

Pédagogie de la danse appliquée à l'Education Physique Mouvement, Art et Sciences

Dra. Nicole Guerber Walsh

Docteur en Esthétique et Sciences de l'Art
Université Paris Sud XI, Orsay, France

La démarche non littérale d'enseignement de la danse, est fondée sur l'analyse et l'exploration de concepts fondamentaux de la composition scénique¹.

L'observation du mouvement dansé et de la chorégraphie nous invite à un voyage au sein de la matière. Notre investigation vise à mettre à jour, analyser et faire ressentir les constituants, les éléments pertinents, qui appartiennent au monde de la physique et des sciences².

Sur les mêmes bases conceptuelles et physiques, nous cherchons à approfondir les correspondances entre les arts³.

L'impact de cette relation entre les arts et les sciences rebondit sur le lien entre l'art du mouvement et les nouvelles technologies⁴.

L'apprentissage d'un art au sein de l'Education Physique ouvre le champ des pratiques corporelles vers l'indétermination et la non programmation des finalités. Parmi les innombrables facettes de la danse il est paradoxalement question de discerner des fondements à enseigner à l'école.

La démarche créative d'enseignement de la danse à l'école fournit une base pour chaque enseignant quelle que soit sa formation initiale. Les chorégraphes et danseurs, suivent des voies insolites et particulières selon leurs choix artistiques, pourtant, tous sont aux prises avec les mêmes fondements bruts, les constituants et processus universels. Ces derniers sont le soubassement de la construction de l'oeuvre.

Par la démarche littérale, des modèles sont reproduits, imités, le réel préexistant est retranscrit. Les modèles restent certes utiles et inévitables, qu'ils se rapportent aux styles de danses ou à d'autres domaines de l'expérience corporelle. En revanche, par la démarche non littérale, celle que nous préconisons, les modèles ne sont que des moyens utilisés à des fins expressives. Aucun but fini, achevé, prédéterminé, d'une manière linéaire n'est poursuivi. La danse se construit, se compose. Notre proposition prend en compte à la fois les

matériaux, les principes fondamentaux puis les processus de composition scénique. Aussi, dans cette perspective, nous abordons:

- La matière gestuelle et scénique.
- Les matériaux fondamentaux.
- La complexité et les arborescences.
- Les actions fondamentales.
- Les processus de création.
- La formation corporelle fondamentale et les images qui la sous-tendent.

Dans le cas de la chorégraphie littérale, une raison extérieure guide le geste (musique, narration, figuration, codes gestuels, etc.). Pourtant, à des fins pédagogiques, il est question d'insister sur la nature spécifique de la danse et de l'imaginaire qui la sous-tend. Ce dernier n'est pas réductible à ce qui est suscité par les autres domaines d'expression (verbale, sonore, psychologique, symbolique...). Pour ces raisons nos choix didactiques s'inspirent des démarches chorégraphiques "Non Littérales". La Chorégraphie Non Littérale existe pour elle même, sans motif extérieur, elle est comparable aux mouvements de modernité du XXème siècle en arts plastiques. Dans son dernier ouvrage à propos de la peinture⁵, Merleau Ponty décrit une pensée sans concept qui appartiendrait à l'expérience de l'artiste. Ce discours s'applique aussi à la chorégraphie. Dans le cas de la pédagogie, la richesse au sein de la spécificité est extrême, aussi, dans un but de clarté, il est utile de ne pas empiéter sur les autres champs de pratiques.

Scruter la matière gestuelle et scénique

Dans le registre du processus créateur non littéral, la découverte de la matière en tant que matérialité et réalité physique de l'objet chorégraphique, représente un univers immense à explorer et expérimenter pour composer à l'intérieur de la spécificité du mouvement. Cette approche est comparable aux domaines des arts visuels et sonores. La création s'adresse à la perception et à l'interprétation du spectateur.

A l'instar de ce qui était préconisé au Bauhaus⁶ en Allemagne au début du vingtième siècle pour la formation artistique en général, l'apprentissage de la danse en milieu scolaire, est fondé sur une connaissance des matériaux essentiels constituant la substance du geste dansé. L'enseigné s'initie à la connaissance de ce contenu somatique et plastique susceptible à lui seul de nourrir infiniment l'imaginaire. Dans la confrontation directe avec la matière, toute autre intention ou projet expressif extérieur est en un premier temps, justifié par la mise en relief de la matière gestuelle. Puis, en un second temps, lorsque l'enseigné,

confronté à sa propre expérience, sensorielle, proprioceptive et kinesthésique est mieux familiarisé avec les bases, celles-ci servent à traiter toute forme de sujet, thématique ou concept à une plus grande échelle, celle de la chorégraphie. A ce niveau l'enseignant a acquis de nouveaux moyens permettant de mieux prendre conscience des raisons motivant les différents choix à opérer dans le projet artistique.

Origines de la mise en valeur des matériaux fondamentaux

L'extraction de ces constituants provient de sources diverses telles :

- les travaux de Rudolph Laban sur le mouvement humain,
- les recherches au Bauhaus à propos des autres arts,
- la chorégraphie expressionniste allemande dite "german modern dance",
- la danse moderne américaine dite "modern dance",
- la danse non littérale américaine des années 1950-1980 dite encore "New Dance", "Post Modern Dance", ou "Non Literal Dance",
- les méthodes d'analyse fonctionnelle du mouvement⁷,
- l'histoire de l'art,
- la poïétique⁸ c'est à dire l'analyse des processus créateurs employés non seulement en chorégraphie mais aussi dans les autres arts comme la musique, la peinture⁹, la sculpture, les installations, l'architecture, etc.

Applications et buts de l'analyse

Un apprentissage fondé sur les constituants de base permet :

- de contourner l'eclectisme des techniques et des styles,
- de lier la danse aux autres arts et à la science,
- et de procéder à maintes analyses en esthétique, histoire, poïétique, sémiotique, anthropologie, pédagogie, etc.

En Education physique, l'enseignement de l'art du mouvement, se situe à un carrefour entre l'Art et les Sciences.

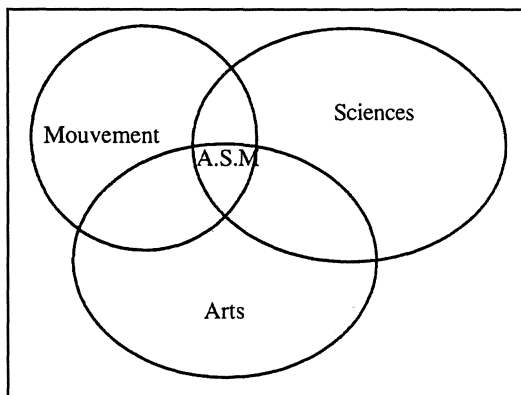
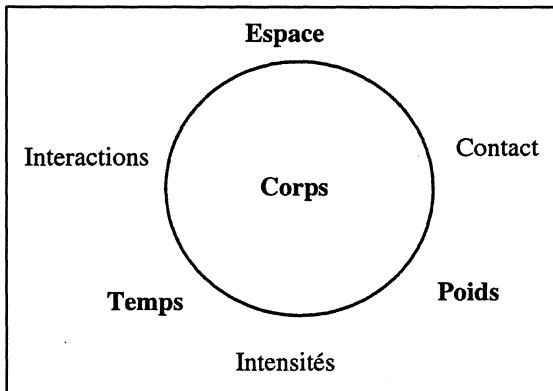


Figura 1

D'abord les artistes plasticiens, dès le début du xxème siècle se sont intéressés à la représentation du mouvement. Il fut l'objet, à la même époque, d'analyses par les chercheurs, théoriciens et praticiens. Ils ont scruté le geste quotidien (Rudolph Laban) puis l'art du mouvement qu'est la chorégraphie. Les matériaux fondamentaux furent mis en valeur par les scientifiques et les artistes principalement en Angleterre, en Allemagne, aux Etats Unis, et au Canada, au cours du vingtième siècle. Les éléments furent explorés artistiquement lors de la période non littérale en chorégraphie, aux Etats Unis (1950-1980)¹⁰. Les paramètres sur lesquels s'appuient l'analyse et la création du mouvement, se résument en termes génériques à la fois virtuels et réels, conceptuels et physiques, ils interagissent entre eux et avec le corps. Les concepts du mouvement sont l'origine de recherches par les spécialistes des domaines scientifiques (analyse du mouvement), et par les spécialistes des domaines artistiques, principalement à propos de la chorégraphie¹¹, de la peinture, de la sculpture, de la musique, de la poésie, des environnements et des installations¹². Les spécialistes des technologies du vingtième siècle s'intéressent aussi au mouvement pour la création et analyse d'images en photo, cinéma, vidéo et informatique.



Constituants fondamentaux.

Paramètres du mouvement dansé et de la chorégraphie considérée comme art du mouvement.

Figura 2.

Matériaux fondamentaux

La formulation et l'isolation d'éléments fondateurs permet de toujours approfondir la recherche. Les plasticiens ouvrent les voies de l'utilisation des matériaux visibles et invisibles. Les sculptures mobiles d'Alexandre Calder se transforment sous l'effet des variations des flux aériens ambiants agissant sur l'oeuvre. Au cours des années cinquante, le plasticien Nicolas Schüffer, introduisait la notion de dématérialisation des composants de l'oeuvre artistique à propos de ses sculptures "Lumino Dynamiques". Cet artiste employait des matériaux qu'il qualifiait d'immatériels comme l'espace, la lumière, le temps¹³. Son oeuvre se compose et se transforme en fonction d'éléments physiques non opaques, et non palpables. Par ailleurs le plasticien contemporain Saolo Mercader¹⁴ présente dans un ouvrage, une analyse complexe de la composition plastique, fondée sur le traitement de la lumière, de la couleur, de la forme et du rythme. Par ailleurs, l'artiste Vera Szekelli traitait le volume de la sala d'exposition des oeuvres en créant une sorte de vision scénique.

Le danseur, confronté aux mêmes éléments, doit avant tout ressentir physiquement de quoi est constituée la danse. Il s'agit de matériaux qui permettent de construire la substance du mouvement grâce à l'imaginaire qu'ils induisent et grâce aux sensations corporelles qu'ils suscitent. Sous leur double aspect palpable et impalpable, le chorégraphe les met en scène, le danseur les traduit par son action, il les interprète. Les matériaux immatériels s'associent et interagissent avec les versants visibles, concrets et matériels appartenant au corps et à l'environnement scénique. L'interaction de ces constituants visibles et

invisibles, donne une consistance tangible à la vision proposée au public. En 1973, Alwin Nikolaïs et Murray Louis ont décrit cinq composants essentiels de la création chorégraphique¹⁵ :

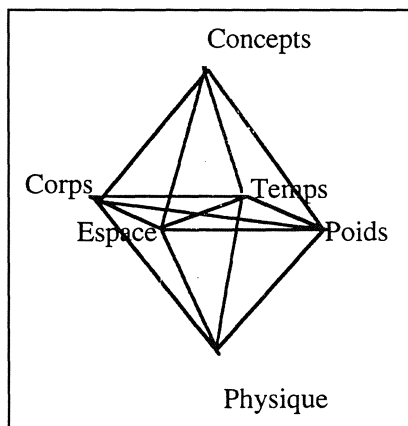
le corps, le mouvement, l'espace, le temps et la forme.

Une analyse comparative à travers d'autres arts, d'autres pratiques corporelles, et différents types de danse, a conduit à la sélection et à la mise en valeur des constituants essentiels à la fois matériels et immatériels que sont le corps, l'espace, le temps, le poids, les intensités, le contact, les interactions¹⁶. Ces paramètres appartiennent au monde des sens, des sciences, de la physique, de la philosophie et de la poésie. A la fois réels et virtuels, ils imprègnent en permanence l'acte dansé, ils suscitent et propulsent l'imaginaire. Les créations des chorégraphes consistent parfois à assumer les contraintes physiques mais aussi à les occulter et les transcender.

Arborescences et complexité¹⁷

Les sept composants cités (corps, poids, contact, espace, temps, intensités, interactions¹⁸), constituent les constantes qui inter-agissent et qui permettent d'influer sur le développement de la chorégraphie et du geste dansé. Chacun d'eux renferme un vaste champ d'expérimentations. L'ensemble caractérise l'univers des choix potentiels au sein de la dimension scénique.

Distinguons les facteurs d'analyse fondamentale de tout mouvement humain mis en évidence par Rudolph Laban (corps, espace, temps, poids) et les caractéristiques du déroulement du mouvement qui déterminent sa fluidité et sa qualité¹⁹. Associons ou substituons à ces termes premiers, les paramètres nécessaires à la composition scénique chorégraphique que sont le contact, les interactions, les intensités. Ainsi les intensités, les contacts et les interactions, sont des composantes des facteurs précédents²⁰. Là, nous voyons poindre l'immense domaine à explorer. L'oeuvre artistique s'instaure sur les mêmes bases conceptuelles et physiques qu'interrogent à la fois les chercheurs scientifiques et les artistes.



Substance fondamentale de la création du mouvement entre intellect, sensibilité et vision.
Art ----- Science.

Figura 3

Le corps humain dans le cas de la création chorégraphique est le centre d'un réseau complexe d'interactions entre soi et l'environnement. Les choix artistiques répondent à une dynamique de cheminements qui se produisent parmi des réseaux d'influences imbriqués et simultanés. De multiples ramifications arborescentes divergent à partir des termes génériques énoncés²¹. Il s'agit de discerner des éléments constituants descriptibles, observables et explicites.

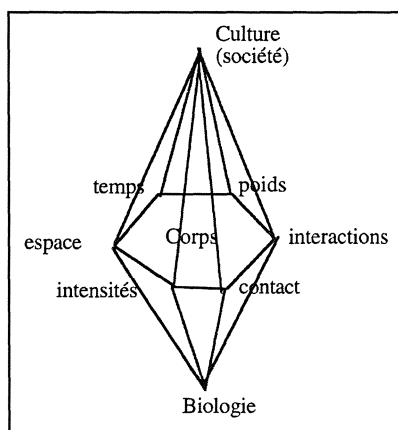


Figura 4

Depuis toujours, le corps humain évolue entre deux pôles celui de l'imaginaire, de la pensée, de la culture et celui des lois physiques et biologiques pour s'adapter à son environnement immédiat. L'art se rapporte à l'ensemble, c'est à dire, le physique, le sensible, la connaissance rationnelle et l'imaginaire.

Propriétés des matériaux

Une analyse des matériaux met en évidence ce qui leur est propre, les qualités spécifiques qui leur sont attachées et les effets qu'ils induisent dans la constitution de la danse ou de la chorégraphie.

Source d'un déploiement infini de possibilités, dilatant les capacités à la fois intuitives et rationnelles, chaque paramètre est en soi divisible en une constellation de ramifications. Il apporte des éléments de connaissance, de réflexion et d'expérimentations sensibles et gestuelles sur les bases de n'importe quel mouvement de départ. Cependant l'exploration et la connaissance si fines soient elles, de chaque paramètre isolé, ne permet pas d'inférer sur la signification finale et globale du geste.

Principe d'interactivité

La signification, le sens interne de la composition résultent de l'interaction permanente des facteurs entre eux, de leurs liens, et de leurs dosages relatifs. Les éléments d'une variété inépuisable se conjuguent à l'infini. Le pédagogue comme le créateur est confronté à la complexité d'un système dont sont extraites des constantes. La connaissance des facteurs discernés s'affine et s'approfondit au cours de l'histoire de l'art chorégraphique, des arts et des sciences.

L'expérience gestuelle, celle du danseur ou visuelle, celle du chorégraphe ou du pédagogue qui observe et intervient sur la dimension scénique de l'action dansée, met en rapport d'actions et réactions ces différents paramètres pour répondre aux intentions artistiques et (ou) pédagogiques.

Les choix

Il n'y a pas de hiérarchie entre les éléments qui se combinent et interagissent avec le corps du danseur. Parmi les possibles, des choix sont effectués pour répondre au sens recherché, à l'intention chorégraphique ou pédagogique. Parmi la complexité de l'ensemble, chacun parcourt un chemin imaginaire qui lui est personnel. Comme dans un jeu électronique interactif sur écran, le choix d'appuyer sur telle ou telle touche, induit un enchaînement particulier des images. Les prises de décisions déterminent le déroulement du jeu. Ici, tous les éléments sont en relations réciproques les uns avec les autres. Tout dépend du cheminement choisi par la personne en fonction de son projet. Certains optent

pour l'éclectisme, d'autres pour l'approfondissement d'une seule donnée en décomposant toujours plus profondément la matière explorée.

En termes de sémiologie, du point de vue de l'émetteur, le corps interagit consciemment et d'une manière sensible avec ces facteurs essentiels. Le geste est façonné, modelé, et les éléments le sont aussi, le sens dépend de la synthèse opérée par le sujet.

Du point de vue du receveur, le traitement de ces matériaux est essentiellement soumis à la perception sensorielle de l'observateur et à son interprétation imaginaire. Le danseur a pour rôle de montrer la consistance d'une matière qu'il traduit. L'observateur ou spectateur reçoit les effets visuels et sonores de l'expression poétique à caractère non littéral qui en résulte.

Emploi des matériaux

Comme l'architecte choisit les matériaux appropriés à son projet pour la construction d'un édifice, le chorégraphe et le danseur choisissent des matériaux physiques et conceptuels pour composer leur danse. Le corps est au centre de tous les traitements artistiques mais dans un rapport d'interaction avec les autres paramètres qui se révèle toujours spécifique selon les chorégraphes. Par exemple, Merce Cunningham insiste sur les rapports du corps avec l'espace et le temps selon un procédé de combinatoires; Steve Paxton, le chorégraphe qui a créé et développé la danse contact (contact improvisation), s'est intéressé plus particulièrement au poids des corps, au temps (lenteur) et à l'interaction en contact entre les personnes selon un procédé d'indétermination. Lucinda Childs a mis en évidence l'espace par les trajets scéniques. Elle exploite les interactions entre les danseurs par l'emploi des parallélismes, des croisements, des rotations. Dans le temps, Lucinda Childs utilise des structures temporelles répétitives comme avec le musicien Phillip Glass; et enfin elle construit des combinatoires complexes d'éléments gestuels rappelant les structures plastiques de l'artiste Sol Lewitt avec qui elle a collaboré.

Ajoutons les innovations à propos du rapport du corps à la gravité, dans le traitement artistique de Trisha Brown. Dans les années soixante, ses danseurs, suspendus à des filins, défiaient la gravité en évoluant autour des colonnes d'un loft à Manhattan et en descendant, toujours dans les mêmes conditions de suspension, le long de la façade d'un building de New York. Le problème du poids toujours primordial pour le danseur et le chorégraphe était dans ce cas traité en fonction de l'architecture. A la même époque, à New York, Simone Forti explorait le domaine du mouvement animal et végétal.

Les créations non littérales²² de ces artistes présentent un grand intérêt didactique parce qu'elles montrent des procédés centrés autour de la matière du mouvement. Leur diversité donne accès à des approfondissements rigoureux du geste dansé dans la lignée de l'Art moderne. Les perspectives des chorégraphes actuels sont très différentes, cependant, la connaissance des méthodologies et des procédés non littéraux fait partie des moyens à leur disposition pour créer. En pédagogie, l'approfondissement des données explicites et intelligibles suscite un questionnement, une recherche, une interprétation de la part de chaque enseigné. Il en résulte une prise de conscience au service de l'expression personnelle.

Ces matériaux fondamentaux s'exercent sur des éléments acquis, qu'il s'agisse des actions quotidiennes, ou des éléments de techniques déjà appris dans le passé proche ou lointain.

Principes et actions fondamentales

Les actions quotidiennes

Ce qui réunit ces différents types de gestes, appartenant au quotidien, aux styles, à une société, se résume en actions fondamentales brutes. D'une part, les gestes quotidiens sont accessibles à tout novice et débutant. La transformation consciente des actions de tous les jours comme marcher, courir, sauter, tourner, tomber, porter, s'asseoir, se coucher, etc., est une première voie vers la danse.

Les principes d'actions

Soulignons l'importance des principes d'actions qui, associés aux paramètres du mouvement, ouvrent vers des transformations infinies. Par exemple, dans la technique d'Alwin Nikolaïs, celle de Steeve Paxton et celle de Trisha Brown, le geste émerge directement des matériaux²³ et du développement des principes fondamentaux du mouvement.

Les principes de gestes tels, fermer, ouvrir, suspendre, relâcher, enrouler, dérouler, pivoter, visser, dévisser, tourner, monter, descendre, ramper, rouler, prendre, projeter, presser, tirer, opèrent ainsi comme des causes et des motifs associés à des images mentales.

La quotidienneté

Au lieu de s'initier à des gestes nouveaux ou codifiés, chacun est à même de puiser dans les scènes quotidiennes, des gestes et situations qu'il connaît déjà: métier, actions domestiques, sport, danse populaire, folklorique, etc. Ces éléments sont susceptibles de servir de supports à des actions, à des métamorphoses pour des transformations par le traitement artistique.

Les éléments radicaux traversant les styles

L'analyse des styles de danses conduit à l'extraction d'éléments radicaux qui leur sont communs. Les éléments du vocabulaire gestuel codifié, les formes préétablies, se réalisent différemment selon les styles, tels les pliés, tendus, passés, coupés, battements, ronds de jambes, attitudes, arabesques...

Le même procédé de transformation concerne les actions stylisées appartenant à toute technique comme par exemple, le classique, le jazz, les danses primitives, le folklore, les techniques dites modernes, post modernes, les danses actuelles... Les images, les concepts, les moyens sonores, les accessoires matériels et concrets, permettent de métamorphoser ou prolonger le geste initial vers les divergences imaginaires.

Processus de création

D'après John cage, le musicien partenaire de Merce Cunningham, la création artistique est comparable aux processus naturels de l'évolution. Le créateur observe la nature végétale, animale et la biologie. Hormis les matériaux, sont pris en compte les processus de création sous forme d'analyse poétique des étapes de la création²⁴ comprenant les origines, les processus de transformations, les procédés généraux et originaux, les oeuvres et les regards sur l'oeuvre.

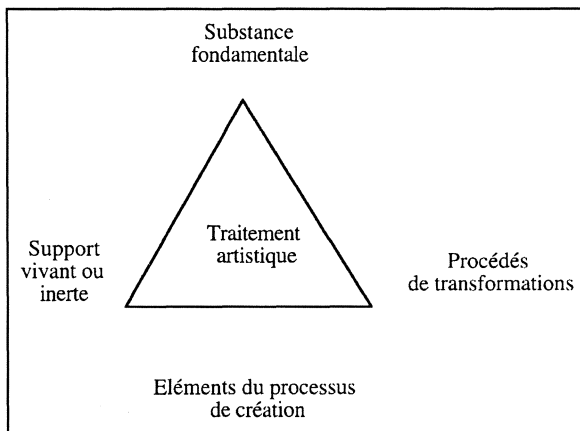


Figura 5

Modes de transformations

Les transformations s'opèrent dans certains registres essentiels pour l'artiste à savoir, d'une part le contexte de présentation de l'oeuvre, d'autre part ses dimensions ou proportions et enfin la matière de sa construction.

Processus de traitement, construire la danse

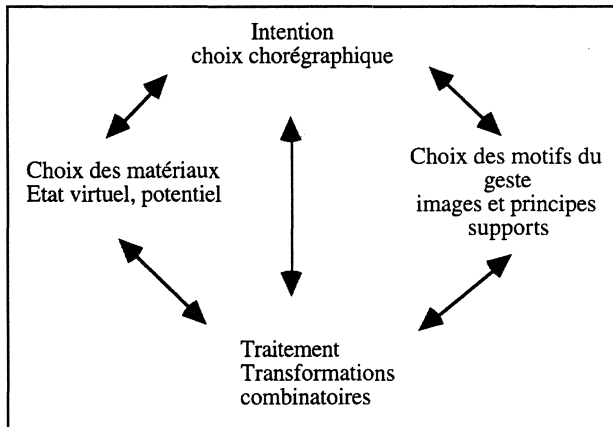
Selon la démarche pédagogique non littérale, les matériaux et principes fondamentaux permettent de composer la danse de l'intérieur. Ils alimentent le processus de la pensée et de la connaissance. Ils appartiennent aux phénomènes universels, à la physique, ils nous aident à nous éloigner et nous détacher des habitudes conceptuelles et formelles anciennes. Ces éléments descriptibles, passent de l'état virtuel et potentiel, à l'état réel²⁵, par l'action du danseur ou de l'enseigné, qui fait apparaître concrètement dans l'espace par son mouvement, la notion recherchée.

Deux moyens sont possibles en partant:

Soit d'éléments préexistants, de modèles qui sont transformés puis associés selon des combinatoires et agencements précis.

Soit de l'improvisation qui fait émerger des éléments personnels.

Au cours de la composition, un parti pris s'affirme et se développe, se mémorise, s'interprète, est soumis à la critique. Comme sortie d'une gangue, la forme se précise progressivement pour devenir perceptible.



Dans le processus, les intentions et le traitement de la matière sont étroitement liés.

Figura 6

Technique et réseaux de connaissances

Le cheminement créateur correspond

- D'une part à l'approche de plus en plus sensible de la matière et de ses composantes.
- D'autre part à l'appréhension de plus en plus claire des processus menant à la structure de la composition (processus de choix et de transformation des éléments).

L'étude de ces deux niveaux représente la technique.

La prise en compte de cette double structuration est la condition pour que l'observateur ou spectateur entre en connivence avec la vision scénique, la nouvelle unité créée.

La danse "Non Littérale" s'actualise en permanence à la lumière des oeuvres des nouveaux créateurs et des dernières découvertes scientifiques, esthétiques, artistiques, philosophiques, concernant les sept paramètres fondamentaux énoncés.

La technique prend une nouvelle signification aux aspects pluriels et potentiels. Les diverses voies proposées, parce qu'elles demandent des organisations mentales et kinesthésiques différentes, favorisent une intégration profonde des notions abordées.

L'eclectisme et les réseaux de voies fondées sur les matériaux constitue une partie essentielle de la technique. Elle se transmet au moyen d'exercices (comparables aux exercices en arts plastiques ou bien en musique). La trame d'analyse sert de référent interne et personnel à l'intervenant qui possède ainsi les outils et les repères pour transformer le geste de l'enseigné. Les exercices résultent de la réflexion de la part de l'enseignant. Ils ont pour objet de faire prendre conscience des contenus de la danse et de la composition scénique. Dans la pédagogie, cette analyse est sous jacente à tous les niveaux. Les progressions s'opèrent en spirale²⁶ et non d'une manière linéaire. Progressivement sont toujours pris en compte les différents paramètres qui sont traités de plus en plus profondément au cours des différentes étapes du processus de construction. Le danseur est nécessairement confronté à la réalité de ces composants quelle que soit la voie chorégraphique choisie de la plus poétique à la plus concrète.

Applications

Expérience somatique et kinesthésique

Les sources et forces profondes du mouvement émergent de l'acte, de l'expérience du corps aux prises avec les différents composants. L'expérience kinesthésique est évidemment sans commune mesure avec la communication verbale. Cette dernière ne peut rendre compte à elle seule des niveaux multiples qui interfèrent dans le geste. Matthias Alexander, rappelait au début du siècle, que la méthodologie en sciences est différente de la méthodologie en philosophie et la méthodologie concernant l'art du geste est également différente. Implicitement, face à cette absence d'adéquation entre expression verbale et phénomènes gestuels ou corporels, une approche scientifique spécifique et appropriée à l'expérience kinesthésique artistique s'impose.

Ainsi le pédagogue de la danse a pour rôle de transmettre l'expérience sensible par des moyens concrets, dépassant le langage. Le seul moyen pour comprendre la pratique est d'intégrer la connaissance dans sa propre expérience.

La technique créative non littérale ne fige pas le sujet sur des buts formels, mais elle offre des moyens et des potentialités pour des applications ouvertes bien que précises au sein d'une globalité. Celui qui possède l'expérience technique a forgé ses connaissances à travers la série des cheminements qu'il a lui-même vécus. Soulignons la spécificité des processus psycho-moteur et idéo-moteur. Les idées sont soumises à nos impressions et appréciations sensorielles. L'expérience du vécu kinesthésique en rapport avec les idées et les mots donne une nouvelle signification à la connaissance²⁷.

Processus

La tendance est de souvent penser à l'image d'une perspective finale, le but que l'on se représente; il ne reflète cependant pas le processus interne et complexe qui y conduit. Dans le cas d'une démarche artistique, la poursuite d'un but prédéterminé se révèle stérile, car pour l'atteindre, on ne fait appel qu'à des remèdes partiels et inopérants.

La question est de savoir quelles pistes et quelles directions doivent être projetées mentalement pour accomplir l'effet recherché. Il s'agit en effet, non de projeter l'attention sur l'image finale telle qu'elle est perceptible de l'extérieur, mais sur des phases essentielles du processus qui y mène. L'accent se porte sur l'élaboration et sur le sens profond du geste et non sur la forme finale²⁸. Celle-ci émerge lentement à la suite du cheminement créateur. Ce détour par rapport à la voie directe et habituelle, demande un pouvoir d'abstraction, ainsi qu'un pouvoir d'intégration kinesthésique et sensorielle, lié aux images et aux idées. Cette

relation dynamique s'instaure dans toutes les situations. Une telle manière de travailler devient fructueuse à long terme.

Formation corporelle fondamentale

Dans le domaine de la chorégraphie, la formation corporelle constitue le fondement primordial sur lequel s'appuient la démarche et les choix artistiques. Une liberté optimale d'évolution dans l'espace et le temps est recherchée. Pour atteindre cette disponibilité et sensibilité, des principes déjà approfondis dans le domaine de l'Education Physique et sportive depuis des décennies restent d'actualité. En particulier les techniques de psycho motricité et de relaxation et principalement l'Eutonie de Gerda Alexander. Les sources contemporaines de ces pratiques d'analyse fonctionnelle du mouvement, viennent principalement d'outre Atlantique, les principes sont approfondis et adaptés spécifiquement à la danse. Grâce à l'imaginaire, les interactions du squelette et de certains groupes musculaires s'explorent d'une manière somatique par la coenesthésie et la kinesthésie. De l'interaction entre l'idée et les sensibilités interoceptive et extéroceptive, résulte le sens profond du geste²⁹. Ces conditions de disponibilité et de conscience de la substance du mouvement, concernent toutes les phases de l'apprentissage. La qualité de ce qui est vu par le spectateur, découle de l'architecture intérieure du corps, qui se prolonge et interagit avec le réel et les représentations concernant les autres constituants fondamentaux. Cette préparation corporelle fondamentale n'est pas l'objet unique du cours de danse mais appartient aux objectifs de l'Education Physique en général³⁰.

Images mentales

Pour passer à l'état de danse, les gestes et séquences sont soumis à maintes transformations. Pour tout geste ou combinaison, plusieurs explications à la fois rationnelles et métaphoriques concernent un aspect du corps, de l'espace, du temps, du poids³¹, etc. Les concepts, les idées prennent corps par la sensation et l'action. L'intervenant fait appel à des représentations mentales et à leurs pouvoirs d'inductions kinesthésiques. Ces suggestions et illustrations appartiennent à plusieurs niveaux d'approche tels les idées, actions, forces, sensations, vue, ouïe, toucher réel ou imaginaire... Plusieurs modes d'appréhension complémentaires se trouvent alors sollicités évoquant:

- les lois physiques: des forces physiques réelles, des forces imaginaires...
- les arts plastiques: dessins, sculptures, matières, formes, contours...
- la musique: structures temporelles, intensités des sons, mélodie, etc.

Ces images appartiennent aux domaines des sciences, de la philosophie, des arts, de la vie quotidienne domestique et sociale, de la vie organique, animale, minérale, végétale, etc.

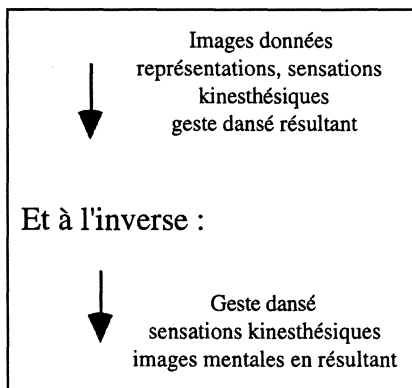


Figura 7

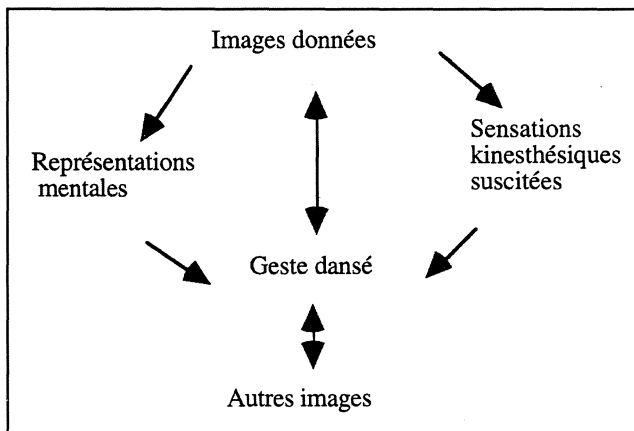


Figura 8

Forme

La forme n'est pas une apparence extérieure. Elle exprime un contenu. La forme traduit un sens, elle résulte d'une structuration complexe qui met en jeu les matériaux cités. Elle est la conséquence des processus employés dans le cheminement artistique. Non donnée donnée à priori, elle est le résultat signifiant de la démarche conduisant à sa constitution; la forme considérée comme résultat final, comme dimension plastique, suscite l'émotion esthétique.

Principe de décentralisation

Parmi les composants fondamentaux de la chorégraphie, les interactions mettent en jeu un principe essentiel, celui de la "décentralisation" mis en évidence par le chorégraphe américain Alwin Nikolais. Ce principe consiste à décentrer son attention de soi vers les contraintes extérieures. De telle sorte que le sens du geste prend toute sa signification par son intégration scénique. L'expérience non littérale est prétexte à la prise de conscience des différentes strates qui se combinent pour donner le contenu et l'intensité de la réalisation scénique.

Ainsi l'entrée dans la pratique, s'effectue directement par la gestualité, par l'action de se mouvoir dans l'environnement scénique, sans médiation. L'exploration de principes fondamentaux associée à la représentation mentale des images qui les évoquent, est le moyen d'entrer d'emblée dans la danse. C'est le point de départ des divergences imaginaires et créatrices personnelles.

Présentation scénique des études

Notons par ailleurs l'importance de la présentation sur scène des travaux et études des enseignés. La représentation intégrée à l'enseignement fait partie des étapes essentielles du cheminement pédagogique. Qu'ils soient acteurs ou spectateurs, les élèves voient ainsi les illustrations de la démarche didactique enseignée. Outre le regard direct du spectateur, le regard différé grâce aux autres médias comme la photo ou la vidéo, permet une analyse approfondie, fort précieuse dans le cas de cet art de l'éphémère.

Espace et action scénique

Le cours d'initiation est considéré comme un atelier dans un studio où l'élève répète pour la création d'un spectacle. Les effets visuels se manifestent comme conséquences de la mobilité, de la cinématique, du mouvement et des sensations qui y sont attachées. Rappelons que selon cette problématique pédagogique, le mouvement signifie par lui-même, il est pertinent en référence aux motifs qui le guident. Cela concerne le corps, le mouvement, et son inscription scénique.

Par exemple, pour illustrer la matérialité, la réalité physique des constituants du geste, l'enseignant présente au cours de la première séance une succession d'éléments, de courtes phrases concernant des principes de gestes sous forme d'éléments modules transformables. Ces modules subissent des détournements ou transformations en fonction des bases explicites citées à savoir les matériaux, les principes d'actions et les procédés de composition. Malgré la constellation de possibilités proposées à la fois par la pratique et par les concepts, l'élève opère des choix et construit lui-même son cheminement.

Images et autres media

Certains média contribuent à la fois à l'apprentissage et à la création, c'est le cas de la photo, de la vidéo, de l'ordinateur et du CD-Rom.

La photo: La photo est depuis longtemps associée à l'art chorégraphique. D'abord figurative, elle illustre ce qui était vu, elle est maintenant objet de transformations sur ordinateurs.

La vidéo: Actuellement de nombreux créateurs et pédagogues utilisent la vidéo comme moyen de travail. Elle représente une mémoire de l'action éphémère qui caractérise la danse. Ce média favorise l'observation à diverses fins. Il permet au sujet d'interagir avec sa propre action alors que seul l'observateur extérieur pouvait le faire antérieurement. La vidéo est également un outil de création indépendant, source de nouvelles oeuvres d'art. Celles-ci se présentent sous différentes formes telles la vidéo danse ou bien les environnements intégrant la vidéo, ou encore la liaison entre vidéo et ordinateur.

L'ordinateur: depuis une décennie, l'ordinateur offre de nouveaux moyens d'analyse, de création et de composition. Merce Cunningham, le premier grâce à un logiciel créé pour sa danse a modélisé et révélé sur l'écran le geste du danseur dans ses trois dimensions en fonction du temps et des partenaires.

Actuellement, le CD-Rom présente l'avantage d'apporter de nouvelles informations à l'élève en fonction de sa curiosité et de ses propres choix et besoins. Écrit, parole, musique, vidéo, film, images réelles et virtuelles, sont au service de la présentation des connaissances. Des sources d'informations rassemblées et connectées dans un CD-Rom condensent un potentiel considérable qui donne à l'utilisateur à la fois les possibilités d'analyse et de synthèse. Ainsi, la conception interdisciplinaire de l'enseignement de la danse en milieu scolaire prend appui sur les nouvelles technologies, celles du vingtième siècle qui apportent un complément et un soutien aussi bien en pédagogie que dans la création elle-même³².

Synthèse

La danse appliquée à l'Education Physique se révèle à un carrefour entre le mouvement, les arts, et les sciences. La liaison entre pratique et théorie au sein de l'initiation, implique une participation active de la part des enseignants. Le vécu de réflexion et de création au cours de l'apprentissage constitue une base qui se prolonge à long terme.

Les mots indiquant les composants universels du mouvement sont les termes génériques qui donnent naissance à des développements et des études

interdisciplinaires. Des possibilités infinies de recherches et de créations, découlent de cette double approche conceptuelle et pratique.

Le travail que je viens d'exposer est le prolongement d'une recherche avec Claudine Leray et qui s'est concrétisée par un ouvrage: "Danse: De l'école aux associations". Notre objectif étant de dégager quelle bases enseigner à l'école dans le cadre de l'éducation physique. Nous avons tenté de trouver des répeses simples et accesibles à tous les niveaux de connaissances et de compétences. Cette coloboration continue avec des partenaires plasticiens et scientifiques, ce qui permet d'approfondir le champs des investigations.

Notas Bibliográficas

¹ Cf. GUERBER WALSH Nicole, LERAY Claudine, MAUCOUVERT Annick, *Danse de l'école aux associations*, Editions E.P.S., Paris, 1991.

² Cf. GUERBER WALSH Nicole, *Danse non littéraire, années 1950 à 1980 aux Etats-Unis*, Thèse en esthétique et sciences de l'art, Université Paris I Panthéon Sorbonne, Paris, 1992, Tome II Page 387.

³ Intervention avec des étudiants de maîtrise dans le cadre du cursus Danse de l'université Paris V à propos d'une analyse des rapports entre chorégraphie et arts plastiques avec la plasticienne Bella Noviski.

⁴ Cf. Expériences en cours entre chorégraphie, science et autres arts, avec Serge Equilbey, photographe et ingénieur de recherche au C.N.R.S.

⁵ MERLEAU PONTY (Maurice), *L'oeil et l'esprit*, Collection Folio/essais, Editions Gallimard, 1964.

⁶ Le Bauhaus, école d'art pluridisciplinaire fondée à Weimar en 1919 par l'architecte Walter Gropius et fermée en 1933, a exercé une influence considérable sur l'architecture, le design et l'art contemporain. Parmi les illustres enseignants et artistes citons Paul Klee, Wassily Kandinsky, Johanes Itten, Oscar Schlemmer, Lazlo Moholy-Nagy, Walter Gropius, Joseph Albers, Marcel Breuer. Les professeurs et artistes appliquaient des méthodes pédagogiques dont la portée reste actuelle.

⁷ ROUQUET Odile, *Les techniques d'analyse du mouvement et le danseur. Regard sur la façon contemporaine d'entraîner les danseurs. Présentation des techniques innovatrices*, Fédération Française de Danse a.c.e.c., Paris, 1985.

ROUQUET Odile, *La tête aux pieds*, Recherche en mouvement, Paris, 1991.

⁸ cf. RECHERCHES POÛETIQUES, Groupe de Recherches Esthétiques du C.N.R.S., Sous la direction de Mikel Dufrenne, Tome I, Editions Klincksieck, Paris, 1975.

RECHERCHES POÛETIQUES, Groupe de Recherches Esthétiques du C.N.R.S., Sous la direction de Mikel Dufrenne, Tome II, *Le matériau*, Editions Klincksieck, Paris, 1976.

⁹ MERCADER Saulo, *Art, Matière, Energie*, Auuzas éditeurs, Imago, Paris, 1993.

¹⁰ Objet de la thèse "Danse non littéraire". Années 1950-1980 aux Etats-Unis. Op. Cit.

¹¹ GUERBER WALSH (Nicole), "Danse non littéraire". Années 1950-1980 aux Etats Unis. Thèse en esthétique et sciences de l'art, Université Paris I Panthéon Sorbonne, 1992.

Guerber Walsh (Nicole), Leray (Claudine), Maucouvert (Annick), *Danse. De l'école aux associations*, Editions Revue E.P.S. Paris, 1991. Dans cet ouvrage sont réunies les analyses des paramètres du mouvement dansé et de la chorégraphie.

¹² Une étude interdisciplinaire fondée sur ces concepts est en cours à l'Université Paris V, au laboratoire E.R.C.A.M. avec la plasticienne Bella Novicki et Nicole Walsh. En outre, à l'Université Paris XI Orsay Nicole Walsh et Serge Equilbey traitent ces concepts entre chorégraphie et images.

¹³ SCHÖFFER (Nicolas), *Le nouvel esprit artistique, "Le rôle de l'artiste n'est plus de créer une oeuvre mais de créer la création"*, Denoël / Gonthier, Bibliothèque Médiations, Paris, 1970.

¹⁴ MERCADER (Saülo), *Art, Matière, Energie*, Editions Imago, Paris, 1993.

¹⁵ *L'art de la danse*, film en cinq parties de Murray Louis, 1973. version française traduite et réalisée par Marc Lawton, 1994.

¹⁶ Cf. GUERBER WALSH (Nicole), *Danse non littérale aux Etats Unis, années 1950 à 1980*. Thèse en esthétique et sciences de l'art, Tome II, Sorbonne, Paris, 1992.

¹⁷ DE ROSNAY (Joel), *L'homme Symbiotique, Regards sur le troisième millénaire*, Seuil, Paris, 1995.

¹⁸ GUERBER WALSH (Nicole), *ibid.*

¹⁹ LABAN (Rudolph), *The mastery of movement*, Macdonald Evans, London, 1950, 1960, 1963, 1967, 1971, third edition revised and enlarged by Lisa Ullmann.

Dans cet ouvrage, Rudolph Laban distingue le poids et l'énergie (ou force nécessaire pour résister au poids) p. 48 et la fluidité p. 54.

²⁰ L'étude de l'ensemble des sept composants est l'objet de l'ouvrage *Danse. De l'école aux associations*, Editions E.P.S., Paris, 1991, Op. Cit.

²¹ Cf. Tableaux in *Danse. De l'école aux associations*. Op. Cit. P. 34 et P. 83.

²² *Danse non littérale* : souvent qualifiée de "danse post moderne" parce qu'elle succède à la danse moderne et non parce qu'elle correspond au courant post moderne des autres arts.

²³ GUERBER WALSH Nicole, *Entretien avec Alwin Nikolaïs*, E.P.S. N° 202 et N° 205, Paris.

²⁴ NOVISKI (Bella), *L'art et la quotidienneté. Analyse d'une création*. Thèse de doctorat, Université Paris VIII, Esthétique, Sciences et Technologies des Arts, option arts plastiques, 1992.

²⁵ EQUILBEY (Serge), GUERBER WALSH (Nicole), *Entre réel et virtuel*. Conférence à l'université Paris I, Séminaire de Madame Chiron, Sorbonne, 1994.

²⁶ LORD (Madeleine), BRUNEAU (Monik), *La parole est à la danse*, Les éditions La liberté, Quebec, 1983, Schémas, p. 48.

²⁷ GOMEZ Ninoska, Ph. D. (Université de Montréal), in collaboration with BOLSTER Gurney, M. A., *Movement, body and awareness: exploring somatic processes*, National library of Quebec, Montréal - National library of Canada, Ottawa, 1988.

²⁸ ALEXANDER (Matthias). *The Alexander technique. The essential writings of F. Matthias Alexander. The World renowned system of mind-body coordination, selected and introduced by Edward Maisel*, Carol publishing group edition, New York, 1967, revised edition 1990, P. 15.

²⁹ BARTENIEFF (Irmgard) wirt LEWIS (Dori), *Body Movement. Coping with the environment*. Gordon and Breach, Science Publishers, Inc. New York London, Paris. First printing 1980, second printing 1982.

³⁰ Cf. Oeuvre de Laban concernant le mouvement en général : LABAN Rudolph, *The mastery of movement*, Macdonald & Evans, third edition revised by Lisa Ullmann, London, 1971.

³¹ Cf. tableau p. 135 dans l'ouvrage *Danse. De l'école aux associations*, Op. cit.

³² Cf. CD-Rom réalisé en 1995, en Angleterre à l'université Bedford Interactive, par Jaqueline Smith-Autard et Jim Schoffield