



Passeurs de danse

Nantes

25 -26 - 27 octobre 2024

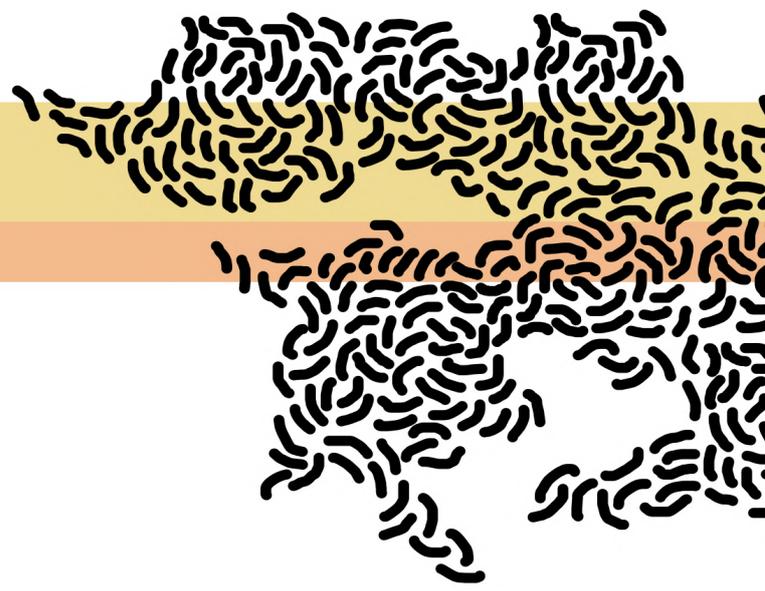
Qu'est-ce que savoir danser ?

Tentatives de définition, explorations sensibles, recherches collectives...



Partenaires :





Préambule

Le thème du stage de Nantes 2024 était le « savoir danser ». Expression courante qui semble aller de soi et qui cependant lorsqu'elle est mise en débat révèle de multiples significations.

Parler de « savoir danser » c'est penser à des gestes, à des techniques corporelles, qu'il faut acquérir. Ainsi que réfléchir à leur transmission.

Définir un « savoir danser » exclut potentiellement d'autres « savoir danser ». Quelles sont les bonnes manières de danser ? Et les mauvaises ? Est-il possible de danser sans savoir danser ? Quand la danse est un plaisir fou et un exutoire, a-t-on besoin de savoir ?

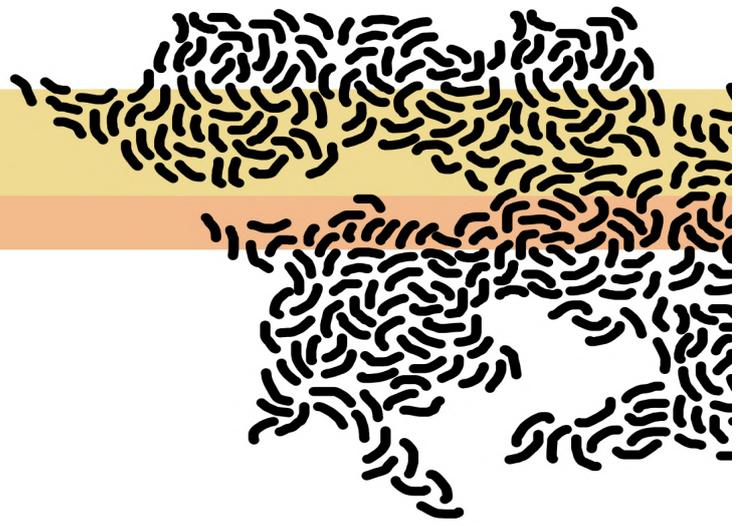
Partir à la recherche du « savoir danser » c'est utiliser le pluriel car toutes les sociétés dansent, tous les âges de la vie dansent...

Pour autant, existerait-il des dénominateurs communs aux « savoir danser » ? La série d'entretiens menés par des membres de Passeurs de danse en 2018 a conduit à identifier trois éléments centraux : la présence grâce à un savoir écouter et un savoir donner, la musicalité grâce à un savoir (se) connecter, la singularité grâce un savoir (se) libérer.

« Savoir danser » c'est laisser apparaître différentes formes d'héritages. Par quelle magie la marche, et toutes nos coordinations complexes, deviennent-elles de la danse ? « Savoir danser » serait la capacité à faire du corps la caisse de résonance d'une vie intérieure comme l'écrit Paul Valéry. Si la justesse des formes corporelles est centrale dans certains styles de danse, l'architecture du geste peut à d'autres endroits n'être que la conséquence des états traversés.

N'oublions pas enfin d'apprendre à regarder la danse qui est déjà là, celle qui émerge. La danse dépend aussi du regard qui se pose sur elle.

Tenter de définir le « savoir danser » n'est pas chose simple et, de fait, en extraire des principes d'enseignement ne le sera pas non plus. C'est cette problématique que le stage tentera d'explorer au travers des échanges, des ateliers qui seront proposés, non pas pour apporter des réponses définitives, mais pour explorer les bonnes questions et la pluralité des points de vue.



Remerciements

Passeurs de danse remercie chaleureusement :

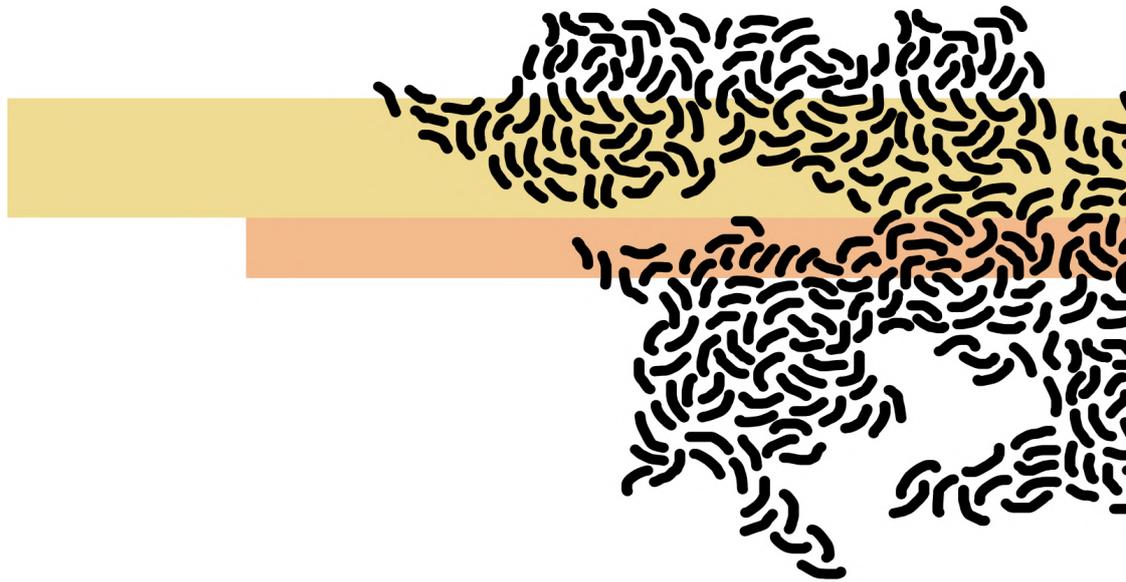
L'équipe organisatrice du stage : Julie Bergheau, Jean Gadé, Marie Le Clerc, Clémentine Jurvilliers, Audrey Constantin, Éléonore Barreau.

Le bureau de l'association : Thierry Tribalat, Nathalie Ferrier, Carole Zacharie, Karine Cros, Jean Gadé

Le TU Nantes et le SUAPS de Nantes Université, structures d'accueil du stage, ainsi que le soutien financier de la CVEC-CROUS.

Les pédagogues et artistes intervenant^s : Laura Soudy-Quazuguel, Audrey Bodiguel, Loïc Touzé, Christine Maltête-Pinck

La grande témoinne du stage : Betty Lefèvre



Intervenants et ateliers (propositions des artistes et comptes-rendus par les bénévoles de l'association)

Thierry Tribalat est retraité, professeur agrégé d'EPS, IA IPR EPS de l'Académie de Lille. Danseur, chorégraphe, il crée en 1987 la Compagnie Arcadanse. Artiste complet, il revient au dessin, à la plume, car il n'envisage pas sa vie sans création. Il expose ses œuvres à Roubaix, Béthune, Saint Omer. Il est président de Passeurs de Danse depuis 2018.

Ouverture du stage

SAVOIR DANSER. VASTE PROGRAMME...

Résumé : La danse est une activité physique dont le but est un jeu avec les propriétés rythmiques, musicales, formelles, théâtrales du mouvement. Savoir danser présuppose la maîtrise dans l'action des relations qu'entretiennent ces propriétés et leurs composantes (tension, relâchement, durée, trajet, etc.). Le « savoir danser » s'actualise dans une pratique d'ensemble de codes, règles, normes, définis socialement (danses de société, de scène de divertissement) et qui permettent de partager cette activité avec d'autres, pratiquant ou spectateur. Le plaisir et le désir de satisfaire un besoin vital de mouvement sont à l'origine de ce qui mobilise le sujet.

L'histoire de l'EPS est marquée par sa difficulté à fixer des contenus d'enseignement reconnus conjointement par l'institution et la profession. Entre des contenus culturels spécifiques liés aux APSA et des contenus plus ou moins transversaux liés à la motricité, au social, à la santé, le balancier n'a fait qu'osciller pendant quarante ans. Les querelles de territoire, défendu par les acteurs de la profession conduisent parfois à une perte de lisibilité sociale. Beaucoup de savoirs génériques ont ainsi été proposés, comme le « savoir s'entraîner, s'échauffer ou savoir jouer au hand-ball ». Seul le « Savoir nager » a fait l'objet d'une définition transversale institutionnelle dans le BO 30 du 23 juillet 2015. « *Le savoir nager* » correspond à une maîtrise du milieu aquatique. Il reconnaît la compétence à nager en sécurité, dans un établissement de bains ou un espace surveillé (piscine, parc aquatique, plan d'eau calme à pente douce). Il ne doit pas être confondu avec les activités de la natation fixées par les programmes d'enseignement. » À la lecture de cette proposition de définition de l'institution, on constate que le « savoir nager » ne se confond certes pas avec les techniques de nage enseignées, mais l'on ne sait pas pour autant de quoi il s'agit : qu'est-ce qu'une maîtrise du milieu aquatique ? Qu'est-ce que nager en sécurité, qu'est-ce que nager tout simplement ? S'il nous fallait écrire un « savoir danser » pour l'administration que dirions-nous ? Spontanément, par analogie avec le savoir-nager on pourrait éventuellement dire : *Le savoir danser correspond à une maîtrise du corps en mouvement au plan rythmique expressif et musical. Il reconnaît la compétence à danser en toute liberté dans une discothèque, sur scène, en famille, seul, avec ou pour d'autres. Il ne doit pas être confondu avec les activités techniques de la danse* » ~~bon...~~ Reconnaissons-le, c'est loin d'être satisfaisant, car subsistent les mêmes interrogations, les mêmes zones d'ombre. Enfin Une définition analogique est aussi critiquable.

Il ne s'agit pas dans ce propos introductif de répondre à la question qu'est-ce que savoir danser, que faut-il apprendre pour savoir danser, à quoi voit-on que quelqu'un sait danser ? Le stage tentera modestement d'apporter des éclaircissements à la fois par la pratique et la réflexion à ces interrogations. Il tentera de clarifier les concepts sous-jacents à cette interrogation et donc de préciser cette problématique.

Dans un premier temps, tentons d'éclaircir les concepts.

Danser est une activité.

Une activité se définit d'une manière générale comme « un ensemble d'actions (physiques, intellectuelles, affectives, sociales...) coordonnées en opération en vue de l'obtention d'un résultat, d'un but à atteindre » (Vygotski, Léontiev, Engeström, Rochex Charlot¹). Cette mise en mouvement singulière qu'est l'activité de danser n'a de sens que par la poursuite d'une fin (à différencier du but qui est plus immédiat) obéissant à un mobile, un motif d'agir profond dont la fonction est d'assouvir le désir qui a déclenché cette activité (exister, se réaliser, être meilleur, voire le meilleur, prendre simplement du plaisir en bougeant). On manifeste ainsi sa puissance d'agir afin qu'elle soit éventuellement reconnue. Jusqu'ici rien de bien discriminant, on retrouve cela dans le monde politique, de l'entreprise ou du sport. Parler d'activité c'est donc avant tout s'intéresser à un sujet agissant, à ses désirs, ses mobiles, ses intentions, au sens qu'il donne au monde dans lequel il est plongé socialement et qu'il partage culturellement, sens dont il cherche par ailleurs la reconnaissance. D'autre part c'est aussi s'intéresser à la façon dont il s'y prend par les actions et les opérations qu'il mène pour atteindre le but qu'il s'est fixé.

Danser est une activité physique.

La danse est une activité physique au sens où le sujet dansant mobilise en priorité ses ressources corporelles. Elle est avant tout la mobilisation d'un élan vital qui trouve sa source dans la mise en synergie pulsionnelle, au travers du mouvement, des rythmes organiques (respiration cardiaque, et oscillation motrice gravitaire). Les anthropologues émettent l'hypothèse que la danse puis la musique seraient nées d'un recul réflexif opéré sur le rythme propre à la répétition de gestes comme tailler un biface collectivement. Il est vrai que tout geste répété comme bêcher, planter un clou, scier, marcher obéit progressivement à un rythme et que le jeu avec ce rythme peut déboucher sur la danse. Pensons à la compagnie STOMP qui fonde ses créations sur ce jeu.

Danser est un jeu avec le mouvement

Passer du rythme à la musicalité n'est possible que par l'acceptation d'un jeu avec les propriétés musicales du mouvement et du rythme, associées à un jeu avec le mouvement en lui-même, sa dimension formelle et la gravité. Ce jeu a sa fin en lui-même, il est gratuit. Il obéit aussi au principe mimétique (faire comme) et à l'empathie kinesthésique (ressentir ensemble). Ainsi il se communique à d'autres en vue d'une communion pour faire ensemble et/ou être regardé. Cette communication avec soi, les autres, le cosmos, les dieux... peut prendre des formes variées, à caractère symbolique, esthétique, artistique. La proprioception est le chef d'orchestre d'une mise en résonance des sens, source de plaisir, de bien-être, de joie, débouchant sur une hyperconscience de soi pouvant être partagée par une présence accrue du danseur dans l'espace. Tout est alors possible, répéter jusqu'à la transe, moduler, suspendre, s'abandonner, lâcher, reprendre, amplifier... Plus le sujet peut intervenir sur la diversité des propriétés de son mouvement, plus celui-ci s'affine, se nuance. Le dialogue avec la musique renforce ce pouvoir d'intervention. Enfin cette activité se dissout en même temps qu'elle existe. Elle est de fait éphémère.

¹ Aleksei Leontiev. « l'évolution du psychisme ».

Bernard Charlot. « Du rapport au savoir ». édition anthropos

Danser obéit à une intention

L'intention oriente les modalités de la coordination du mouvement dans le sens choisi (direction), ce qui va lui donner une coloration (direction, prédominance, surcharge intentionnelle ou nuance...). Prenons un exemple² : soulever le bras en huit temps. On peut focaliser son intention, donc son attention, sur le poids du bras lorsqu'on le soulève et jouer avec la gravité, on peut focaliser son intention sur le dessin de la main dans l'espace, réaliser un arc de cercle. Le but est le même, soulever le bras, mais l'intention diffère, le résultat visuel sera donc différent. Le mouvement a une origine, un trajet, une fin, le jeu avec ces composantes permet de donner une coloration formelle, théâtrale ou esthétique au mouvement en fonction de l'intention première. Cette coloration peut être connotée socialement. Le but quant à lui est lié au résultat visé, par exemple : réaliser une prestation dansée en vue de surprendre, questionner le spectateur, mais aussi séduire ou impressionner. La relation but/résultat permet d'assouvir le désir qui structure et sous-tend le mobile, par exemple être meilleur dans l'interprétation ou la création. L'activité quant à elle permet de mettre l'accent sur les mobiles, l'intention, le sens et de choisir les actions, les opérations en conséquence.

Pour se mettre en activité de danse, il faut tout d'abord en avoir envie.

Pourquoi certains ne peuvent-ils mobiliser ces ressources et ainsi, chaque fois qu'ils sont confrontés à une danse, se retrouvent en difficulté au point d'abandonner ? Les raisons sont multiples, ceci va de la difficulté à se mettre en rythme, en passant pour une incapacité à lire le mouvement, ou tout simplement le refus de se mettre « en scène » et de se dévoiler. La raison du non-savoir peut s'enraciner dans un non-vouloir dont les causes peuvent être multiples : identitaires, culturelles, épistémologiques, sociales. (B.Charlot)³

Pour se mettre en activité, il faut se mobiliser et la situation doit avoir du sens, notion que nous différencierons de celle de signification. Le sujet peut parfaitement comprendre la situation, comment celle-ci fonctionne (règles, codes, conventions...), ce qui est attendu et en percevoir ainsi la signification, la logique, mais elle peut ne pas faire sens pour lui, ne pas s'inscrire dans son historicité, son identité, son appartenance sociale, son rapport au savoir, aux autres, à l'environnement. Ceci peut aller jusqu'au refus de s'engager. Précisons que Léontiev inscrit le sens dans la relation que l'on établit entre le mobile et le but. Bernard Charlot⁴ invite également à différencier mobilisation et motivation. La mobilisation vient de l'intérieur, c'est une dynamique, une mise en mouvement sous-tendu par un désir. La motivation vient de l'extérieur, on est motivé par quelqu'un, quelque chose. Les deux bien souvent convergent, je décide de me mobiliser parce que la situation, l'objectif me motive et fait sens pour moi. Je suis motivé par l'idée de danser sur scène, je me mobilise donc pour y arriver. La mobilisation n'est pas le mobile. Le mobile renvoie aux raisons qui poussent le sujet à s'engager ou pas. Le non « savoir danser » peut donc aussi être lié au non « vouloir danser » pour des raisons autres que corporelles.

Maîtriser son « activité danser » renvoie ici à la notion de savoir.

Il nous faut différencier deux types de savoir⁵.

D'une façon générale, il n'y a pas de savoir sans un rapport au savoir, car il n'y a pas de savoir sans rapport à soi, aux autres, au monde dans toutes ces dimensions. Communément, pour savoir il faut

² « action , mouvements et gestes ». Noel Soulier. Ed CND.

³ B.Charlot p80

⁴ B.Charlot p63

⁵ B.Charlot p81

déployer une activité en vue de s'approprier, par de nouvelles mises en relation, les propriétés d'un objet posé en extériorité. Propriétés que l'on ne saisit pas d'emblée et qu'il va falloir dénommer, objectiver, formaliser, expérimenter. Il faudra également clarifier les relations que ces propriétés entretiennent entre-elles, ceci afin de connaître et maîtriser cet objet comme le climat, une maladie, ou un phénomène physique par exemple. On « sait » quand on maîtrise ces objets à la fois dans leur usage, le fonctionnement, leur structure... Ces objets à connaître sont multiples : il y a ceux où un savoir est incorporé, un livre, une œuvre d'art, ceux qu'il faut apprendre à maîtriser, brosse à dents, ordinateur, javelot, voiture...) ceux qu'il faut comprendre (le climat, les animaux, les phénomènes physiques...), ceux qu'il faut concevoir (maison), etc. Ce monde, comme dit B.Charlot, est déjà là.

Mais nous sommes confrontés ici à une activité : danser, et « Les savoirs objet » ne sont pas des « savoirs activité », tels que lire, nager, courir et bien entendu ici danser. Dans le cadre de ce « savoir-activité », le savoir est dans la ré-organisation de cette activité permettant une maîtrise accrue de son pouvoir d'agir. Le sujet intervient sur lui-même.

Pour « savoir danser », il faut apprendre à danser. Il ne s'agit pas ici, pour apprendre, de passer de la non-possession à la possession pratique ou théorique d'un objet, comme dit B.Charlot, il ne s'agit pas de l'appropriation et de la compréhension des propriétés d'un objet posées en extériorité, mais de passer de la non-maîtrise à la maîtrise d'une activité humaine. Cette maîtrise est inscrite dans le corps. Ici il ne s'agit plus seulement d'un « Je » réflexif posé en extériorité de nature surplombante, mais d'un « Je » incarné dans une situation à vivre. Le savoir est ici la maîtrise des nouvelles relations que le sujet crée vis-à-vis de lui-même pour transformer, adapter ses actions. Danser n'est donc pas un objet, mais une activité.

Précisons qu'apprendre à danser présente dans sa formulation un danger, c'est de poser la danse (ou la nage) en extériorité et de la considérer justement comme un objet. Formalisé par le langage, ce type de savoir devient le produit d'un recul réflexif. Ainsi énoncé, le savoir est transformé en objet de pensée. Mais ce n'est pas le savoir en tant que tel, mais une représentation intellectuelle de ce savoir. Cela ne se caractérise pas par une meilleure connaissance des objets produits au terme du travail fourni (une voiture, un roman, une œuvre d'art...), mais par le fait de danser ou de mieux danser. Précisons que la danse produite est la perception observable de cette activité, cette danse n'est pas un objet qui s'autonomise comme un tableau (la Joconde est toujours là alors que Léonard de Vinci n'est plus, ce qui n'est pas le cas d'une danse qui doit chaque fois être reconstruite et qui disparaît quand elle s'arrête).

C'est la réorganisation elle-même de l'activité du sujet qui est centrale. Le savoir est un usage du corps autre que son usage habituel dans l'environnement social, matériel, naturel, quotidien, nécessitant à la fois la mobilisation et la transformation de certaines propriétés et la mobilisation et la transformation des modalités d'action sur celles-ci (par exemple : je travaille ma souplesse, plus souple, je danse différemment, j'ouvre des possibles...). Le véritable savoir n'est autre qu'une réorganisation maîtrisée par le sujet de son activité en lien avec les propriétés du corps. Cette réorganisation, et les modalités de sa mise en œuvre, constituent le savoir. Le savoir est donc avant tout un savoir en acte construit par l'expérience vécue. C'est la conquête d'une nouvelle liberté d'agir.

Tout ou partie de ce savoir peut être conscientisée. Prenons le « savoir respirer ». La respiration, par exemple, a à la fois des propriétés (elle permet des échanges gazeux entre les cellules et l'atmosphère) et est une activité volontaire (inspirer, expirer...), réflexe (circulation, oxydation). Intervenir sur sa respiration pour la réorganiser en fonction d'un projet théâtral, sportif, méditatif est un « savoir

d'activité ». Il nécessite à la fois la connaissance théorique de l'activité respiratoire, de son pouvoir sur le corps, des moyens d'agir sur elle pour la transformer et donc se transformer soi-même en fonction d'une intention dans le but de produire un effet physiologique, artistique, philosophique à court ou à long terme... Un individu sait respirer quand il peut la moduler, la suspendre, l'amplifier, l'adapter... en fonction des circonstances et de ses projets.

Connaître son activité et ce qui la compose, connaître les propriétés du corps en mouvement sur lesquels cette activité va s'exercer au travers d'une expérience vécue est la condition nécessaire pour entrer dans une pratique. Il reste à caractériser cette activité et les propriétés sur lesquelles elle s'exerce pour définir le « savoir danser », ce que le stage propose d'explorer.

Avouons qu'ici le travail reste à faire même si, nous pourrions en citer quelques-unes.

Entrer en pratique

Ce n'est pas le savoir qui est pratique, c'est l'usage que l'on en fait dans un contexte donné⁶.

Il faut donc tout d'abord différencier activité et pratique. Se mettre en activité de danse nécessite, comme nous venons de le dire, un mobile, une intention, la recherche d'un état dynamique, de sensations sources de plaisir, de joie dans l'acte de se mouvoir et de jouer avec lui. Une pratique c'est la confrontation de cette activité à des règles, des normes, des codes sociaux partagés. Une pratique doit être apprise pour être maîtrisée, mais ne nous trompons pas, le savoir n'est pas dans la pratique, mais dans la nouvelle relation que l'on va entretenir avec elle. Celui qui sait pratiquer, sait prendre des indices, des repères, les confronter à son expérience, son vécu, à ce qu'il sait déjà de cette situation pour l'avoir vécu puis mobiliser les actions et les opérations nécessaires pour s'adapter, résoudre le problème rencontré, etc.

On n'enseigne pas la danse, on la pratique. Ce que l'on enseigne, ce sont les conditions qui permettent à l'apprenant de modifier son activité pour entrer et s'adapter à cette pratique.

Peut-on solliciter cette activité en elle-même, ou faut-il nécessairement la confronter à des pratiques pour qu'elle s'actualise ? Cette question doit être mise en débat.

Pour nager ou danser dans une pratique reconnue (danses de société, sportives, artistiques...) faisons-nous appel à une activité déjà là ou à une activité spécifique qu'il faudra construire ? En d'autres termes, apprendre le crawl ou le tango est-il totalement différent d'apprendre la brasse et la danse classique ou cela présuppose-t-il des modalités des réorganisations de l'activité qui sont transversales et donc transférables, faisant appel aux mêmes propriétés du corps et de son activité, mais débouchant sur des comportements spécifiques en fonction du contexte social ? Chaque fois que l'on aborde une nouvelle technique de nage, sur le dos, ou de danse, danse contemporaine, de société, redevient-on un ignare ? un sujet sans savoir ? Ces techniques sont-elles cloisonnées ou au contraire on est débutant en tango ou en brasse, mais pas débutant en danse ou en natation ? La question fait débat et elle est centrale en EPS, notamment pour penser sa didactique.

Alors, savoir danser ou savoir danser avec un « s » ?

Le débat reste ouvert. Comme nous le disions précédemment lever un bras en se centrant sur le poids du bras, la place de la gravité n'est pas lever un bras en se centrant sur l'arc de cercle dessiné par la main. Dans les deux cas, le bras est levé, mais ce qui est donné à voir n'est absolument de même

⁶ B.Charlot p71.

nature. Mais la maîtrise de ces deux intentionnalités différentes nécessite en amont de pouvoir jouer avec les origines du mouvement, les trajets, la conscience du poids et des formes produites et c'est là dans ce jeu, que peut se situer le savoir danser. L'acte de danser est un jeu fragile situé dans l'interface entre l'ordre et le chaos, la liberté et la discipline, l'abandon et la retenue, la fusion et la mise à distance, l'émotion et la raison, la tension et le relâchement... danser a toujours été pour l'humanité un voyage semé d'embûches, mais un voyage source d'accomplissement social et personnel.

Enfin danser est une activité qui nécessite un retour sur soi, ce qui rend les apprentissages difficiles demandant de répondre à des injonctions paradoxales. La maîtrise d'une technique référencée culturellement (hip-hop, jazz, classique) demande de convoquer des outils rationnels comme, observer, analyser, repérer, croiser une perception et une proprioception, mémoriser, lire la dimension formelle, émettre une hypothèse sur l'origine de l'initiation du mouvement, l'intention première, etc. Cette activité est souvent contradictoire avec l'abandon dans l'élan vital et le jeu avec la musicalité et la gravité. Il est donc très difficile de danser et de se regarder danser de l'intérieur. D'autant plus qu'un acte de jugement social se superpose à cette situation : que va-t-on penser de moi ? il y a donc un paradoxe dans le « savoir danser » entre s'abandonner et se contrôler.

On comprend mieux que l'école privilégie la sollicitation singulière de l'élan vital sur l'appropriation d'une technique dont le coût d'apprentissage et les obstacles à surmonter soient peu compatibles avec l'école. Mais nous devons aussi transmettre des savoirs et une culture, on comprend mieux alors pourquoi la danse contemporaine a trouvé une place privilégiée en milieu scolaire. Celle-ci proposant une mise en activité technique sur sa propre activité et non l'appropriation de principes, codes, règles, normes définissant un style extérieur au sujet.

Pour clore cette première réflexion, pourrait-on dire en paraphrasant Socrate : « danser cela s'apprend ou c'est don de la nature » ? Il faut préserver dans l'acte de danser une spontanéité inscrite en dehors de tout jugement bref. Je ne sais si le stage répondra à ces interrogations, je laisse à chacun la possibilité de tracer son propre chemin.

Thierry TRIBALAT.



Laura Soudy-Quazuguel est docteure en littérature française, professeure de lettres modernes dans le secondaire, coordonnatrice en danse en Loire-Atlantique pour la DAAC du rectorat de Nantes et également « co-présidente de l'association DaensitéS ». Ses recherches et expérimentations portent sur les liens entre littérature et danse contemporaine, et sur la danse à l'école.



Alors que la danse, qui essuie encore de nombreux stéréotypes chez les jeunes et moins jeunes, opère des appréhensions dans les cours d'EPS ou les projets EAC, ce stage « Passeurs de danse » propose de réfléchir à un « savoir danser ». La notion même de savoir induit une technique et sa transmission, et par extension une bonne et une mauvaise façon de danser. Autrement dit, cela même qui vient inhiber, empêcher, toutes celles et tous ceux qui n'osent pas danser en public, qui ne peuvent supporter cette mise à nue qu'est la danse. En effet, celle-ci n'a besoin que d'un corps (humain ?) en mouvement (volontaires ?) pour exister.

Pour autant, la danse existe « partout depuis toujours » (pour reprendre le titre d'un projet danse réalisé avec une classe de 3^e en 2022-2023). En effet, on danse dans toutes les cultures du monde et à toutes les époques de l'Histoire, mais aussi de nos histoires personnelles, puisque nous avons tous dansé sans le savoir dans le ventre de notre mère. Déjà, cette danse pré-natale, innée, à laquelle chacun de nous s'est adonné spontanément, et dont notre corps seul a pu garder mémoire, invite à penser que la danse, parce qu'il est aussi notre langage premier, est en nous.

Pourquoi, alors, la danse est-elle encore associée à la gêne ? Pourquoi suscite-t-elle encore chez les jeunes et moins jeunes comme une paralysie teintée de crainte ? C'est souvent la projection du regard d'autrui sur l'intimité du langage de son corps qui engendre cela. Ce que souligne Dominique Dupuy dans *La Sagesse du danseur* : « Danser est le choix ambitieux et téméraire de celui qui décide d'être sans parler. » Juste un corps en présence et en mouvement pour signifier, même l'indicible, une évidente forme de nudité. Mais il y a aussi la notion de virtuosité associée à la danse, en raison de sa technicité, qui participe de l'appréhension évoquée.

Je souhaiterais amener à l'exploration d'un « savoir retrouver sa danse » pour tenter de reconvoquer un rapport premier, naïf, léger et spontané à la danse. En ayant en tête ces mots de Dominique Dupuy : « C'est le danseur qui fait la danse, il est la danse en train de se faire, il est sa danse. »

« Savoir replonger » - « Savoir s'écouter » - « Savoir libérer » - « Savoir retrouver »

Compte-rendu de l'atelier de Laura Soudy-Quazuguel

Échange préalable.

Amener les jeunes à danser n'est pas une chose simple. Il faut écarter la réflexion préalable, sortir de la médiation et renouer le plus rapidement possible avec un rapport spontané à soi, sans a priori. Il n'y a de danse que de danse en train de se faire.

L'échauffement

Celui-ci commence par un allongement au sol dont l'objet est d'obtenir un abandon, un retour sur soi, une écoute de son intériorité. Il est aussi recherché un abandon de la gravité afin de revenir à un état le plus neutre possible. On notera que la culture du corps en mouvement diffère entre le sport où l'on bouge d'abord à celle de la danse où on se recentre sur soi par l'immobilité. Il y a aussi ici une question centrale qui est la place de l'immobilité dans une société fondée sur le « bougisme ».

Laura décline le « savoir danser » en d'autres savoirs : savoir s'abandonner, savoir se retrouver, savoir se rencontrer, savoir rêver... que l'on retrouvera dans les différentes parties de l'atelier.

Laura propose alors par une intervention orale souple et douce une investigation du corps, par la recherche de sensations, de micro-mouvements comme de petites oscillations des talons et d'explorer en quoi ces oscillations ont des répercussions sur la totalité du corps. On remonte ainsi des pieds jusqu'à la tête.

On notera ici deux indicateurs utiles pour l'enseignant :

- le retour sur soi s'accompagne de la fermeture des yeux. La proprioception prend progressivement le pas sur la vision.
- Les bras et les jambes sont en rotation externe.
- Le langage est absent, (souvent les élèves parlent spontanément pour ne rien dire afin de lutter contre l'angoisse générée par un retour sur soi).

Le groupe est ici silencieux et à l'écoute des propositions de Laura.

Peu à peu, Laura procède à un retour à la position debout et introduit le geste dansé de manière progressive. On notera que chez les stagiaires la musique n'a pas le même effet, pour certains la sensibilité est à la scansion pour d'autres à la modulation. Dans l'ensemble, il s'agit de se libérer par le jeu et de s'inscrire dans la spontanéité la plus large possible.

L'atelier

Proposition 1

Un premier atelier est proposé, le thème : « savoir se retrouver »

Question posée : « Quels mouvements de ma propre danse viennent spontanément me raconter ? jouer, amuser vous à créer votre propre portrait chinois dansé à partir d'au moins 5 des propositions suivantes :

Si j'étais une texture, je serais...

Si j'étais un animal, je serais...

Si j'étais un vêtement, je serais...

Si j'étais un sourire, je serais...

Si j'étais un personnage de fiction, je serais...

Si j'étais une devise, je serais...

Le but est ici de créer une séquence de mouvement dans laquelle on se sent bien et qu'on peut répéter/ boucler

On retrouve ici les démultiplications des savoirs en savoir tomber, sauter, plonger, tourner...

Ce qui nous amène à poser la question suivante le savoir danser trouve-t-il son sens dans la démultiplication d'autres savoirs ?

On constatera que la cellule de mouvement, une fois construite, se transforme en danse lors de sa répétition. On émettra donc l'hypothèse que la répétition induit en elle-même une rythmicité pouvant éventuellement se prolonger en musicalité (à la condition de calibrer l'intervention en ce sens).

Proposition 2

Consigne pour la composition de groupe.

« se rencontrer en co-régraphiant ». La danse un espace de rencontre.

Matériaux à disposition :

- Mots et sensation du savoir « replonger »
- Mots et sensations du « savoir écouter »
- Sensations, déplacements, énergie, qualité du « savoir libérer ».

S'appuyer sur la composition individuelle de l'atelier précédent pour savoir « se retrouver ».

Il s'agira ici de mettre en évidence les fondamentaux de la danse lors de la relation aux autres.

Les interventions de Laura, professeur de lettres, sont très précises au plan du langage. Il y a un lien entre l'affinement du langage et l'affinement des sensations ressenties. Ceci est valable également lors de la verbalisation par le pratiquant de ce qu'il vient de traverser et de ce qu'il a choisi.

Un lien est créé progressivement entre mot-langage- imagination- sensation- mouvement-danse.

Par une poétique des mots, on libère une poétique du corps afin de sortir du formalisme.

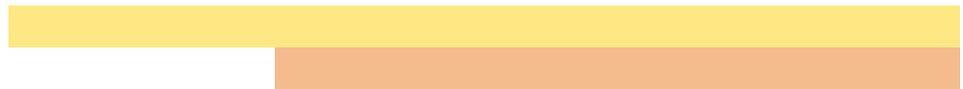






Audrey Bodiguel : « Après une formation d'interprète (E.N.M.D. de La Rochelle, C.D.C de Toulouse) je danse auprès de Michèle Murray, Emmanuelle Santos, Didier Théron. En 2010, je crée VLAM Productions à Nantes pour porter BOUND, triptyque sur l'adolescence. Parallèlement, je collabore avec le TU-Nantes sur des projets d'accompagnement d'étudiant-es (premières mises en scène et consultations simulées en faculté de médecine). Julien Andujar me rejoint en co-direction artistique de VLAM. Ensemble nous co-écrivons des spectacles, des performances, des films et des processus de partage envers des territoires et des publics scolaires.

Je continue à être interprète auprès d'Eloïse Deschemin, Elise Lerat et suis dramaturge pour d'autres artistes. J'ai donné naissance à trois merveilleux enfants et obtenu mon diplôme d'herboriste en juin 2023. En résidence au Nouveau Studio Théâtre de 2022 à 2024, j'y convie des artistes à chercher, transmettre leurs processus à toustes et rendre visible leurs créations en cours. Ces derniers mois, j'y crée TWO, un duo sur la relation d'une durée de 4 heures dans la cour du théâtre et CHOEUR, une performance in situ pour 7 femmes. Pour 2024, je lance PERFORMER, un cycle de 6 week-ends de partage pour jeunes et moins jeunes artistes. Pour clore cette résidence longue, je crée TOUT, forme chorégraphique immersive et déambulatoire dans le théâtre avec une équipe de performeureuses. Parallèlement, je travaille sur un solo pour plateau, CARNE, où il y est question de mon rapport à la mortalité, formidable prétexte pour parler de la vie ».



« Jamais je n'ai pu dire apprendre à danser à qui que ce soit. Ce parti pris découle d'une réflexion pour libérer les corps, les voix et ouvrir des possibles. Dans ce moment partagé, j'aimerais activer ce qui anime nos corps, partager des outils de recherche qui nous mènent à « être dans nos corps », dans un présent absolu. Déjouer notre jugement, nos a priori, nos peurs et chercher intensément au moment présent. Nous lancer ensemble dans un vide, un vertige nécessaire à tout acte de création. Et peut-être inscrirons-nous cette recherche dans un espace, une trajectoire et une capacité à vibrer collectivement. »

Compte-rendu de l'atelier d'Audrey Bodiguel

Je danse depuis mes 6 ans parce que mes parents ne voulaient pas que je m'inscrive au judo. Après un passage technique au conservatoire de La Rochelle, je me dé-forme au CDC de Toulouse. C'est là que je rencontre Julien Andujar et d'autres artistes avec lesquels je collabore toujours. Je suis interprète, chorégraphe, monteuse, metteur en scène, cadreuse ou regard extérieur selon les formes. J'ai notamment participé aux projets de Michèle Murray, Agnès Pancrassin, Didier Théron, Groupe Berthe, Emmanuelle Santos.

Nantaise de souche, VLAM est pour moi l'endroit de l'expérience, du jeu, du partage, du recul sur la manière dont marche le monde. Dans mon travail, je cherche à amplifier les états de corps du quotidien, à étirer un détail dans le temps, à identifier comment des personnages bougent, à éprouver qu'être en présence c'est déjà du mouvement.

Ses influences :

Alain Buffard

Figure majeure de la scène chorégraphique française, Alain Buffard (1960-2013), danseur et chorégraphe assimilé au mouvement avant-gardiste dit de la non-danse, Formé à la danse par Alwin Nikolais, Alain Buffard fait la rencontre déterminante des chorégraphes américaines Yvonne Rainer et Anna Halprin. Chorégraphe californienne, cette dernière a profondément influencé et renouvelé la danse, la musique et les arts plastiques de ces quarante dernières années. En 2006, elle poursuit ses recherches et son enseignement à Kentfield (Californie) dans son studio et sur son plateau de danse construit en plein air par son mari, l'architecte paysagiste Larry Halprin.

Ces deux artistes majeurs de la scène chorégraphique internationale lui ont transmis des outils de performance qu'aujourd'hui elle transmet à son tour et qui sont des supports au travail d'improvisation.

Elle dit avoir beaucoup de mal à transmettre la danse et transmet plutôt des « chemins, des états, des imaginaires »

Elle dit aussi être très inspirée par le philosophe Jacques Rancière (cf. « Le maître ignorant »)

Ses principes : Je crée du mouvement, je suis en état de danse pour aborder l'improvisation
Audrey développe une pratique du « danser ensemble » autour de la notion de « dancefloor ».
« C'est un travail de présence, de connexion à son corps » « Ne pas s'ennuyer dans son corps »

Proposition 1 : Dance floor 30' (musiques de boites)

Consignes :

- Ce pourrait être le début d'une partition chorégraphique ?
- Passer d'un pied sur l'autre est le moyen de trouver d'autres mobilités
- Renouer avec la simplicité
- Éviter les blessures par une écoute de soi
- Réveiller le corps
- Dépasser l'ennui
- S'ancrer
- Être plein de soi

Observation : C'est d'abord très jovial, très fédérateur, puis s'installe un collectif, une communauté dansante, qui va évoluer sur la durée dans des fluctuations d'énergie et d'engagement assumées par tout le groupe. Les regards s'absentent parfois, la mobilité initialement simple va se nourrir des autres ou de ses propres ressources vers des gestuelles parfois surprenantes, fantaisistes et débridées embarquant sur leur passage des électrons en périphérie.

Proposition 2 : Shaking 10'

[« Just » David Lang](#)

Du tremblement à la secousse, l'agitation de tout le corps,

Objectifs :

- Relâcher les tensions
- Simplicité
- Échauffement des chaînes musculaires

Consignes

- Yeux fermés
- Souffler
- Éventuellement sortir la voix
- Voyager dans son corps (profond)

Après 10' apprécier son ancrage au sol qui doit être plus profond

Proposition 3 : Qu'est ce qui génère de la danse ?

Elle propose d'explorer plusieurs catégories

Pendant 15' explorer une de ces catégories et essayer de passer d'une à l'autre

Chercher et essayer de ne pas lâcher

Catégorie 1 : explorer une Tâche - la tâche correspond à une contrainte,
exemples : nettoyer le parquet / écrire son prénom avec tout le corps

Catégorie 2 : explorer une Figure

Exemples : un personnage, un fantôme

Catégorie 3: explorer un geste, un acte, une parole exemple de geste

Exemple : un plié

Catégorie 4 : Explorer un état, une matière, une énergie

Exemple : liquide, électrique...

Musiques :

[« Silver Soul » Beach House](#)

[« Ambulance » Tv on the radio](#)

[« Suicide » Cheere](#)

Proposition 4 : A partir de son choix parmi les 4 propositions, explorer 15' différents modes d'action.

- Majeur /mineur (augmenter/diminuer le geste)
- lent /rapide
- saccadé
- reverse
- cut
- ...

Travail par ½ groupe, un groupe travaille, un groupe observe
Le mode d'action permet de créer une dramaturgie à sa danse, du rythme, du relief

Musiques :

[« Get on with it » Courtney Barnett](#)

[« A hundred highways » Dirty Beaches](#)

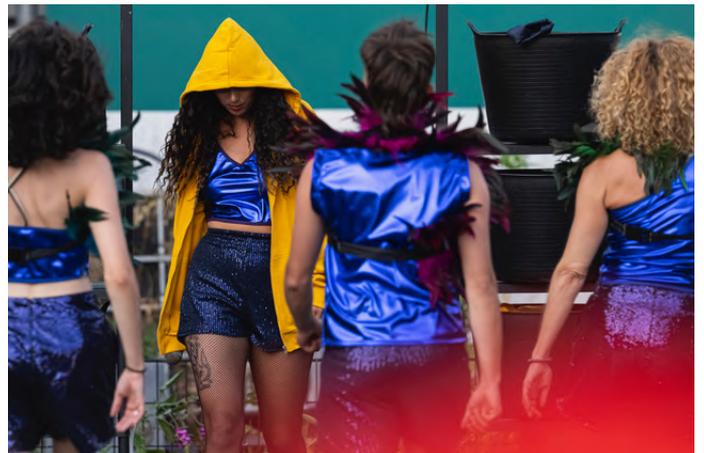
Proposition 5 : finir par une expérimentation de 5' par ½ groupe avec un parti pris spatial radical sur un geste choisi, exemple diagonale

« Savoir danser, c'est aimer danser avec une motion de désir +++ »





Christine Maltête-Pinck est danseuse et chorégraphe. Elle propose avec le Group Berthe des spectacles hybrides, mêlant chorégraphies et prise de parole. Depuis le début de son parcours elle transporte la danse en extérieur, dans la rue, sur des places, en demandant une participation active du public ou des habitants complices. Avec une énergie débordante et beaucoup d'humour, elle nous fait vivre des moments toujours ancrés dans les problématiques d'aujourd'hui avec une importance particulière portée à l'univers plastique et sonore.



Renforcer la Confiance et l'Estime de soi en approchant le travail de Superbe(s), spectacle de la Cie Group Berthe en tournée actuellement.

Nous commencerons par un échauffement accessible à toutes. Ensuite, nous passerons à des activités plus intenses, qui favoriseront l'exutoire émotionnel et physique. Ce moment sera propice à l'expression de soi et à l'affirmation de ses capacités.

Je suis ravie de partager avec vous les outils et les méthodes que nous utilisons dans notre travail. À travers des échanges et des réflexions en groupe, nous découvrirons ensemble comment nourrir cette confiance intérieure et renforcer notre estime personnelle. Bref ressortir en se disant : « Je suis super valable en fait et cette sensation, je peux la transmettre ! ».

Rejoignez-nous pour un moment de partage et de plaisir, tout en travaillant sur des aspects essentiels de la personnalité. Je suis impatiente de vous accueillir et de vivre cette expérience avec vous !

Compte-rendu de l'atelier de Christine Maltête-Pinck, Group Berthe

« Danser, se prendre pour... et s'y croire à mort ! »

Travail autour de *Superbe(s)* fruit d'un travail de recherche autour de la désinhibition collective.

Mise en disponibilité

Playlist : You knew Roisin Murphy et autres titres dans la même tendance

En cercle, avec une balle de tennis par personne :

- Pieds parallèles, pousser les talons vers l'extérieur, relâcher
- Poser la balle au sol et la faire rouler sous le pied, insister à l'endroit des douleurs
- Placer la balle sous le coussinet de l'avant du pied : s'appuyer fort sur la balle, poser le talon au sol, avancer et reculer le bassin
- Placer la balle sous la voute plantaire et s'appuyer fort
- Idem sous le talon, ne pas hésiter même à décoller l'autre pied
- Puis laisser la balle de côté : les deux pieds à nouveau parallèle, fermer les yeux et sentir la différence entre le pied qui a été massé par la balle et l'autre
- Masser l'autre pied

La balle comme vecteur de contact pour un massage à deux : dans le cercle, deux par deux, se masser chacun son tour en faisant rouler la balle sur les parties musculuses du dos, des épaules, de la nuque, puis remonter le long de la colonne vertébrale et aller jusqu'au crâne.

Partie dynamique

En mode frontal, Christine face au groupe, reproduction, imitation des mouvements proposés par Christine sur un univers sonore rythmé. Elle alterne des mouvements type aérobic, d'autres plus étirés type yoga mais aussi des mouvements issus de son imaginaire jusqu'au « dance floor ».

Le mood board

Christine nous propose de traverser 3 « mood board » : le top model, Pina Baush et un danseur traditionnel. Il s'agit de « se prendre pour un top model », « se prendre pour Pina Baush », « se prendre pour un danseur traditionnel ». L'objectif principal est de « s'y croire à mort » !

Mood board top model

Playlist : Nails, Hair, Hips, Heels, Todrick Hall

Succession d'étapes avec consignes cumulatives

- Marcher en rythme avec la musique
- Allonger à fond sa colonne vertébrale
- Fixer son regard sur un point précis et ne pas en déroger, ce point doit être à hauteur des yeux, ni trop haut, ni trop bas
- Avoir une expression typique des top-model : ne pas sourire
- Envoyer son bassin en avant
- Croiser légèrement les jambes en marchant
- Rajouter les bras de « poulpe » !
- Insérer du « posing » c'est-à-dire des pauses de magazines qui sont complètement décalées de nos attitudes corporelles quotidiennes

- Ajouter le « facing » au « posing » c'est-à-dire des moues du visage, des expressions « je m'y crois à mort » avec les pauses.
- Jouer sur les temps de « posing »

Mood board Pina Baush

Playlist : Save it, Pretty Mama, Louis Armstrong

Apprentissage d'un bout de la phrase chorégraphique Seasons March

Réalisation de cette phrase en ligne, comme dans la chorégraphie originale.

Mood board danseur.se traditionnel.le

En cercle, formation typique des danses traditionnelles, guidés par Christine.

- Petits pas de base type « step touch »
- Inventer petit à petit avec possibilité d'inventer un imaginaire de la culture locale : par exemple à Nantes, *je suis un petit beurre, je me fais grignoter, je suis dans l'estomac, je suis digéré puis libéré, ... !*

Travailler la voix

Suberbe(s) est un spectacle qui inclus du texte, du chant, Christine nous partage des exercices afin de travailler nos voix mais aussi de protéger nos cordes vocales.

- Visualiser son périnée que sa coach vocale appelle « le diamant » et effectuer un mouvement contraire à ce que conseillent tous les kinés : tousser en poussant sur son périnée
- Exercice de la grenouille : gonfler les joues et chanter la mélodie une chanson
- Main devant la bouche, émettre un son, pousser la main vers l'avant et continuer d'émettre le son comme si on voulait pousser sa main avec le son (soutenir)
- Chanter par exemple *Au clair de la lune* en mode grenouille (avec les paroles) puis la bouche ouverte

Et se demander à chacune fois *diamant es-tu là ?!*

Dans l'espace public

Avec ses spectacles, le Group Berthe investit l'espace public et nous invites donc à proposer une « performance express » :

- En solo, duo ou trio
- Choisir son espace
- Choisir l'emplacement des spectateurs
- « Se prendre pour... » et faire une proposition à partir de ce qu'on a traversé précédemment
- L'univers sonore sera aléatoire (l'environnement constitue à lui seul une partie de l'univers sonore !)



Loïc Touzé est danseur, chorégraphe et pédagogue. Il a créé diverses pièces ainsi que le projet Autour de la table avec Anne Kerzerho et des films avec Alice Gautier. Il engage avec Mathieu Bouvier une recherche autour de la notion de figure, donnant lieu au site pourunatlasdesfigures.net. Loïc Touzé enseigne régulièrement auprès de professionnels et d'amateurs en France et dans le monde. Il a codirigé de 2001 à 2006 les Laboratoires d'Aubervilliers avec Yvane Chapuis et François Piron et dirige depuis 2011 HONOLULU, lieu de création, de résidence et de transmission à Nantes. www.oro.fr



Savoir/ Ne pas savoir

Nous allons aborder une pratique d'expérimentation adossée à un travail de contact/improvisation permettant à la fois d'affirmer les compétences acquises et d'approcher ce que nous évitons dans notre vocabulaire dansé.

Comment intégrer dans nos danses, la richesse rythmique et formelle de nos gestes les moins conscients ?

Comment élargir nos registres et vocabulaire chorégraphique en accueillant par la fiction ce qui nous échappe ?

Compte-rendu de l'atelier n°1 de Loïc Touzé

Samedi matin

VOYAGE PREMIER

1)

Commencer par un récit...

« Le week-end, la ville est plus basse.

Il y a moins besoin de faire des efforts. Je me méfie des efforts. Faire des efforts c'est lutter pour exister. Je préfère être plutôt qu'exister [...]

La danse m'a appris ça [...]

Réinventer les mots [...]

Défaire ce qu'on sait déjà et qui nous empêche de comprendre ce qu'on sait [...]

Survivre à la confusion [...]

2)

Continuer la discussion les yeux fermés

En changeant régulièrement de postures

Ouvrir les yeux et regarder le paysage

Faire naviguer les yeux en haut, en bas, sur les côtés

Regarder à partir de ce qui est loin pour en arriver à ce qui est proche

Changer de posture

Ouvrir les yeux progressivement comme un rideau de fer d'un petit commerce

Imaginer le paysage avant d'ouvrir les yeux

Les yeux restent ouverts et on bouge doucement en regardant le paysage

Inverser le jeu : le moment où on arrive, c'est le moment où on ferme les yeux. Ouvrir les yeux c'est se remettre en mouvement.

3)

Marcher et le corps suit les yeux. D'abord les yeux.

Est-ce que je respire quand mes yeux regardent ? Comment mon corps suit ?

Marcher doucement. Marcher dans la forêt des autres.

Se déplacer avec le visage qui n'est pas aligné avec le buste. Incliner la tête, la décaler, regarder par en-dessous, regarder les pieds des autres, regarder le ciel et observer la volonté de regarder devant soi malgré tout. Rester en haut et faire confiance au fait d'être en haut sans se laisser tenter de regarder plus bas s'il y a quelqu'un.

4)

Après un arrêt

Sentir comment le pied droit touche le sol au moment où il arrive au contact de celui-ci. Ce lieu étroit où l'on rentre en contact avec le sol. Puis pied gauche.

Porter son attention à la manière dont le pied droit quitte le sol. Qu'est-ce qui reste en contact jusqu'au dernier moment ? Penser aux pattes de l'oiseau, à ses griffes qui quittent le fil électrique ou la branche. Idem à gauche.

Le pied qui vole. Il y a plus de surface de contact avec l'air qu'avec le sol. Porter son attention au vol du pied. Le faire flotter, dévier de sa trajectoire habituelle. Idem à gauche.

Alterner l'attention portée à gauche et à droite. Porter son attention au transfert de poids. Lâcher la nuque en même temps que le pied qui se pose. Idem en fermant les yeux : « fondre dans son pas ».

Chercher le relâché dans la nuque et toute la colonne sans chercher la stabilité.

Relâcher puis repousser pour repartir. Être précis. Intégrer des bras qui se soulèvent après s'être servi des mains pour entrer en contact avec le sol et repousser. Les mains, les bras, passent par le haut. Quand les bras sont en l'air, les yeux sont en haut.

5)

Bouger

Développer une activité motrice

Développer de l'attrait pour cette activité motrice : tourner, sauter, trancher, tordre, rouler, bondir...

6)

Mixer ces gestes avec ceux des autres. En prendre un puis revenir aux siens. Puis un autre. Etc.

Mélanger/Séparer. Attraper un geste. Proposer un geste. Jouer à influencer. Lancer une mode avec quelque chose qui n'était pas encore là.

Possibilité d'hybrider le geste de quelqu'un avec les siens. De détourner.

Quelles sont les valeurs qui dominent ? les rythmes ?

S'arrêter. Faire une pause « dans sa demeure ».

7)

Explorer à nouveau la motricité du corps. Comment je bouge ? Descendre, plier, propulser, tirer, ouvrir, etc.

C'est une activité « froide ». Je m'observe vu d'en haut.

Faire une pause. Entrer en gare. Cette petite gare de campagne où on est bien. Juste là.

8)

Maintenant la sensation domine

« Moi dans l'espace, avec les autres. Comment je bouge dans ce paysage ? » « La lumière est sur moi, dans quel volume d'air, courants d'air, mon cœur, la voix que j'entends » : quelles sensations dessus, dedans, autour. Qu'est-ce qui fait sensation ? Qu'est-ce qui est sensationnel ? Comment je vois ? Comme je considère ce qui m'entourne avec la sensation ? Comment emporter de la sensation ?

Entrer en gare à nouveau. Le sol est confortable. La surface qu'on touche avec les pieds. Une surface qui ne s'arrête pas à mes pieds. C'est un plateau beaucoup plus vaste.

Question posée plus tard dans la matinée : comment faire pour aller vite en portant de l'intérêt sur la sensation ? ne pas aller dans la vérification de la sensation. Laisser le pied (la main, le bassin...) vivre, écouter, sentir, voir... Ne pas contrôler. Se laisser déborder par la sensation.

9)

Revenir à la motricité. Pousser, tomber, tirer, plier... Motricité de mon regard, de ma colonne, de ma cheville, de ma mâchoire... Quel plaisir ai-je à jouer avec cette motricité ?

10)

S'intéresser à l'imaginaire. Le mouvement naît de l'imagination. S'autoriser à être autre. S'inventer un corps. Gagner du territoire d'autorisation de mon geste.

La sensation comme base ou réservoir de l'imagination.

11)

Avec guidage, étape par étape, assez rapidement. Orienter le point de vue.

Passer de l'attention portée à la motricité, à la sensation vécue par le moteur, à l'imaginaire développé et qui provoque aussi la motricité.

Le faire avec du flashing : ouvrir et fermer les yeux.

Se demander ce qu'on préfère : motricité, sensations, imagination ?

Important de découper ce qui se passe pour ensuite envisager ces éléments ensemble (puisque de toute façon, ils sont toujours présents). Nécessité d'aller visiter ces différents points de vue.

VOYAGE SECOND

1)

Fabriquer une forme, un geste relativement court, une toute petite séquence, avec motricité, sensation, imaginaire.

Loïc Touzé fait d'abord la démonstration d'un geste pour préciser la durée étalon. Et aussi montrer ce qui se passe quand l'attention est portée sur motricité, sensations ou imaginaire.

2)

Blind Learning (Lisa Nelson)

À deux, B danse sa séquence devant A. Le but de A est d'apprendre la séquence, mais A est en silence (bouche et yeux fermés). Quand B considère que la séquence est sue, alors il vient serrer la main à B. B garde les yeux fermés et réalise la forme. Puis B ouvre les yeux et regarde A réaliser la forme. Le duo réalise ensuite la forme ensemble toujours sans communication verbale.

Il y a aussi un autre duo dans cette histoire d'apprentissage. Ils deviennent les témoins de cette transmission.

La danse apparaît entre deux. Entre A et B. Entre les témoins et le duo sur scène. Entre la rigueur et l'exactitude de celui qui sait, qui connaît la forme et la maladresse, la recherche, l'enquête de celui qui apprend.

Regarder la scène en tant que témoin en ne se disant pas « moi je ne ferai pas comme ça » ou « moi je ne serai pas capable de faire ça ». Le regarder comme un duo. Le regarder comme si c'était parfait.

Les témoins pourront ensuite faire un témoignage.



Compte-rendu de l'atelier n°2 de Loïc Touzé

Dimanche matin

« Danser c'est voir »

Trio : deux danseurs et un danseur témoin

- Se serrer la main, le témoin vérifie que le contrat est fait, il témoigne de la rencontre. Il dit « c'est fait » lorsque la rencontre est actée. Comment je témoigne du fait qu'il y a une rencontre qui a lieu.

Le coussin

Par deux en aller-retour : donner le coussin, attendre que son partenaire soit ancré, posé, avant de lui redonner. Puis retour en contournant et se remettre en face prêt à le recevoir (lâcher le sternum). Sous le regard d'un témoin.

- fermer les yeux quand on a le coussin

On continue. Tant que j'ai le coussin dans les mains, j'ai les yeux fermés. Quand je quitte le coussin, j'ai les yeux ouverts. J'y vais car je sens que la personne est arrivée, je l'envisage.

Il faut développer un sentiment gravitaire (celui qui relâche quand se replace)

Changement rôle : celui qui était témoin s'engage dans la partition.

Le petit miracle de la voyance

- Les deux ferment les yeux

Que j'ai le coussin ou pas, les toujours les yeux fermés. Les deux engagés dans la partition du coussin sont engagés. Attention on retourne toujours en faisant un demi-tour.

- Le témoin ferme aussi les yeux, sa présence suffit. Il considère quoi ? il entend quoi ?

C'est parce qu'il témoigne que la chose a lieu. Comment on développe de la voyance ? Qu'est-ce qu'il entend de ce rapport.

Histoire d'adresse

- Se lancer le coussin

Envoi le coussin par le haut. Quand je l'attrape je lâche les genoux. Petite parabole qui passe par le haut. Régler les forces gravitaires. Lâchez bien la nuque, les genoux. Quand envoi se mettre face à la personne. Tant que j'ai le coussin dans les mains = yeux fermés. Lancer le coussin = ouvrir les yeux.

- Fermer les yeux quand on a le coussin

- les deux ferment les yeux. Voyance.

- Face à dos : lancer le coussin par-dessus la tête de son partenaire, se retourner et fermer les yeux dès que le coussin est réceptionné.

Lancer le coussin en trio

- mettre l'accent successivement sur l'impulse, l'impact, l'acmé, la résonance (faire vivre l'impact), pré-geste / anacrouse.

Description détaillée :

Se lancer le coussin de l'un à l'autre. Sans enchaîner. Attacher attention à l'impulse.

Soyez pas hyper créatif mais soyez précis au moment de l'impulse.

Idem mais investir l'impact et plus l'impulse.

Mon surinvestissement de l'impact est là. Et cela concerne celui qui a fait l'impulse, je reste concerné. Ce n'est pas la force c'est le temps, le moment, le lieu.

Que partagez-vous avec votre partenaire ? le sentiment de l'impact, ce que je fais à l'autre, cela me concerne.

On surinvestit l'impulse, l'impact, l'acmé, Ni l'un ni l'autre : le coussin est dans son vol, dans la parabole, faire durer ce temps-là. On l'ouvre à la conscience, c'est le point culminant : un endroit acmé : euphorie du coussin : absence de poids, suspension... légèreté : *phora* (action de porter) loi des forces gravitaires. Partage de l'euphorie et de la légèreté entre nous deux. Le témoin voit ce présent qui dure ;

Attention à ce que ce soit l'euphorie pour le coussin et non pour soi : les talons restent au sol. Ne pas partir avec le coussin

Ensuite, surinvestir les trois endroits : impulsion, euphorie, impact.

Surinvestir la durée et l'expressivité de l'impact

L'art doit me donner le pouvoir de ne pas m'énerver avec le mensonge. Comprendons à quoi sert le mensonge. L'art comme habillage mensonge à décrypter.

5e étape. Avec anacrouse. Comme dans un western. Avant impulse, puis acmé, impact, puis rien. Identifier le pré-geste, l'intention, le désir d'envoyer. Cultiver ce lieu. Différer l'impulse. « vivre c'est différer » pour Descola.

6e intégrer une réinitialisation. Le lac souterrain.

Je suis au bord d'un lac, je vois une pierre (pré-geste = potentiel d'action, un désir, le début d'un récit), je lance la pierre (impulse puis acmé), la pierre touche le lac, résonnances sur le lac. Puis rien ou plutôt au bout de la résonnance, un petit paradis, on n'est plus sujet, on est l'environnement, c'est inatteignable mais désirable. Hors de l'action, hors du récit. Hors de la mémoire. Sortir de la relation au profit de tout ce qui est autour, et qui nous inclut.

« Différer c'est vivre » : prendre le temps du pré-geste, de l'anacrouse.

Refaire sans le coussin. 3 phrasés distincts chacun, s'arrête puis change de rôle. L'autre regarde où sont les étapes. Petite impulse, grande impulse, faites des choix, composer dans l'improvisation, en temps réel.

Duo contact :

prendre la main de son partenaire : la toucher. Sentir qu'on le touche.

Puis c'est l'autre qui vous touche. Rencontre la personne, c'est important. Le faire vraiment.

Un qui touche, l'autre qui bouge. On peut toucher avec la main, avec le corps. Cela me fait quelque chose. Je sais toucher, c'est important ce contact. Nous savons faire ça.

Un qui sait danser et l'autre qui sait toucher.

Dynamique de 0 à 5 pas plus. Changer les dynamiques.

Entrer en gare parfois. Prendre le temps de décélérer pour entrer en gare.

Sans changer le contact, changez de rôle

Pas de confusion dans les rôles : qui bouge ? qui touche ? Un toucheur qui sait ce qu'il touche et comment le toucher, un bougeur qui sait bouger.

Dynamique entre 0 et 12.

Entrer en gare, prendre le temps.

Même rôles.

Sauf que celui qui bouge ne sait pas bouger, celui qui touche ne sait pas toucher : fiction. Le faux va vous servir.

Entrez en gare

Repartir.

Se donner des missions impossibles et y croire afin de développer ses sensations.

La forme de votre activité va continuer à être la même mais ce qu'il change c'est que vous savez le faire. La forme du « je ne sais pas » devient « ce que je sais ». La connaissance revient, mais la forme reste. Mais vous savez, vous êtes en connaissance. Comment cela devient votre vocabulaire ? Cela devient un registre. Cela élargit votre vocabulaire.

Descendez dans les échelles de dynamiques ou remontez.

Vous allez trouver votre fin avec la musique. Reconnaissez votre fin. Restez dans la fin, voir autour de vous. Respirez dedans, fin vivante, non figée, elle respire, longue résonance infinie...

Même position mais mettez de l'espace entre vous. Puis encore plus d'espace. Jusqu'à perdre le contact. Gardez la forme, la position. Expandre, ouvrir encore un peu.

Unisson à l'aveugle :

- par 3, trouver l'harmonie les yeux fermés.
- les spectateurs lèvent la main ou stop l'action s'ils considèrent que le trio trouve son harmonie.





Table ronde avec Betty Lefèvre et Loïc Touzé animée par Julie Bergheau

Extraits

BL

Moi j'emploie plutôt le terme de "regard" parce que les anthropologues m'ont appris que "voir" c'est ce qui est jeté juste devant soi, des images qui arrivent sans qu'on y prête attention. Alors que l'emploi du mot "regarder" est différent : il suggère de "prendre garde à". En cela, si on n'a pas à "apprendre à voir", on doit "apprendre à regarder". Par contre être "un voyant", c'est autre chose : c'est avoir une vision du monde et c'est ce dont parle Loïc.

LT

C'est encore une manière de me digérer, de me situer, de déconstruire tout le langage académique qui avait été inculqué dans mon corps, ce que je vous ai raconté. Déjà, il fallait refaire un corps, parce que ce qui est intéressant, c'est que même comme interprète, je suis engagé par les chorégraphes contemporains. Parce que j'arrive de l'opéra. Parce que je saute très haut. Parce que je sais pivoter sur moi-même... Il y a une sorte de fascination des chorégraphes contemporains mais je me rends compte que le geste qu'ils me proposent de faire en fait je n'y arrive pas parce que c'est à la fois corporel esthétique mais c'est aussi mental c'est à dire il y a un rapport au corps, au geste, à la manière de l'engager... Il m'arrive parfois d'avoir envie d'arrêter la danse parce que je me rends compte que je n'arrive pas du tout à faire ce qu'on me demande ou ce qu'on me propose, mais je ne vais pas lâcher grâce aux amis, souvent grâce aux amis qui me disent accroche-toi, continuez, etc. Et je vais au fur et à mesure défaire, déconstruire, détricoter tout ce qui aurait été en gras. dimensionner, mettre beaucoup plus de place dans les sensations, lâcher l'effort, lâcher la prouesse, lâcher la compétence

Ma parole, ce n'est que la danse qui me l'a donné. C'est pour ça que j'ai une grande foi dans le travail du geste, c'est-à-dire l'intégration des informations par le geste.

Je dirais que savoir danser, déjà, ce serait un horizon. En tous les cas, je suis sur la route [...]. Savoir danser c'est savoir agir, transformer, créer les conditions pour que l'imaginaire de celui qui regarde soit nourri par le geste que je produis. Et inversement, l'imaginaire de celui qui regarde vient nourrir, augmenter, transformer mon geste. Donc c'est créer un rapport dynamique augmentant la puissance d'agir de part et d'autre. Savoir danser, ça serait ça. Ça ne serait pas autre chose, ça ne serait pas une forme, ça ne serait pas un style.

Il y a des moments où je vois de la chorégraphie, mais je ne vois pas de danse. C'est ça qui est particulier. C'est-à-dire que je distingue la chorégraphie et la danse. Je vois effectivement des exécutions chorégraphiques, mais c'est comme si la danse, ce n'est pas quelque chose qu'on a, c'est quelque chose qu'on invite. La chorégraphie a une valeur si elle est un piège tendu à la danse. Et c'est à ce moment-là que je considère l'énergie de la chorégraphie. C'est un piège tendu à la danse. C'est-à-dire, c'est créer les conditions d'une forme pour que la danse s'invite dans la forme.

Il y a des chorégraphies qui sont comme bétonnées, qui sont tellement solides qu'il n'y a plus de place pour le regard. On peut ne faire qu'une seule chose, c'est « assister à », mais pas regarder. Assister, c'est-à-dire reculer et être impressionné par la chose que l'on voit. C'est dire « Waouh, c'est beau ! ». Mais la danse, elle se fait entre celui qui bouge et celui qui voit.

En parlant avec vous maintenant, ou quand je parle, je parle d'une certaine manière parce que nous sommes plusieurs, parce que vous me faites parler par votre écoute, et peut-être je vais dire quelque chose que jamais je n'aurais formulé [...]. J'aime ce dispositif du spectacle vivant, parce qu'on fait société ensemble, à écouter, voir ensemble, et que, à la fois, quand ça se passe bien, ce qui se passe là s'adresse à chacun, intimement, et en même temps, ça se vit collectivement. Et j'aime ce rapport-là, qui me semble être essentiel.

Danser, pour moi, ça serait donner à voir plus que soi-même, par soi-même, parce que ça veut dire aussi que c'est par soi-même que ça passe. Si je sors de l'espace, ça n'aura pas lieu, par moi-même, mais par soi-même, comment je fais en sorte pour retrouver une zone de retrait de moi-même, pour donner à voir plus que ce que je suis, c'est-à-dire donner à lire, c'est pour ça que je parlais du réel, c'est-à-dire donner à lire un réel, qui m'entoure, qui m'entourne, avec lequel je dialogue, des rapports, des relations que j'engage, et ne pas montrer ça, mais donner à voir. C'est la différence entre montrer et donner à voir. Et c'est vrai que je peux aller voir des spectacles avec ce sentiment que ça montre beaucoup, mais que je ne vois rien. Et puis, je vois des spectacles, ça montre moins, mais par contre, j'ai des excès de vision qui m'arrivent, des possibilités de métamorphose, de transformation. Je vois plus des mémoires qui viennent s'engraver dans mon regard, des choses qui ont eu lieu ou qui auront lieu.

BL

Dans cette expression « savoir danser », on voyait le savoir en premier, et puis danser après. Et donc ça laissait entendre que ce qui domine dans notre société ce sont les savoirs, choses importantes, mais comme s'il y avait eu un manque justement par rapport à des savoirs. Pour moi, cela se réduirait à un bien savoir danser, et un mauvais savoir danser. On entend tout de suite un espèce de jugement de valeur autour de ça. Comme quelqu'un qui manque de savoir vivre... manquer de savoir danser...

La danse c'est vraiment une activité jubilatoire. Une jubilation d'exploration de tous les possibles du corps. Elle sert à déconstruire un certain nombre de choses, en particulier nos peurs. Nos peurs du regard de l'autre, la peur de nos manques, la peur de tout ce qui construit en fait un certain nombre de clichés sur ce qu'est quelqu'un qui sait danser ou de quelqu'un qui ne sait pas danser...

J'ai appris avec les anthropologues à apprendre à regarder. Je trouve que la danse, c'est une façon magique de nous aider à rentrer dans cette façon dont l'autre regarde le monde.

LT

Avec des jeunes danseurs de passer par le fait de s'exprimer, c'est utile. Ça aide à se construire comme sujet. Mais ça n'en fait pas un danseur. C'est une étape utile. Ça vaut le coup d'abord, de se construire comme sujet, être capable de s'exprimer. Mais danser, ça serait au-delà.

Je crois qu'il faut arriver à se décentraliser, à faire un petit déplacement, ne pas voir son activité danse comme le centre du monde, mais essayer justement de la partager. Il y a des outils assez magiques pour la transmettre à ses élèves.

Bien sûr, l'apport de la musique, je trouve qu'on a peu utilisé la musique, mais dès qu'on l'a utilisée, j'ai vu comment tout le monde... Je pense qu'il faut l'utiliser avec parcimonie, la musique. de la musique. Moi je sais que je l'utilise à bon escient. J'essaie de ne pas me faire avoir par la puissance imaginaire de la musique qui viendrait tout fermer et tout diriger.

Pour moi, un mot très important, par exemple, en ce moment, le fait de différer. Aucune précipitation. Créer de la distance entre ce que je voudrais atteindre et là où je suis. Et toute cette distance, c'est un processus d'apprentissage, une durée qui me permet de m'approcher de la chose que je voudrais atteindre. Et c'est l'approche vers la chose qui m'importe.

Un autre mot : c'est le mot « remarquer ». Le fait de remarquer quelque chose. C'est un mot très important, le fait de remarquer. C'est une autre manière de penser la question du regard. Comment on remarque ?

BL

Dans son ouvrage " La description ethnographique" François Laplantine fait cette distinction entre le voir et le regarder. Et donc c'est un regard, si ce n'est inquiet, du moins questionnant qu'il faut poser, à la recherche de la signification de toutes les variations. Et donc on a un espèce de regard, comment dire ? un regard flottant sur les choses.

Et là, quand on est dans un cours de danse, en fait, je trouve qu'il y a à la fois une position un petit peu d'instabilité et de fragilité, à la fois pour l'élève qui ne sait pas trop où on va aller avec ce cours de danse contemporaine, c'est-à-dire on va travailler plutôt sur l'aspect créatif et imaginaire, et puis il y a aussi pour l'enseignant une certaine fragilité.

On a quelque chose de différent dans le cours de danse, et moi, de les regarder pour ce qu'ils sont, avec ce qu'ils font, avec leurs capacités, avec leurs formes d'excellence, mais seulement des excellences cachées, qu'on ne voit pas au premier coup d'œil. Je trouve que c'est ça qui est passionnant.

J'ai construit ma façon de parler de la danse, d'avoir envie de la voir comme un objet social qui nous aide à imaginer, qui nous aide à partager ensemble des visions du monde.

En fait, je dis « repérer le déjà là des élèves ». Il y en a un qui me dit « mais moi de toute façon je ne ferai pas ce que vous demandez parce que je sais danser ». Et alors, en fait, ses camarades me disent, il fait pareil en natation, il dit qu'il sait nager. En fait, c'est un gamin qui est dans une grosse angoisse quand il faut qu'il aborde quelque chose de nouveau, et donc il s'est mis dans une posture. Je sais nager, je sais faire du vélo, je sais danser, je sais... Enfin, il sait tout. Finalement il a produit quelque chose ! Et je crois qu'en fait, il regarde et il capte. C'est-à-dire qu'il a une capacité à capter. Il paraît que maintenant, il nage. Donc, je me dis, mais ça doit être des artistes du regard, ces gamins-là. C'est-à-dire qu'ils doivent savoir regarder, repérer chez les autres, et puis tout d'un coup, ils s'y mettent. Et donc, peut-être que là aussi, il n'y a peut-être pas d'inquiétude à avoir s'il y en a un qui se pose ou

une qui se pose en disant, « je sais faire, laisse-moi, laisse-moi tranquille » C'est une leçon d'humilité aussi pour nous, de se dire, bon, ben voilà, il trouve son chemin, et je n'ai pas besoin d'être là.

LT

je pense qu'on s'invente des spectateurs invisibles, d'une certaine manière, plus ou moins. Je pense qu'on danse toujours ou avec un partenaire, et parfois le partenaire, ça peut être le miroir, peut-être devenir le partenaire soi-même. Mais je pense qu'il y a toujours de l'autre, en fait.

C'est très fondamental aussi cette question de plaisir à l'intérieur du mouvement. Je pense que le plaisir de la danse pour moi c'est une puissance d'agir. C'est là où il y a du plaisir. Il y a une sorte de, tout d'un coup, capacité à, je ne sais pas, à sentir que par le geste...

Je pense que danser, c'est voir, par exemple. Mais ce n'est pas que voir, c'est danser. C'est que danser, c'est voir. C'est-à-dire que par le geste, dans une certaine manière, je peux me retrouver dans des époques éloignées de la mienne. Par le geste dansé.

BL

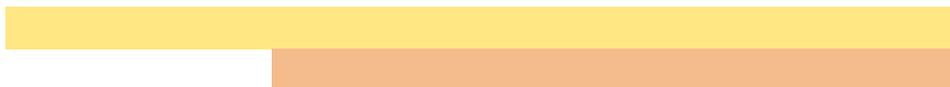
Une danse de création, c'est-à-dire non pas une danse où il s'agirait de développer des technicités, mais de solliciter l'imaginaire, pour créer des séquences gestuelles ensemble. Et c'était ça vraiment l'idée à l'origine de la danse à l'école mais en partant de cette notion fondamentale de création, de créer ensemble.





Betty Lefèvre est professeure émérite de l'Université de Rouen. Anthropologue, ses travaux de recherche se sont focalisés sur les pratiques corporelles (sportives et artistiques). Enseignante/chercheuse/danseuse dans une faculté des sciences du sport, elle a étudié les processus de transformations des imaginaires sociaux et les évolutions des mises en scène du genre, en particulier dans la création chorégraphique contemporaine, les arts de le rue, le « nouveau cirque »... regardés comme lieux privilégiés de la réflexivité.

Betty Lefèvre sera le grand témoin du stage.
Elle participera également à la table ronde du dimanche après-midi avec Loïc Touzé.



Conclusion du stage par Betty LEFÈVRE

LE SAVOIR DANSER, UN SAVOIR REGARDER ?

En épigraphe et pour rappel

la définition du savoir danser que j'ai formulée
comme un clin d'œil à celle de Thierry Tribalat :

Savoir danser est une activité jubilatoire
d'exploration de tous les possibles du corps
pour déconstruire les peurs qui nous fondent
pour regarder autrement le monde
pour partager ensemble d'autres imaginaires.

Je devais, en tant que témoin de vos travaux, tenter de repérer la trace des différents « savoir danser » que la pratique des ateliers pourrait laisser, interroger leurs modalités de transmission, ouvrir des perspectives et des pistes pour éclairer cette thématique inépuisable...Mais comme la cigale dans la bise, après les échanges avec Loïc Touzé, je me suis trouvée bien dépourvue (« l'essentiel » n'avait-il pas déjà été dit ?). Si j'ai pu observer vos aptitudes à jouer avec tous les possibles du corps (cf Michel Serres, « Variations sur le corps » 2013), selon plusieurs approches pédagogiques, la mise en mots en "direct" n'a pas pu se faire, comme si cette acuité visuelle, auditive, incarnée pendant trois jours avait épuisé le langage. Bref, "voilà ce qui fait que votre fille est muette", que la témoin est tombée en panne et que, fortement contrariée, j'ai voulu vous proposer ce petit texte comme lecture conclusive, en différé, du stage.

Pour construire cette « rumination » sur le stage des Passeurs de danse à Nantes, je vais vous proposer différents points de vue.

1- D'abord celui d'une anthropologue : pendant ces journées, je vous ai, non pas vus, mais plutôt regardés. Car les savoirs anthropologiques se construisent toujours à partir d'une activité perceptive, d'une observation minutieuse de la culture des autres mais aussi de la nôtre, celle dont nos savoirs sont tributaires. D'où la nécessité pour mieux se comprendre soi-même, de faire un pas de côté, d'expérimenter avec les yeux de l'autre, d'entrer dans un processus de mise à distance avec tout ce qui semble, dans le cadre social de référence, à priori "naturel", "normal", "évident". Pour le groupe des stagiaires, organisateurs, encadrants, regardants des Passeurs de Nantes, danser fonctionne comme un "allant de soi", ce qui peut justifier, en partie, l'engagement sans faille de tous et surtout de toutes dans les différentes situations proposées. Soulignons que la sur-représentation des femmes (31 femmes pour 4 hommes) dans cet espace de formation, bien qu'habituelle, n'est pas "naturelle" mais fondamentalement "culturelle". Cette non mixité renvoie d'emblée, dans l'imaginaire

collectif, à des valeurs mais aussi à des stéréotypes sur le masculin/féminin portés par les pratiques, à une « danse pour les filles » (Cf Hélène Marquié, « Non la danse n'est pas un truc de filles. Essai sur le genre en danse », 2016.) et un « foot pour les garçons » (Cf Sylvie Ayrat et Yves Raibaud, « Pour en finir avec la fabrique des garçons », 2014). Dès lors, comment déconstruire ces clichés pour repenser les rapports de genre et en quoi savoir danser, comme expérience perceptive et créative peut y participer ? Et plus spécialement dans l'espace scolaire, qu'en est-il aujourd'hui de la place de la danse comme pratique artistique, où son enseignement dans le champ de l'EPS ou des formations en STAPS, centrés sur les activités sportives, est (souvent/encore ?) vécu comme paradoxal, troublant, inquiétant ? Comment prendre en compte la richesse des corporéités des élèves et peut être reconnaître, avec humilité, par exemple, que les enseignants EPS spécialisés en danse sont les passeurs d'une culture corporelle possible, parmi beaucoup d'autres et non le « centre du monde » qu'on rêverait qu'elle soit ? Comme le souligne l'anthropologue François Laplantine "l'élargissement de nos savoirs n'est possible qu'à partir d'une révolution du regard" qui consiste à "faire devenir familier ce qui nous est étranger et étranger voire étrange ce qui nous est familier" (Cf Laplantine, La description ethnographique, 2006). Par ses propos, il invite à se décentrer, à faire une « balade » de proximité, pour apprendre à regarder avec tous les sens, minutieusement, tous ces moindres gestes que nos habitudes rendent invisibles. Or il me semble justement que c'est dans cette familiarité revisitée avec la danse et ce regard engageant le corps tout entier, que la recherche des « savoir danser » s'est initiée pendant ces trois jours de stage à Nantes.

2- Autres points de vue : ceux des quatre intervenants. Chacun, à sa façon, a indiqué des passages du « voir » au « regarder » : si dans l'acte de voir, il y a une immédiateté, une forme de passivité qui consiste à recevoir des images, les expériences proposées consistaient principalement à retravailler les modalités de perception de l'espace, de l'autre, du temps, de l'énergie...à les questionner pour créer une disponibilité à d'autres façons de percevoir, à amplifier la vision. Et cette acuité perceptive, au-delà de la seule fonction optique de l'œil, ouvre sur un regard plus éveillé aux sensations et à la nécessité de prendre en compte en danse (mais aussi dans toutes les formations où le corps est engagé) le processus d'incorporation des savoirs. (Sylvia Faure, « Apprendre par corps », 2000.)

De plus, dans l'idée de voir il y a celle de revoir, une reconnaissance où il s'agit de se rassurer en cherchant à trouver ce qu'on sait déjà, ou ce qu'on s'attendait à voir. Comme l'écrit le sociologue de l'art Pierre Francastel "on ne voit que ce que l'on connaît, ou du moins ce qu'on peut intégrer dans un système cohérent » (cf Francastel « Etudes de sociologie de l'art » 1970). En quoi ce « pré-voir » peut-il rendre aveugle et même résistant à ce qui se passe à l'instant, ici et maintenant ? Quelles sont les pré-vision de danse posées (voire les croyances) par les élèves que l'enseignant-e doit déjouer et quels décalages se créent entre l'attendu et le proposé ? Il me semble que les quatre intervenants implicitement ou explicitement, ont bousculé les horizons d'attente, invitant, non pas à retrouver du connu mais à regarder la danse à la manière de l'autre, et par déplacement de l'attention, à faire accepter l'impré-vu : Laura a parlé de la nécessité de faire des détours pour apprendre à conjurer les peurs

inhérentes à l'acte de danse, Audrey a parlé de transmettre des chemins et de dépasser les choses, Loïc a parlé de jeu entre savoir et non savoir danser, de la richesse des zones d'incompétences, de fermer les yeux pour voir, Christine a parlé de se faire confiance, de puissance, de marcher "comme si" en empruntant aux autres, en explorant d'autres espaces. Autant de manières, de faire bouger les lignes.

Si j'ai pu vous observer, et peut être créer de la perturbation par ma présence, j'étais, pour reprendre les mots de Merleau Ponty, un "voyant visible" et ces regards partagés permettent de rappeler que je n'ai jamais exercé le rôle de "grand témoin" annoncé, un peu surplombant, avec le pouvoir de capter toutes les informations mobilisées. Car dans cette expérience perceptive circulaire, chacun est observant/observé et le témoin, perçu comme les autres, est aussi perturbé par l'énergie de ce « mouvoir ensemble » qu'il observe dans toutes ses variations. Nous étions donc tous témoins et les nombreux échanges que nous avons eus, disent la nécessité et l'importance, de ne pas se priver de la pensée des autres pour mieux comprendre ce qui se joue dans l'espace observé.

3- Un dernier point de vue : celui de la spectatrice en danse contemporaine.

Vivre la danse est une façon, parmi d'autres, d'explorer le mouvement humain, de construire ce qu'il est commun d'appeler à la fois des savoirs faire danser (un grand battement, un head spin, le pas de valse...etc.) mais aussi des savoirs se faire par la danse (des savoirs être comme écouter, regarder, ressentir, se relier, se donner à voir...). Corrélativement ces savoirs sont mis en scène de multiples manières (même si je ne ferai référence ici qu'à la danse contemporaine)

Pour François Laplantine, danser contemporain implique une action (faire danse), un acte donné à voir sur scène où circulent des forces, en présence d'un public (c'est ce que fait la danse), créant « en direct de la pensée[...] faisant apparaître des contradictions camouflées, des aliénations qui ne se voient pas », autant d'éléments caractéristiques de la fonction perturbatrice de l'art contemporain. Ce que le peintre Pierre Soulages formulait ainsi : « ouvrir l'imaginaire du spectateur à ce qu'il ne voit pas, à partir de ce qu'il voit »

Dans le cadre de l'exposition « Sur tes lèvres » au Lieu Unique, on nous a offert la possibilité d'assister à la performance de Meg Boury, dont la présentation a été l'occasion pour le groupe des passeurs de produire un cadavre exquis, un jeu poétique avec l'aléatoire des mots. Nommer la danse, c'est faire un travail de traduction difficile où il s'agit de réfléchir au pouvoir des mots pour dire, sans le trahir?, le mouvement dansé. Il y a là encore différentes façons de regarder la danse comme mise en œuvre possible des imaginaires et d'en témoigner. Les modalités de réception d'une pièce chorégraphique font appel à des normes esthétiques, qui si elles sont fondamentalement variables en fonction des cultures, des époques, sont souvent re-interprétées en termes de jugement de valeurs, autour de polarités comme le beau et le laid, la maîtrise technique ou pas, la musicalité ou pas, la présence ou pas...etc. Or les créations chorégraphiques contemporaines en Occident et ailleurs, en faisant rupture avec l'existant, bouscule ces oppositions et ouvre la possibilité de questionner un certain nombre de postulats comme " le classique est la base de tout savoir danser". Cette affirmation est aujourd'hui critiquée comme le reliquat d'une pensée universaliste de la

domination et un anthropologue de la danse a proposé d'analyser le ballet comme une danse ethnique parmi toutes les autres (comme celle des Woodabées du Niger ou celle des danseurs de Kathakali en Inde).

En tant qu'enseignante chercheuse, j'ai appris que chercher, c'est pratiquer la réflexivité et le doute, une pratique qui s'est construite autour du corps dans tous ses états et l'apport de deux modalités de connaissances (non dissociables), celles de l'anthropologie et celles de la création artistique. Cette esthétique du doute, de l'instable, du fragile, je vais la rencontrer en fréquentant les cours de danse contemporaine mais aussi les spectacles des jeunes chorégraphes des années 1980 (J. C. Gallotta, Maguy Marin, Mathilde Monnier, Dominique Bagouet, Joseph Nadj, P. Decouflé, D. Larrieu...etc.) Mais c'est le regard charnel de Pina Bausch dans « Café Muller » qui va changer de manière profonde et durable ma vision de la danse, une danse où elle convoque l'humain sous tous ses aspects (avec ses manques, ses faiblesses, ses ignorances, ses parts d'ombre...). Pour cette pièce, elle dira : « Je ne m'intéresse pas à la façon dont les gens bougent mais à ce qui les meut et à ce qu'ils font bouger ». Elle y expose une danse des forces, des flux où le corps est un véritable « charnier de signes » (Cf Jean Baudrillard « L'échange symbolique et la mort » 1977). Les corps sont porteurs de blessures secrètes, et l'aspect dérisoire des gestes est révélateur de la face cachée des relations humaines. La qualité du regard porté par la chorégraphe sur le monde, apprend à voir le dedans des choses et renvoie danseurs comme spectateurs à une connaissance de soi, sans concession.

Pour assister au spectacle de Café Müller, il était proposé un texte pour le public intitulé « Associations d'idées » et qu'on pourrait peut-être lire aujourd'hui, comme une définition possible du « savoir danser » ? :

« Une plainte d'amour. Se souvenir, se mouvoir, se toucher. Adopter des attitudes. Se dévêtir, se faire face, dérapier sur le corps de l'Autre. Chercher ce qui est perdu, la proximité. Ne savoir que faire pour se plaire. Courir vers les murs, s'y jeter, s'y heurter. S'effondrer et se relever. Reproduire ce qu'on a vu. S'en tenir à des modèles. Vouloir devenir un. Être dépris. S'enlacer. He is gone. Avec les yeux fermés. Aller l'un vers l'autre. Se sentir. Danser. Vouloir blesser. Protéger. Mettre de côté les obstacles. Donner aux gens de l'espace. Aimer."



Café Müller, Pina Bausch 1978

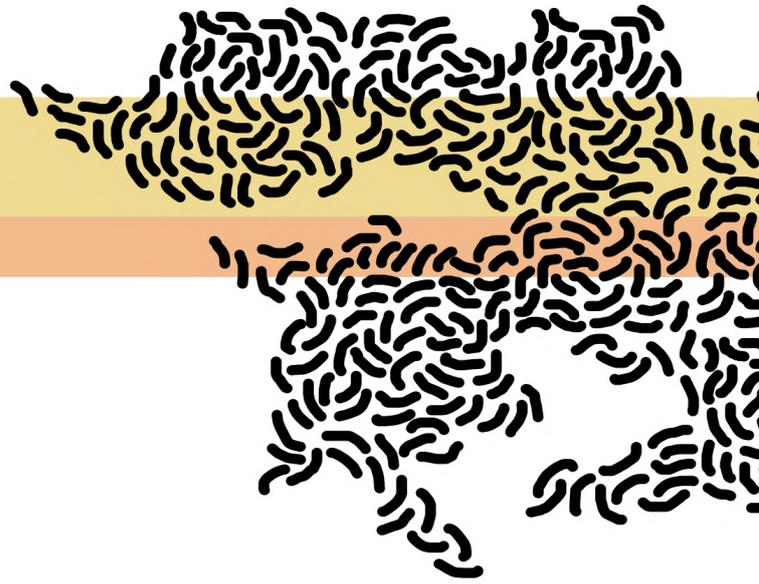
« Dansez, dansez, sinon nous sommes perdus »

Passeurs de danse

Nantes

25 - 26 - 27 octobre 2024

Qu'est-ce que savoir danser ?



VENREDI 25 OCTOBRE

9h/ACCUEIL

9h30/OUVERTURE DU STAGE
par Thierry Tribalat et l'équipe organisatrice

10h30/ATELIER
LAURA SOUDY-QUAZUGUEL

12h30/REPAS DES RÉGIONS

14h/ATELIER AUDREY BODIGUEL

17h30/ASSEMBLÉE GÉNÉRALE

SAMEDI 26 OCTOBRE

9h/ACCUEIL

9h30/ATELIER LOÏC TOUZÉ

12h30/PAUSE DÉJEUNER

14h/ATELIER GROUP BERTHE
CHRISTINE MALTÈTE-PINCK

18h30 /PERFORMANCE MEG BOURY
au lieu unique

DIMANCHE 27 OCTOBRE

9h/ACCUEIL

9h30/ATELIER LOÏC TOUZÉ

12h30/ PAUSE DÉJEUNER

13h30/TABLE RONDE
avec LOÏC TOUZÉ et BETTY LEFÈVRE
présentation par Julie Bergheau

16h/CLÔTURE ET OUVERTURES
BETTY LEFÈVRE

TU NANTES

SALLE DE DANSE DU SUAPS