

La notion actuelle de groupement d'activités en collège et de composante culturelle en lycée confère à plusieurs activités la possibilité de développer les compétences liées à la dimension artistique.

- Le développement de ces compétences n'est plus réservé aux filles mais contribuent à tous.
- Les activités ne sont pas en elles-mêmes porteuses de la dimension artistique mais nécessitent un traitement qui convoque 3 rôles (acteur, chorégraphe, spectateur) articulés autour d'un projet artistique et qui interroge la nature les pratiques sociales de référence et les processus en jeu.



création tout en le fédérant. C'est un point de départ.

Les thèmes peuvent être catégorisés selon différents critères. Selon la nature de leur objet, ils peuvent être :

- concrets : modes de vie de nos sociétés (« Salimbanco » du Cirque du Soleil), univers provençal de Van Gogh (« Les tournesols » de D. Peit), « l'Eclipse » (de Zingaro, théâtre équestre) ;
- imaginaires : contes, légendes, mythes, fictions (« Le lac des cygnes » d'A. Prejocaj) ;
- abstraits : notions de volume, de répétition (Trisha Brown), plans de l'espace (Cunningham), formes, couleurs, effets visuels (Nikolaï, Casatiore). Dans ce cas, le thème se superpose en partie avec les modalités de traitement utilisées.

Les partis pris esthétiques

Lorsqu'on parle de parti pris esthétique (7) à propos du projet artistique du chorégraphe, acrobate ou circonsien, on envisage la façon dont sa sensibilité propre et sa perception du « beau » vont informer, au sens de donner forme, sa création. La subjectivité de l'artiste est empreinte de normes et valeurs culturelles. Comprendre le

vis-à-vis de l'objet extérieur qu'elle prenait comme modèle (5). Dans le registre de la mort, la forme qui fait le plus appel à cette fonction est le mine, bien que ce-ci se situe bien souvent sur le registre expressif.

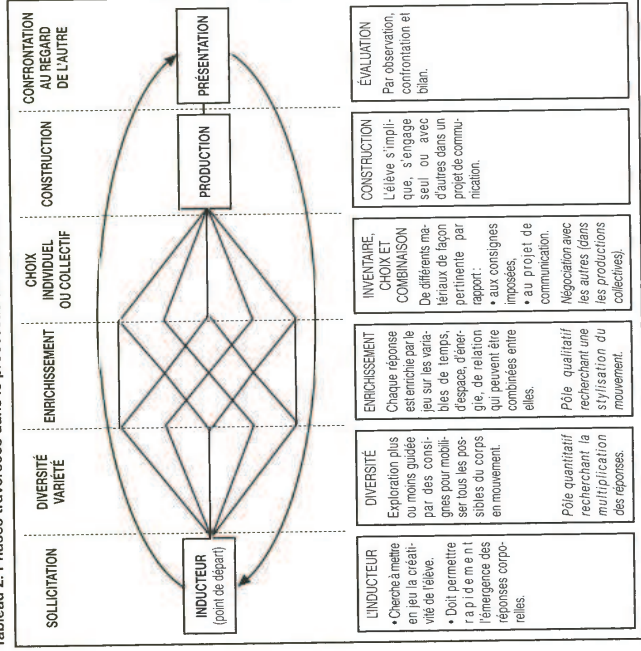
Puis, d'autres fonctions ont déplacé ce rapport au « réel » (pour reprendre un terme figurant dans les programmes) et les productions artistiques ont valorisé d'autres registres. L'œuvre d'art est riche, social et culturel. Aujourd'hui, dans le domaine des arts du spectacle vivant, plusieurs fonctions peuvent être identifiées. Chacune fonde les ressorts de l'émotion sur des registres différents en accordant un certain rôle au public (tableau 1). Les catégories, en réalité, ne sont pas cloisonnées. La dimension artistique se situe aujourd'hui au cœur de la fonction poétique, qui exploite et intègre dépendant les autres registres.

La « poésie » décline au féminin « cherche à cerner ce qui dans une œuvre d'art, peut nous toucher, travailler notre sensibilité, résonner dans l'imaginaire » (6). Cerner la fonction poétique d'une production consiste alors à identifier et comprendre ce qui nous émeut et éveille notre sensibilité en même temps que le processus par lequel cela s'opère. « La poésie est elle-même



fonctionne par association de signes susceptibles de créer des émotions pour le spectateur. La puissance d'évocation sensible qui se dégage est de l'ordre de l'émergence, les effets produits sur le spectateur n'étant pas entièrement prévus ni prévisibles pour le chorégraphe. Ils résultent en effet de la perception sensorielle et personnelle de l'œuvre par le spectateur. Et ce processus s'appuie sur la connotation, c'est-à-dire l'attribution possible de sens multiples à la situation. Chaque élément (geste, élément scénographique, monde

Tableau 2. Phases traversées dans le processus de création.



sonore) reçu dans le contexte de l'œuvre vient pour le spectateur un signe susceptible d'évoquer un univers, un événement, une situation. Il prend alors une « valeur symbolique ». Le spectateur est sollicité pour une activité d'interprétation qui se concrétise par une reconstruction du propos reçu.

Cependant, si le processus d'association d'éléments (gestuels, scénographiques, sonores, etc.) sont au fondement de la fonction poétique, il ne se détermine pas moins que chacun des éléments peut, pris indépendamment, fonctionner sur les autres registres. Ainsi, les spectacles du Cirque du Soleil, qualifiés par leur directeur artistique (9) de « poésie engagée » associant dans le même spectacle, voire le même niveau des prouesses acrobatiques de très haut niveau aux personnages expressifs (costumes, jeu d'acteur).

Le traitement du thème

Quels sont les moyens que l'artiste utilise pour traiter son thème ? C'est-à-dire lui donner forme, le développer et le communiquer ? Ceux-ci répondent, quels que soient les arts du spectacle vivant, à des questions communes. Quel est le espace la pièce va-t-elle créer et investir ? Quelle est la nature des actions qui s'y développent ? Quelles sont les images créées ? En quoi ces éléments (espace, temps, déroulement temporel) ? Quelles sont les images créées ? En quoi ont-ils valeur symbolique ? Les moyens mis en œuvre pour répondre à ces questions relèvent de divers domaines : monde sonore, éclairages, éléments scénographiques, costumes, gestuelle, mise en scène.

Les matériaux corporels

Le traitement porte sur deux niveaux : la gestuelle et la composition. Au niveau de la gestuelle, selon les choix esthétiques retenus, certains modes d'expressivité s'étaye sur un travail de modulation tonique de posture, de regard, événementiel associé à la voix. Un choix lié à l'abstraction se fonde davantage sur l'exploitation singulière des possibilités corporelles dans leur rapport aux facteurs du mouvement (espace, temps, énergie) comme la danse non littérale (non figurative). Enfin, l'intégration d'acrobaties travaille sur la recherche de trajectoires corporelles adriennes, d'équilibres fins, la maîtrise du rapport aux objets (vitesse de leur trajectoire, multiplicité d'objets). Ces exemples, sont nécessairement schématisés. En réalité, c'est la façon singulière d'exploiter ces différents éléments qui permet le traitement du thème et devient la signature de l'artiste lorsque cette singularité traverse, en s'affirmant, plusieurs œuvres.

La présence (8)

Le travail de cette qualité, en tant qu'état de conscience à soi et aux autres, n'intervient pas seulement au moment de la présentation du spectacle mais constitue, chez beaucoup de créateurs, une dimension fondatrice du processus de création en tant que matrice de l'élaboration gestuelle. Ce travail implique en effet le traitement de la respiration, du regard (10), de la dissociation corporelle, du rapport au poids, à l'espace et au temps.

La connotation

Elle renvoie aux procédés mis en œuvre pour agencer les matériaux gestuels selon une certaine structure et selon les partis pris esthétiques de l'artiste.

Tableau 1. Registres des ressorts de l'émotion.

Relation au « réel »	Fonction figurative	Fonction expressive	Fonction acrobatique	Fonction d'abstraction (8)	Fonction poétique
Relation au « réel »	Imitation.	Suggestion.	Défi aux lois (bio-)mécaniques / équilibre et/ou aérien.	Épuration.	Recomposition sensible (par et pour les sens).
Vers une distanciation par rapport au « réel »					
Valeur esthétique (conception du beau)	Ressemblance au modèle.	Puissance d'évocation.	Recul des limites : le périlleux, le virtuose.	Pureté des formes.	Puissance d'évocation sensible émergente : sollicitation de l'imagination.
Rôle du public	Reconnaître l'objet, la situation représentée : dénotation.	Interpréter, dénotation, perception de la valeur symbolique.	Mesurer l'exploit : évaluation de l'inaccessible.	Percevoir et reconstruire les notions liées aux formes et/ou aux procédés.	Interpréter, connotation et perception de la valeur symbolique.
Articulation des différents éléments du spectacle (costume, monde sonore, éléments scénographiques, etc.)	Reproduction des éléments du contexte, redondance.	Sélection d'éléments à valeur symbolique pour renforcer la dimension expressive.	Mise en valeur des moments les plus périlleux.	Épuration et quelquefois autonomie des éléments entre eux.	Sélection d'éléments à valeur symbolique exploités de façon inhabituelle (déroulement et/ou symbolique). Les effets produits sont émergents.

Des savoirs d'ordre socio-affectifs propres à la dynamique du projet artistique

► Dans la phase d'élaboration en milieu scolaire, la dynamique de construction du projet suppose le plus souvent une activité de collaboration entre danseurs. Dans le processus de création, des moments de conflit peuvent émerger au sein du groupe [12]. Il convient de faire l'inventaire des possibilités, de trier, de choisir, d'articuler. Cela nécessite de se confronter au problème de l'accord : savoir proposer sans s'imposer à tout prix ; savoir s'appuyer sur les idées, qualités, ressources corporelles des autres pour bâtir des stratégies de construction qui conviennent à l'ensemble du groupe et permettent au projet de communication de prendre sens.

S'engager dans un projet artistique amène donc l'élève à gérer ses émotions et à se confronter aux règles de vie et de fonctionnement collectif.

► Dans la phase de retour des spectateurs sur la production. L'ensemble des choix réalisés et le type de registre investi par les acteurs engagent les spectateurs dans un mode de lecture de la production qui nécessite une appropriation des critères d'appréciation. À ce titre, il semble important de construire progressivement un certain nombre de repères chez le spectateur pour une écoute sensible, compréhensive et constructive. Peu à peu, au fil du cursus, l'enseignement étaye le regard et favorise ainsi l'observation d'une relative autonomie dans l'observation et le co-construit [13].

Les élèves amènent leurs connaissances dans les rôles qu'ils ont à tenir (spectateur, chorégraphe et interprète).

La fiche de lecture des productions permet un repérage plus affirmé à partir de critères en lien avec les contenus abordés avec le groupe. Ces critères sont organisés autour des trois fondamentaux de la danse pour aider le spectateur à fonder son analyse (descriptive et artistique) :

- symbolisation : variété, originalité, distanciation par rapport au thème, etc. ;
- motricité expressive : mobilisation du corps (globalité/isolation, dissociation/coordination, jeu sur verticalité/équilibre/déséquilibre, variété du registre gestuel) ; relation à l'espace (amplitude, trajet, niveaux, orientations, directions) ; relation au monde sonore (appui sur le rythme, tempos, accents, dialogue avec la musique, créations d'un monde sonore) ; relation aux dynamismes (fluide/saccadé, tendu/délaché, etc.) ; relations entre danseurs (modes de groupement, contacts, unisson, etc.) ;
- communication : lisibilité (formes, trajets, relations, etc.) ; utilisation de l'espace scénique par rapport au propos ; présence (concentration, intention des regards, qualité des appuis).

Au-delà de l'analyse descriptive des productions sur la base de ces critères, le repérage des points forts et des points faibles permet d'envisager quelques pistes d'amélioration en vue de renforcer, enrichir, affiner le projet des danseurs. Ceci suppose qu'au fil des cycles, les élèves acquièrent des connaissances et des compétences sur les fondamentaux des APA, sur les outils corporels et sur la pertinence de leur utilisation ; au regard des contingences de l'activité artistique support, - par rapport au projet qu'ils souhaitent mettre en œuvre et « signifier ».

Mobiliser des savoirs pour passer de l'intention à la mise en œuvre du projet

Des savoirs permettant une articulation entre symbolisation, expression, communication. C'est en prenant appui sur l'imaginaire dans sa relation au travail corporel que le processus de symbolisation va transformer le réel, et solliciter l'imaginaire, cette « faculté de déformer les images fournies par la perception » [11]. Ainsi, la pensée symbolique procède par images multiples et ouvertes dont les significations se déploient, se développent et s'enrichissent mutuellement.

Ce processus nécessite deux opérations : - pour interpréter le réel et communiquer une nouvelle « représentation du monde », le créateur se dote de matériaux et d'outils propres à l'élément central ; - par la symbolisation, le pouvoir d'évocation est engagé dans une communication ouverte, mettant en jeu l'imaginaire du spectateur sur des registres différents (tableau 1).

Ces savoirs sont continuellement en relation, même si pour les besoins de l'explicitation, nous les présentons séparément.

► La symbolisation est la manière personnelle de se représenter les choses, les événements, les faits, les éléments du monde qui nous entoure et de les interpréter. Ainsi, chaque élément prend une valeur symbolique et s'inscrit dans une production d'actes et/ou de signes. Ce processus met en jeu l'imaginaire, faculté par laquelle les images (mentales) sont créées, animées, déformées. De ce point de vue, développer les capacités à imaginer suppose d'explorer toutes les possibilités de mouvement afin de produire des réponses personnelles qui permettent une interprétation du réel ; il s'agit alors de passer d'une motricité ordinaire, peu distanciée des actions quotidiennes à une réorganisation, voire une stylisation (11) du mouvement.

Pour ce faire, l'élève est invité à utiliser des techniques de créativité (brainstorming, déformations, prolongements) : - à convertir les images mentales en mouvement en prenant appui sur des verbes d'action, des sensations, des formes ; - à combiner, réagencer les formes, les matériaux pour investir des modes de relation diversifiés/originaux aux objets, aux partenaires, à l'espace scénique, etc. ; - à jouer sur les composantes du mouvement (espace, temps, énergie) pour l'infléchir, le transformer et se distancier du réel.

Ce passage des images mentales au mouvement mobilise les possibilités expressives de l'acteur et donne une orientation à la recherche de matériaux corporels destinés à servir (enrichir, infléchir) le projet initial.

► L'expression prend appui sur la mobilisation du corps, instrument au service du propos, en lien avec les composantes du mouvement, les objets, les relations. Si chaque activité support développe une motricité spécifique, le mouvement nourrit aussi les liens : - au corps : travail sur les formes, jeu sur la verticalité, transfert d'appuis, dissociations, coordinations, isolations, etc. ; - à l'espace : directions, orientations, niveaux, traces, volumes, symbolique, etc. ; - au temps : intérieurement ou extérieurement, mis en lien par un jeu sur les accents, les durées, les structures, etc. ;

Le mode de développement par scénario, par exemple, est particulièrement approprié au registre expressif, tandis que des procédés comme la répétition ou l'accumulation sont souvent utilisés pour servir un choix d'abstraction, que l'on retrouve particulièrement en danse contemporaine. Beaucoup de procédés transposés de la composition musicale (couplet-refrain, canon, etc.) sont exploités, quels que soient les choix esthétiques.

La relation qui s'établit au cours du processus de création entre la définition du thème, les choix esthétiques et les modes de traitement, n'est pas linéaire mais plutôt circulaire. Pour beaucoup de créateurs, comme Susan Burge (danseuse et chorégraphe) : « Chaque pièce est un questionnement, une pointe qu'on traverse et qui peut être ouverte à son tour sur son contenu. On ne peut jamais anticiper sur son contenu, ni sur la matière, elle sera nourrie de lectures, de voyages, de visites à toutes sortes de formes, surtout à l'extérieur du monde de la danse (...) ». À chaque questionnement, il a fallu répondre en tous points de venir à l'auteur, c'est-à-dire à un tout, lui-même tout qui s'élabore sur la déconstruction [9]. De plus, en fonction du projet artistique de l'auteur, le public n'est pas interpellé de la même manière. L'activité sollicitée chez lui est donc de nature différente. Apprécier un spectacle n'a alors pas la même signification.

Élaboration du projet artistique dans le cadre fondé

► **Fonder le projet artistique sur une démarche cheminant aux APA : le processus de création**

Cheminement nécessaire d'un sujet ou d'un groupe pour aboutir à une production artistique, ce processus suppose la traversée de différentes phases. Notre proposition (tableau 2, p. 21) a pour but de repérer les étapes essentielles qui peuvent faire l'objet d'allers-retours, de développements plus ou moins importants, en fonction du niveau des élèves, du temps imparti, des caractéristiques mêmes du projet artistique.

Si les APA s'organisent autour du « rapport expression de soi/impression sur autrui » [10], des activités support comme la danse, le cirque, l'aérobic, la gymnastique rythmique, etc., peuvent entrer dans cette logique, en fonction du mode de traitement didactique opéré par l'enseignant.

L'élève est avant tout confronté à trois compétences essentielles : - développer son potentiel expressif et créatif, - élaborer une production destinée à être présente, - se donner les moyens de créer un impact sur le spectateur dans l'acte de communication.

En fonction des activités et des choix esthétiques, cet effet sur le spectateur peut être davantage lié à la prise de risque, la pureté des formes, la virtuosité, l'originalité et/ou la richesse du propos, l'univers poétique créé, etc. De ce point de vue, les APA supposent la mobilisation conjointe d'une intention qui met en jeu le processus de symbolisation et de moyens au service de cette intention. Il s'agit : - du corps effecteur de formes et producteur de mouvement, aux objets et aux partenaires ; - du discours organisé à travers la composition, pour produire des effets sur le spectateur et entrer dans une communication artistique.

(savoir-faire de l'acteur), méthodologiques (savoir-faire du chorégraphe met-faire du spectateur en relation avec les pratiques sociales de référence). La notion de projet artistique apparaît dès lors comme l'élément fédérateur de ces différents rôles et des compétences s'y rapportant. Selon une modélisation transversale aux différents activités artistiques, nous avons appréhendé les pratiques sociales de référence en articulant thème, parties pris esthétiques et modes de traitement.

En milieu scolaire, nos propositions fondent ce projet artistique sur une démarche de création s'appuyant sur le processus d'expression, de symbolisation et de communication par la mise en relation des trois rôles. Cette démarche, liée aux APA, nous semble permettre de faire accéder les élèves à des modes d'écriture poétique fondée sur le sensible de développer un autre rapport au corps et au monde. Par cette même démarche, reconnaître une valeur artistique à d'autres activités physiques que la danse nous permet également de nature à favoriser davantage d'ouverture culturelle, de communication et, souhaitons-le, de tolérance. Le métissage qui marque aujourd'hui les arts du spectacle vivant nous y engage et les regroupements d'activités dans les textes de la discipline nous y invitent à condition de ne pas nous laisser enfermer dans des catégories trop rigides.

Marjorie Brun
PRAG EPS,
UFR STAPS Clermont-Ferrand,
marjoriebrun@aoi.com

Tizou Pérez
Maître de conférences en sciences de l'éducation,
IUFM Pays de la Loire, Nantes,
Tizou.perez@paysdelaloire.iufm.fr

Notes bibliographiques

[1] Brun-Bezombes M. « La danse à l'école primaire de 1880 à 1989, institutionnalisation d'une pratique », Mémoire de maîtrise STAPS non publié, Université Paris V, 1990.

[2] Huesca R. « Pour un appréhender les activités phycho-motrices », *Revue EPS* n° 244, novembre-décembre 1993.

[3] Genestie G. *Esthétique et poétique*, Paris : Le Point/Seuil, 1992.

[4] Perria J. « L'art de composer », *Revue L'air de l'onde* n° 2, Danse au cœur, 2004.

[5] Cometti J.-P., *Art, représentation, expression*, Paris : PUF, 2002.

[6] Louppe L. *Pédagogie de la danse contemporaine*, Bruxelles : Comédans, 1997.

[7] Jacquet P. *Esthétique des musées*, Paris : Gallimard, 1968.

[8] Perez T., Thomas A. *Dans les Arts*, Nantes : CRDP des Pays de la Loire, 2000.

[9] Burge S. La composition : un long voyage vers l'inconnu », *Revue Nouvelles de danse* n° 36-37, Bruxelles, Comédans, 1998.

[10] Delga P., Flambard M.-P., Noël N., Le Pellec A., Pneau P. « Enseigner la danse en EPS », *Revue EPS*, n° 226, novembre-décembre 1990.

[11] Bachelard G. *L'air et les songes*, Paris, Corti, 1943.

[12] Pérez T., Thomas A. « Des méthodes pour apprendre à créer », *Revue Académique des enseignants d'EPS*, n° 14, CRDP des Pays de la Loire, 1996.

[13] Pérez T., Thomas A. « Construire le regard du spectateur en danse : un chemin vers l'autonomie », *Les cahiers EPS de l'Académie de Nantes* n° 26, CRDP des Pays de la Loire, 2002.



COMPAGNIE ORION DANSE - INTERPRETE: GYPSY DAVID