'en oublie probablement.

On perçoit d'emblée l'impossibilité d'une telle démarche qui se voudrait exhaustive, qui supposerait donc des choix motivés, explicités de professionnels et/ou d'experts. Qui supposerait également des modélisations fondées sur un dialogue avec des connaissances de nature scientifique. Une forme de triple expertise : celle des milieux de création d'O.C., celle des milieux éducatifs ciblés par la

⁵⁴ MARTINAND, J.-L. (1981). Pratiques sociales de référence et compétences techniques. À propos d'un projet d'initiation aux techniques de fabrication mécanique en classe de quatrième, in A. Giordan (coord.). *Diffusion et appropriation du savoir scientifique : enseignement et vulgarisation. Actes des Troisièmes Journées Internationales sur l'Éducation Scientifique*. (pp. 149-154) Paris : Université Paris 7.

⁵⁵ Voir « Approche critique de la didactique des arts plastiques » de Bernard André Guillot ; et « Enseigner l'art de la danse », fondement épistémologique de la didactique, de son enseignement Jean Jacques Félix, (référence proposée par T. Tribalat).

⁵⁶ Colette-Foliot V., 2006, la danse comme actes de langage, www.dansez.com. Les propositions de cette auteure nous paraissent de nature à pouvoir alimenter ce que nous entendons par « activité du dansant ».

transposition, celle d'une problématique portant sur les formes de transposition qui fondent les disciplines scolaires⁵⁷.

Ces diverses transpositions devraient évidemment prendre en compte un certain nombre de déterminismes propres au milieu scolaire : le temps réduit, les visées éducatives majeures des divers niveaux scolaires, l'articulation avec d'autres domaines ou expériences corporelles culturelles, la relation aux autres disciplines scolaire, les étapes de maturation des élèves ... On le voit, cette tâche serait pour le moins complexe voire difficilement surmontable. A cette tâche s'ajouterait d'autres difficultés propres à ce champ d'activité. Comment qualifier l'indicible qui traverse les rapports de conception entre les acteurs concernés par la création de l'oeuvre ? Comment formuler avec des mots, ce qui relève de la sensibilité corporelle ? Ce serait pourtant nécessaire d'identifier l'expérience que vivent ceux qui dansent et qui visent la construction, la réalisation d'une Oeuvre Chorégraphique en interaction avec l'activité des autres acteurs. Il ne s'agit cependant pas ici de réaliser une telle étude, mais d'ébaucher un cadre qui pourrait se révéler fécond.

3.3. Transposer l'activité adaptative du danseur ?

Il ne s'agit donc pas de transposer l'activité d'un acteur-danseur, mais bien ce qui se joue dans les interactions d'activités des trois instances présentes lors de la construction de l'oeuvre. Pour préciser, nous pouvons faire une comparaison. Pour identifier l'activité d'un joueur de tennis de table il est nécessaire de décrire la tâche à laquelle il doit s'adapter et le but poursuivi. Ses envois sont finalisés par la mise en difficulté de son adversaire qui ne doit pas pouvoir retourner la balle reçue, ou être contraint de la retourner dans de mauvaises conditions, c'est-à-dire favorables pour son adversaire. Ainsi, parmi les éléments déterminants de l'activité du joueur, il y a la perception dans l'échange, du statut de domination dans lequel il se trouve. C'est l'aspect perceptivo-décisionnel de cette activité, dépendant d'un niveau d'habileté.

De la même façon, pour mettre en perspective l'activité du danseur, il faut préciser la tâche qu'il poursuit et le but qu'il cherche à atteindre. Pour le dire simplement, il s'agit d'une co-élaboration d'une Oeuvre Chorégraphique. Cette oeuvre est une création artistique qui ne cherche pas nécessairement à « toucher » le spectateur mais qui de toutes façons, est destinée à être vue. Il devient alors nécessaire d'incorporer dans la modélisation de l'activité du danseur, celle du chorégraphe et celle des spectateurs.

Transposer cette activité adaptative passerait donc par l'élaboration d'une modélisation qui caractériserait cette activité lors de l'élaboration d'une OC. Pourquoi une telle modélisation ? Parce que cette activité ne se voit pas. On voit que ce qui est observable : les tâches, postures et mouvements, contacts et déplacements ; les relations et interactions entre les acteurs de la création artistique identifiables au travers d'actions (porter, soulever, accompagner, alléger, toucher, effleurer etc.). Mais ce que les acteurs de la construction de l'O.C. mobilisent du point de vue de leurs ressources, de leurs représentations, de leur sensibilité, de leurs stratégies et autres intentions ne se voit pas. C'est pourtant cela qui est essentiel pour garantir que l'expérience qui se vit devant nous est bien une expérience de danseur, fabriquant et/ou réalisant l'oeuvre.

J'avais sollicité il y a quelque temps Thierry Tribalat pour qu'il formule une proposition allant en ce sens, de ce que pourrait être l'expérience du danseur. Il s'agissait, dans le cadre de l'écriture d'un programme en EPS fondé sur l'articulation des savoirs et des expériences, de caractériser l'expérience que nous souhaitons faire vivre aux élèves. Nous distinguons d'un côté les tâches à réaliser dans le cadre de ces expériences à vivre et de l'autre, l'activité que nous souhaitons voire se développer. Sa proposition fut la suivante :

Pour ce qui concerne la tâche à réaliser

L'artiste s'auto-détermine dans son projet. Subversive et transgressive, sa pratique interroge dans l'effectuation, la relation forme/matière. Ici les formes libres que le corps peut réaliser (avec ou sans objet) en lien avec les propriétés du corps. Gestualité, posture matériaux pour ...

⁵⁷ Amade Escot C. 2007, Le Didactique, collection pour l'action, PARIS revue EPS, pp 19 -23

Il réalise une prestation individuelle ou collective sur les modes de l'exploit de la sensibilité ; cette réalisation questionne de façon poétique ou esthétique les « allants de soi d'une relation sensible au monde » (le rapport à l'espace par exemple) *en sollicitant les propriétés plastiques, théâtrales, musicales, signifiantes du corps.*

Il partage, apprécie cette évocation au travers d'une prestation préparée organisée planifiée, composée dans le temps et l'espace, effectuée et présentée dans un lieu dédié ou non.

Pour ce qui relèverait de l'activité mobilisée au cours de ces tâches

Thierry propose une analyse en quatre dimensions :

- Une **activité d'énonciation** consistant à rendre présentes, des représentations sensibles par une mise en jeu éprouvée des propriétés plastiques, poétiques, théâtrales, musicales, physiques, sémantiques du corps.
- Une **activité de ré-interprétation**, de ré-interrogation, des « allants de soi » d'une relation sensible et quotidienne au monde.
- Une **activité de création** : Les contraintes sont celles que l'artiste se donne à lui-même pour déployer cette activité, se mettre à distance, prendre un risque au regard des conventions existantes (utilisation signifiante ou esthétique de l'espace par exemple). L'artiste s'autodétermine dans son projet. Subversive et transgressive, sa pratique interroge dans l'effectuation, la relation forme/matière. Ici les formes libres que le corps peut réaliser (avec ou sans objet) en lien avec les propriétés du corps.
- Une **Activité de réception** : changer le regard sur le monde en créant une condensation de sens qui touche, fascine, sidère par celui qui fait, celui qui regarde.

Je ne me hasarderai pas à formuler des remarques sur ces propositions d'expert du champ. On pourra cependant remarquer que cette approche met au centre l'activité d'interprétation et dissocie les activités des autres rôles. La signification de l'activité du danseur est exprimée : ce qu'il va mobiliser au cours de sa réalisation et lors du processus de création. Cependant une question demeure si on prend la création-production d'une œuvre chorégraphique comme étant au cœur (au chœur ?) de ce champ d'expérience. C'est celle de l'articulation avec les activités des autres acteurs de l'élaboration et de la représentation progressive, en construction, de l'O.C. qui convergent vers sa production. Réfléchir à l'articulation didactique des trois activités pourrait-il contribuer à la construction d'une culture « scolaire » de la création⁵⁸?

3.4. Une piste féconde ?

À l'écoute des intervenants, cette piste m'a semblé possiblement féconde. Elle supposait de tenter d'articuler les activités des trois rôles sociaux (pas forcément tenus par trois personnes différentes) nécessaires au processus EN COURS de création d'une œuvre chorégraphique. Pourquoi « en cours » ? Pour mieux signifier les interactions dans l'activité de création collective au moment même où elle se produit. D'où le choix de l'utilisation du participe présent : le « dansant », le « chorégraphiant », le « spectatant » : un néologisme pas très adroit pour évoquer l'observation active et participante du troisième rôle. On pourra ensuite se concentrer sur l'activité du « dansant », dans la mesure où cette activité entre en interaction avec les activités adaptatives de deux autres instances du jeu de la création : la chorégraphie et le spectacle⁵⁹. Cette approche aurait au moins le mérite de rompre avec une conception qui séparerait ces activités au profit d'une approche sociale rapportée voire artificielle des rôles, alors qu'ils nous paraissent constitutifs de l'activité qui fonde la construction de l'œuvre. Il s'agit

⁵⁸ L'ouvrage publié par la revue EPS « l'artistique » coordonné par aborde cette problématique dans une perspective pluridisciplinaire

⁵⁹ RUBY Christian, 2017, invention et mutation du public culturel. Qu'est-ce qu'un spectateur ? Naît-on spectateur ? Quel spectateur devient-on face à une œuvre d'art ou à un spectacle ... Pour qu'il y ait théâtre, il faut qu'il y ait au moins un spectateur - un regard, une sensibilité : un sujet, auquel une pièce s'adresse. Notre encyclopédie du théâtre bien vivant s'ouvre à la page de ceux qui font que "quelque chose commence" : le spectateur.

bien de la catégorie des spectacles qu'on désigne comme « spectacle vivant » : en présence des exécutants⁶⁰. Au delà des tâches et rôles réalisés par les acteurs de ces trois instances, (qui pourraient alterner selon les milieux de pratique) il s'agirait donc d'élaborer une « modélisation » de leur activité, celle qu'ils mobilisent pour tenir ces rôles avant de se centrer sur les interactions des ces activités avec celle du dansant.

Il va s'agir d'inférer à partir de l'observation des pratiques de construction d'une œuvre chorégraphique (nous avons pu assister à des séquences relevant de cette intention), et quelle que soit la qualité du produit terminal, ce qui est mobilisé par chacun des acteurs assurant ces trois rôles. Ces trois rôles sont nécessaires pour que cette œuvre se construise. Ils peuvent être tenus par une même personne mais la plupart du temps dans le monde professionnel, ils sont dissociés, le chorégraphe (danseur lui même) devenant l'élément déterminant de l'élaboration de l'O.C., marquée alors d'une sensibilité singulière, reconnaissable à la gestualité (exemple fourni par J.-C. PARÉ⁶¹ à propos de Maggy MARIN et de Daniel LARRIEU). Ce statut peut cependant être différent selon les sensibilités. Il a été nécessaire on le perçoit, de s'exprimer au participe présent pour bien marquer qu'à l'interpénétration de ces activités à un instant T donné, correspondant un processus de création collective d'une O.C. qui se trouve alors au carrefour de trois activités : celle du dansant, celle du chorégraphiant et celle du « spectatant actif ». On remarquera au passage la spécificité de cet acte de création qui tient au collectif et qui semble être une particularité du spectacle vivant.

En offrant au « dansant » une place centrale, on peut tenter une ébauche de modélisation de son activité en interaction, avec celle des autres acteurs participant à l'élaboration de l' O.C. (élaborant, dansant, observant, réalisant, concevant, intervenant, dialoguant, composant, imitant, transmettant). Je me suis appuyé sur mes observations au cours des divers ateliers pour ébaucher les propositions contenues dans le premier schéma proposé en annexe. Bien qu'encore trop centrée sur la tâche à réaliser, cette proposition traduit une tentative de modélisation de l'activité du dansant allant dans le sens des interactions d'activités pouvant conduire à la création d'une œuvre chorégraphique.

Pour accompagner ce schéma nous proposerons en annexe II une image du processus d'élaboration de l'O.C.. Le centre de notre proposition correspond à un ensemble d'interactions d'activités adaptatives correspondant à trois rôles (et pas forcément trois acteurs) qui doivent être joués pour que s'élabore le produit : l'oeuvre chorégraphique dont les caractéristiques principales sont relativement définies (propos, thèmes, musicalité, support sonore). Mais des éléments inventifs émergent des interactions en cours d'action.

Ces activités adaptatives en interaction sont de nature à mettre en perspective, une transposition du processus de création d'une œuvre chorégraphique vers le milieu scolaire, plutôt qu'une transposition de l'activité d'un danseur ou d'éléments d'une œuvre « déjà là ». Et ceci dans la mesure où devrait être mieux qualifiées, les conditions de transformation d'une gestualité de la vie quotidienne en une gestualité expressive, sensible, voire poétique. Nous ne nous engagerons pas plus sur ce projet, laissant à nos collègues spécialistes, le soin de valider ou non ce qui n'est ici qu'une piste de béotien.

Propos conclusifs

Danser ? « *La libre expression d'une fonction motrice libérée* »

⁶⁰ On entend par « spectacles vivants » les spectacles « produits ou diffusés par des personnes qui, en vue de la représentation en public d'une oeuvre de l'esprit, s'assurent la présence physique d'au moins un artiste du spectacle percevant une rémunération. (Loi n°99-198 du 18 mars 1999, art. 1er) « C'est la présence physique d'au moins un artiste du spectacle rémunéré qui se produit directement en public qui constitue le critère principal du spectacle vivant. » (circulaire du 13 juillet 2000, chap. II, 1.1.) N'entrent pas dans la catégorie de spectacle vivant : « les spectacles sportifs, les corridas, les spectacles enregistrés, l'organisation de défilés de mannequins » (circulaire du 13 juillet 2000, chap. II, 1.1.)

⁶¹ Extrait de la présentation de J. C. PARÉ « *Je proposerai deux temps d'atelier autour de deux œuvres : « Density 21,5 » de Carolyn Carlson, emblématique de son lexique gestuel des années 70 et d' « Eléphant et les Faons » de Daniel Larrieu, créé à la fin des années 80. Nous les aborderons par jeux d'improvisations et de densification progressive des composantes de leurs phrasés gestuels, jusqu'à des modules chorégraphiques. Une façon de passer de la chair de la danse à son écriture* ».

Je reprends ici une formule de Robert Mérand exprimée il y a plus d'un demi siècle à propos de ce que l'on pouvait espérer que l'EPS fasse aux élèves. Le rapport des pratiquants élèves à cette dimension de la motricité humaine devrait, aujourd'hui, s'articuler de façon harmonieuse avec les autres champs d'une culture corporelle : le champ culturel des pratiques fondées sur l'optimisation des ressources bio-fonctionnelles disponibles avec des visées compétitives ou de dépassement ; le champ culturel des pratiques corporelles qui permettent à chacun d'agir de façon différée sur ces ressources. Enfin ce champ de l'usage du corps à des fins de communication sensible et poétique avec soi et autrui. Aucun élève ne devrait passer à côté de ces trois dimensions de l'enseignement de l'EPS, et surtout pas à côté de la troisième qui inscrit la gestualité au cœur d'un ensemble signifiant de codes esthétiques, d'histoires, de conventions. Il faut certes argumenter cette proposition dans le cadre d'une société telle qu'elle évolue aujourd'hui paraissant progressivement se couper de « la chair » comme l'exprime si bien Michel SERRES. Il deviendra ensuite nécessaire de penser le trajet de formation physique des élèves en incorporant cette exigence. Il sera nécessaire de l'articuler avec les autres champs, de choisir les périodes de développement privilégiées pour optimiser les effets d'un tel enseignement. De formuler les thèmes d'étude retenus au cours de ce trajet de formation, de donner des orientations sur les pratiques les plus pertinentes avec ce projet ... On le voit, il y a « du pain sur les planches » !

Les Passeurs de Danse préfigurent selon moi, en tant que groupement associatif autonome, ce qu'un rassemblement d'experts peut produire pour élaborer en toute liberté, des propositions de programmes d'enseignement argumentés, culturellement fondés, sur des champs d'expériences corporelles définis pour l'EPS. Ce groupement d'experts est dans une continuité historique avec des groupements de spécialistes qui ont existé dans le passé, au sein de diverses instances, dont l'AE EPS, contribuant ainsi à la construction de notre discipline tels que les sports collectifs dans les années 70-80. Nous n'évoquons pas ici un collectif « missionné » pour répondre à des commandes institutionnelles et prenant ainsi le risque de perdre toute liberté d'initiative d'étude. Il s'agit de permettre l'instauration de débats sur le temps long pour éviter les sempiternelles courses après le temps lorsque l'institution se tourne vers ses professionnels pour obtenir des réponses à des questions qu'elle a tardé à se poser. En ce sens, le collectif « Passeur de danse » peut devenir une force de proposition pour la rénovation de l'enseignement de l'EPS et fournir des réponses à l'obligation scolaire de la danse.

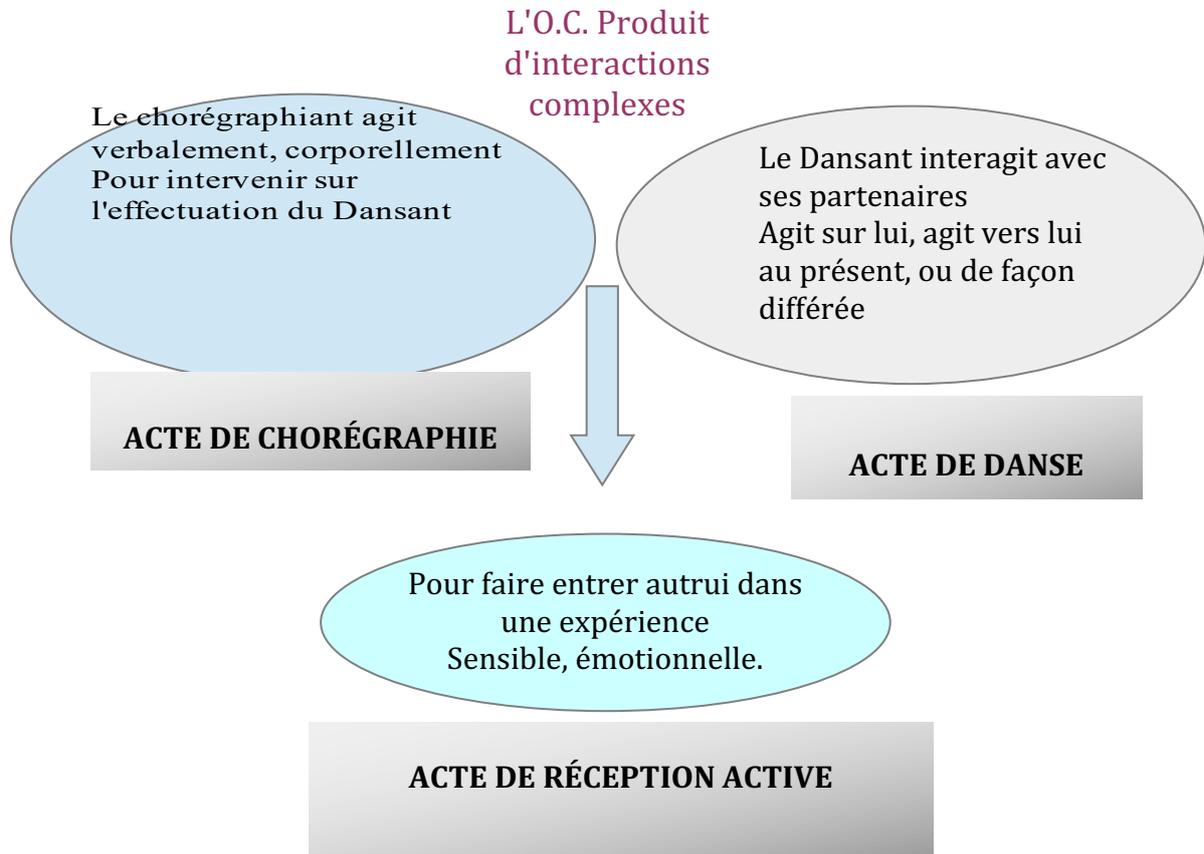
Enfin, j'adresse ici tous mes remerciements à Thierry pour m'avoir permis de replonger dans l'inquiétude plutôt que de me laisser « aspirer au repos ». Merci aux organisateurs de m'avoir offert l'occasion d'une riche rencontre sans laquelle je serais passé à côté d'une dimension essentielle de la discipline d'enseignement EPS. Merci enfin à toutes et à tous pour leur gentillesse, leur accueil bienveillant et fraternel.

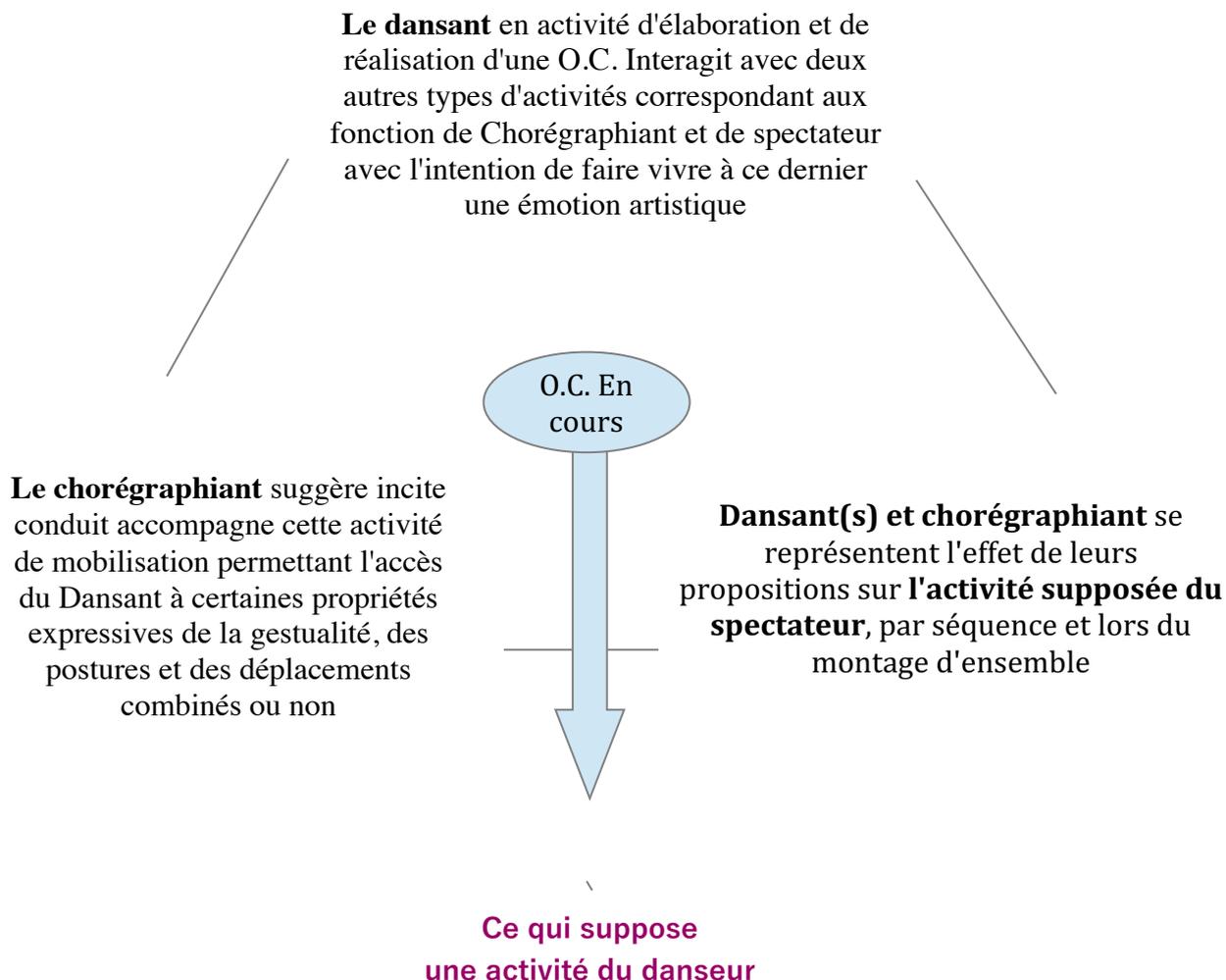
Et je souhaite conclure en partageant avec vous cette conviction d'un écrivain (M. W. Somerset), dont on peut mesurer la tension qu'elle exprime entre un profond pessimisme et un optimisme résolu : "*Seuls, l'amour et l'art rendent l'existence tolérable*".

R. DHELLEMES le 26 novembre 2018

ANNEXE I.

Schématisation du processus d'interactivité au cours de l'élaboration de l'Oeuvre Chorégraphique :





Organisée par une thématique artistique, musicale, progressivement convenue (voire contractualisée) intériorisée par chacun

en interaction avec les autres rôles sur le projet commun progressivement situé dans le temps à venir

Que les dansants agissent sur eux-mêmes pour transformer certaines propriétés de leur système locomoteur (transformation qui ne peut s'opérer qu'à moyen et long terme)

Les interactions vont permettre au danseur d'agir vers lui-même pour produire une gestualité transformée dans le sens du propos (accessible à court terme). Cette gestualité est parfois proche et parfois très éloignée de la motricité du quotidien

Une activité qui lui permette d'intérioriser diverses sensations, à la source d'une gestuelle poétique originale

Une activité qui lui permette une mise en mémoire des variations des rapports

Bibliographie thématisée

Ouvrages / thèse

- BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, 2001.
- BRUNAUX Hélène et KOSTRUBIEC Viviane, « Expertise et mémorisation dans la leçon de danse », *La leçon de danse*, CRDP d'Auvergne, 2013.
- FAURE Sylvia, *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris, la dispute, 2000.
- POUILLAUDE Frédéric, *Le Désœuvrement chorégraphique. Étude de la notion d'œuvre en danse*, Vrin, Paris, 2014
- FERRON Maryse, *Étude des mécanismes neurophysiologiques de l'instabilité posturale dans la sclérose latérale amyotrophique à partir d'un modèle biomécanique de la marche*, université de Nanterre, 2016.
- PERRIN Julie, *Projet de la matière - Odile Duboc. Mémoire(s) d'une oeuvre chorégraphique*, Pantin/Dijon, CND/Les Presses du réel, 2007.
- ROUQUET Odile, « Le corps du souvenir », *Repères - Cahier de danse* ; n°28, CDC Val de marne, 2001, pp. 26-27.

Revues

- BERTHOZ Alain, « L'échange par le regard », *Enfances & Psy* 2008/4 (n° 41), p. 33-49. DOI 10.3917/ep.041.0033
- CADOPI Marielle, « La motricité du danseur : approche cognitive », *Bulletin de psychologie* 2005/1, n° 475, p. 29-37.
- Collectif, « Se souvenir de la danse », *Repères / cahier de danse*, 2011/2, n° 28, La Briqueterie / CDC du Val-de-Marne
- QUIBLIER Marie, « Ce que la reprise fait à l'œuvre chorégraphique/Subversion et invention », in *Marges* [En ligne], 18/2014, mis en ligne le 18 février 2016. <http://marges.revues.org/894>.
- VELLET Joëlle, « La transmission matricielle de la danse contemporaine », *Revue STAPS*, n° 72, 2006, pp. 79-91.

Sites

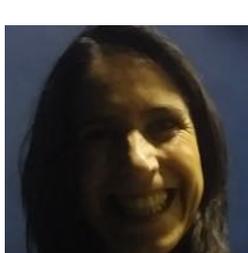
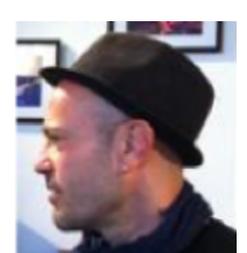
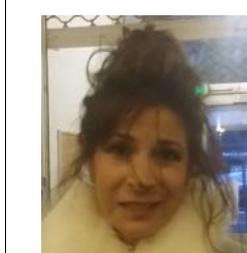
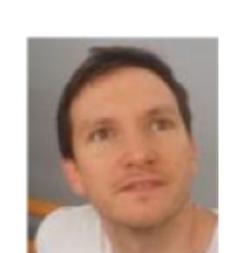
- Hélène Brunaux et Ève Comandé, *L'artistique et le sensible en EPS : de l'apprentissage à la certification*, passeurs de Danse, 2011 [En ligne], URL : <http://www.passeursdedanse.fr/ressources/contributions.php>
- Joëlle Vellet, « Les discours tissent avec les gestes les trames de la mémoire », *Recherches en danse* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 23 septembre 2018. URL : <https://journals.openedition.org/danse/353>
- Nicole Harbonnier-Topin, *La mémoire corporelle dans l'apprentissage en danse, une absorption inconsciente du prestige*, département danse de l'Université du Québec à Montréal https://danse.uqam.ca/upload/files/nicole_harbonnier_memoire_corpo.pdf

Colloque

- Nicole Harbonnier-Topin, « La classe technique de danse, une évidence à questionner », colloque *Repenser pratique et théorie*, CND Paris, 21-24 juin 2007.



Stagiaires passeurs 2018

				
BASAURI Dominique	BEN CHAABANE Dorra	BLOYER Edith	BODÉANAN Bérangère	BORDES-TRIBALAT Anne
				
BRUN Marielle	BRUNAUX Hélène	CASTILLO Laurent	CHELLE Marie-Claude	CIRILLO Viviane
				
COSTA Valérie	CRAVEIRO Stéphanie	COUTURIER Estelle	DANTHONY Sarah	FELLERATH Monique
				

FERRIER Nathalie	FOURNIE Fanny	GADE Jean	GARREAU Elise	GAZANO Emmanuelle
				
GEA Audrey	GUZMAN Christelle	HARISBOURE-Terradillos Christele	HENRIET Sébastien	JUMEAU Aurélia

				
LAPERRIERE Emilie	LE NUZY Joëlle	PEREZ Florian	PIAU Amandine	PRAT Emilie
				
RODRIGUEZ Pauline	SCHOENER Géraldine	SIFFERT Caroline	TISON Frédérique	ZACHARIE Carole
				
TRIBALAT Thierry	DHELLEMMES Raymond	DRIGET Emeline	SARIKOFF Christelle	MARCON Karine

Témoignages

En rentrant à la maison hier soir, j'étais encore dans "un flow dansant", comme sur un nuage. Je me suis mise à danser avec ma fille sur "les quelques mots d'amour" de Michel Berger, musique qui passait à ce moment là à la radio. C'était agréable de retrouver les textures du stage qui revenaient tout naturellement. Encore bravo à tous pour l'organisation de ce stage, pour le choix de cette belle thématique (à renouveler éventuellement), le choix des intervenants, la cohérence tout au long du stage, de l'introduction de Thierry à la synthèse de Raymond, la richesse des ateliers et des conférences (gros coup de coeur pour l'atelier de Jean Christophe), et un grand grand merci aux Toulousains pour l'accueil et toute la gestion des repas, nous nous sommes vraiment régalés !!

Élise

Les quelques jours qui suivent le stage sont toujours très particuliers, colorés de sensations, de textures, d'états de corps venus s'inscrire dans notre être. Simultanément à cette douce sensation de mémoire sensitive, des envies soudaines de capturer pour revivre les instants qui nous ont transporté durant le stage.

Nonobstant les préoccupations quotidiennes des personnes qui nous entourent, la trace sensorielle et poétique du stage vit, se distille, s'épanche encore. Le primat de la parole et des questions prosaïques faiblit devant la beauté et l'authenticité de l'expérience sensible.

Passeurs de danse, passeurs de vie, Hélène, Thierry, et tous les autres acteurs engagés dans l'aventure... merci !

Aurélia.

Dire le corps est une tâche qui interroge le commencement du geste.

Lors du stage « Passeurs de danse » 2018 à Toulouse, plusieurs intervenants et conférenciers se sont relayés pour faire ré-fléchir corps et âme les textures de la danse. Entre mémoire, imaginaire et paradoxe du chaos, entre processus et écritures signant la singularité du geste fondateur appartenant aux chorégraphes mis à l'étude, s'est jouée pour chacun des stagiaires une carte sensorielle par une mise en abyme des émotions....

Se sont succédés J-Ch Paré, James Carles, Caroline Boussard ancienne danseuse de la Cie Batsheva et collaboratrice d'Ohad Naharin, ensuite Bérangère Bodéan de la Cie l'éventail fondée par Marie-Geneviève Massé, mais encore Dominique Audin spécialiste BMC... Tous, chacun avec leur propre rapport à la chair inscrit dans le chantier et la fabrique de leur histoire sensorielle, nous ont amenés à **Vivre de l'intérieur l'humble chemin de ce qu'il y a « à savourer et donner à voir »**. Bref nous avons vécu et éprouvé diverses textures fondatrices de l'écriture en campagne pour des corps toujours en devenir : Carolyn Carlson, Daniel Larrieu, la danse "GAGA", la matière du geste-source, les textures de la danse Baroque... Nous avons également posé le regard sur une des fenêtres du phénomène de l'analyse fonctionnelle du mouvement avec le BMC.

Puis des spécialistes-chercheur-penseur-témoin ont invité les stagiaires à traverser les problématiques de la mémoire des œuvres, à mesurer les principes de ces créations et ont autorisé le questionnement sur la **permanence de la valeur-en-soi du geste**. Thierry Tribalat, Hélène Brunaux, Anne Pellus, Raymond Delhemmes....

Entre frénésies des sens et poésie ininterrompue, le tissage de l'écriture résiderait-il dans le partage des ADN et d'un imaginaire convoqué par des voyages uniques au pays de la matière sensible ?

Les méthodes et les principes de l'émergence gestuelle renseignent les corps pour un geste qui écoute son histoire cellulaire. La traversée de l'écriture des corps donne à penser...

Comment par exemple est-il possible de réifier en objet « GAGA », la pensée d'un corps à l'œuvre ?
MERCI !!!!

Viviane

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

6 chemin Vert
31320 Auzeville tolosane

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 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 Héra 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 bureau

Président : Thierry Tribalat, IA-IPR d'EPS, Vice-présidente : Hélène Brunaux, PRAG EPS, université de Toulouse, Secrétaire : Jean Gadé, PRAG EPS STAPS Nantes, Secrétaire-adjoint : Maryse Feron, PRAG EPS STAPS Nanterre, Trésorière : Carole Zacharie, professeur d'EPS, Trésorière adjointe : Karine Marcon, professeur d'EPS.

Composition du Conseil d'Administration

Les membres du bureau auxquels s'ajoutent : Bordes-Tribalat Anne, professeur d'EPS, art-danse, Brun Marielle, IA-IPR d'EPS/Déléguée à l'Action Culturelle à Clermont-Ferrand, Alexia Burg, Professeur des écoles, conseillère pédagogique de circonscription, Ferrier Nathalie, professeur d'EPS, conseillère académique art et culture, Bordeaux , Géa Audrey, Professeur d'EPS, Le Nuz Joëlle, PRAG EPS, STAPS 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...

Ecrivez-nous à : 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 ;
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.

LES PARTENAIRES DE



La
PLACE de
la **DANSE**

CENTRE DE DÉVELOPPEMENT
CHORÉGRAPHIQUE NATIONAL
TOULOUSE - OCCITANIE



