

ENSEIGNER LA DANSE



PHOTOS : AGENCE KIPA

PAR M. DELGA, M.-P. FLAMBARD, A. LE PELLEC, N. NOÉ, P. PINEAU

Parler de la danse en EPS, c'est se situer dans un espace étroit et inconfortable, entre le monde de l'art, le monde du sport et le monde de l'école.

Quelles que soient les difficultés à articuler, à objectiver les différents discours, les diverses représentations et finalités de chacun des domaines, il nous semble légitime et opportun de placer notre réflexion dans le cadre général de celle qu'opère l'EPS pour définir son programme d'enseignement.

POURQUOI LA DANSE, ET QUELLE DANSE EN EPS ?

Pourquoi la danse plutôt que l'expression corporelle, ou les activités physiques d'expression, registres à priori plus larges ?

De multiples terminologies se sont développées dans la profession d'enseignant d'EPS, il semble donc essentiel de justifier notre choix.

L'expression corporelle, terme « ambivalent et polysémique » par excellence, loin de constituer une unité aisément identifiable se déploie sur un champ écartelé entre

le jeu théâtral et le traitement psychanalytique. Couramment utilisé, ce terme présente d'une part, l'avantage « d'être parlant » et de ne pas évoquer une approche techniciste, mais d'autre part, l'inconvénient de susciter des pratiques inadaptées au contexte scolaire, ou de cristalliser le désintérêt et le rejet du progrès moteur.

L'appellation APEX, activités physiques d'expression, est à considérer comme une construction pédagogique. Elle a permis en son temps, de regrouper dans une nouvelle famille un ensemble de pratiques corporel-

EN EPS

glissement. L'accent porté sur l'expression a permis à des disciplines utilisant à leur profit l'expressivité du corps d'investir les APEX.

En effet, si la logique sportive n'ignore pas l'aspect expressif, en aucun cas, il n'en est la finalité première. L'esthétisation des pratiques sportives et l'émotion indéniable suscitée chez les spectateurs renforcent cette confusion. La recherche d'effet spectaculaire (1) n'est pas une donnée suffisante pour revendiquer le statut d'activité artistique. D'ailleurs toute danse ne relève pas obligatoirement d'une problématique de l'art, la danse sportive nous semble à cet égard un exemple intéressant. Sa codification, son évaluation, sa forme compétitive institutionnalisée, son efficacité... relèvent de la logique sportive, ce qui nous conduit alors à l'apparenter à des activités comme la gymnastique sportive et la GRS...

La danse n'est pas seulement une activité de production de formes (morphocinèses), caractéristique de nombreuses autres acti-

Exprimer / évoquer au moyen de formes corporelles, destinées à créer un impact souhaité et attendu chez autrui.

Danser, c'est alors maîtriser le jeu des rapports entre le besoin d'exprimer la singularité interne d'une personne ou d'un groupe et le désir de provoquer une impression sur « autrui » extérieur et pluriel. La gestion intentionnelle de ce rapport « expression de soi/impression sur l'autre » ou, dans une formule à la rime riche « se mouvoir et s'émouvoir pour émouvoir », nous semble être porteuse de pouvoirs et savoir-agir spécifiques inhérents à la danse comme objet d'enseignement. L'obligation d'intérioriser « autrui » (4) comme spectateur, partenaire susceptible de partager son émoi et sa sensibilité esthétique conduira le(s) pratiquant(s) à dépasser le premier niveau d'une expression spontanée. Pour aider l'élève à dépasser ce premier niveau, l'enseignant devra le confronter au problème fondamental (5) de la danse, objet d'enseignement, c'est-à-dire solliciter :

L'activité d'une personne ou d'un groupe qui doit gérer le rapport « expression/impression » dans une perspective de communication au moyen d'une création chorégraphique.

Cette activité consiste à :

- élaborer un projet expressif, ce qui sous-entend la présence d'une intention ;
- la mettre en forme pour aboutir à une création chorégraphique ;
- la donner à voir pour la confronter à un public dans une perspective de communication.

Cela suppose la mise en jeu de trois rôles (6) : chorégraphe, danseur et spectateur qui appellent et déterminent chacun l'activité créatrice de l'élève.

(cf. encadré : la création en danse p. 56).

LES ROLES

Cette manière d'appréhender l'activité de l'élève constitue une trame à partir de laquelle les enseignants peuvent élaborer des contenus d'enseignement (7).

CHOREGRAPHE

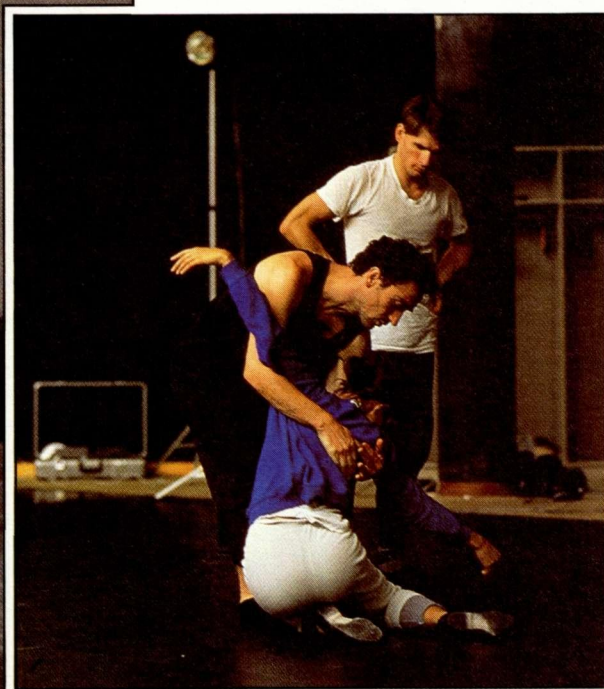
Exigence générale

Le rôle du chorégraphe est de mettre en adéquation l'intention et les moyens disponibles afin d'offrir une lisibilité à un spectateur visé et attendu.

Assumer le rôle de chorégraphe consiste à apprendre à composer et mettre en scène son projet expressif.

• Composer :

- choisir une idée chorégraphique et construire un discours en articulant un début, un développement et une fin ;
- choisir une modalité de développement de l'idée et élaborer un scénario, une alternance couplet-refrain, une variation sur un thème ;
- prendre une option esthétique, (adopter



Angelin Preljocaj : « Amer Amérique ».

les, culturellement identifiées à travers les danses, le mime et le jeu théâtral afin de faciliter son appropriation par la profession. C'est actuellement un concept carrefour qui ne fait plus référence explicitement à des pratiques culturelles artistiques. En y intégrant impunément des activités autres, telles que la GRS, la gymnastique sportive, la natation synchronisée, le patinage artistique, etc. qui revendiquent à juste titre une valeur expressive, on le détourne de son sens initial.

Le choix du terme APEX a favorisé un tel

vités physiques, mais une activité de création et de communication de sens. Si les formes corporelles peuvent se ressembler, les intentions diffèrent fondamentalement. La danse artistique, par ses apports spécifiques, offre des perspectives éducatives uniques en EPS. Elle seule a pour finalité première, la création de sens et d'émotion ; elle seule permet la construction d'une motricité expressive, et engage l'individu dans le processus complet de la création artistique.

Le choix de la danse artistique parmi les diverses formes de danse n'a pu s'opérer qu'après une étude de l'ensemble des pratiques sociales « danse » et un examen des différents motifs de danser (2) qui nous ont permis de dégager le fond culturel de la danse (3) :

une manière personnelle de transformer le réel), et un cadre de référence de la motricité (abstrait, figuratif...) ; il s'agit de choisir la motricité adaptée à ces contraintes en déterminant les solutions motrices, leur combinatoire (répétition, accumulation, inversion, transposition), et la coordination des danseurs entre eux (synchronisation, cascade, canon, motricité en contrastes, types de formations, etc.).

• Mettre en scène :

- renforcer l'idée chorégraphique développée dans la composition et l'impact sur le spectateur ;
- organiser l'espace de communication avec le spectateur en adaptant la composition à l'espace-lieu du spectacle et en choisissant des éléments scéniques tels que costumes, maquillages, décors, éclairages...

Enjeu fondamental

L'enjeu fondamental (8) est d'inscrire l'élève dans une problématique des choix qui vise à :

- Elaborer, structurer, organiser un discours pour le communiquer à autrui.
- Prendre position par rapport au réel et aux normes esthétiques.
- Intégrer l'autre, changer de point de vue, pour anticiper sur l'effet à produire sur autrui.

DANSEUR

Trait d'union, interface entre le chorégraphe et le spectateur, le danseur est l'interprète d'une intention chorégraphique qu'il doit donner à voir à un public.

Exigences générales

Le rôle du danseur est de :

- Transmettre l'idée chorégraphique en réalisant de façon exacte les formes corporelles et leur combinatoire définies par le chorégraphe, ce qui permet d'objectiver l'idée chorégraphique, et

LA CREATION EN DANSE

Au plan général, la créativité peut se définir comme la capacité d'exploiter sans contrainte, de manière brute le champ initial des possibles.

La création se caractérise par un **travail d'élaboration, de structuration, d'organisation** qui aboutit à un langage.

En danse, la création est à la fois **le processus et le produit** d'une recherche intentionnelle des moyens d'exprimer sa singularité à autrui.

Elle répond à plusieurs exigences :

- la prise en compte des contraintes internes spécifiques au sujet qui construit « un langage » ;
- la prise en compte des contraintes externes, spécifiques, à l'art de référence « la danse plurielle » ;
- la lutte avec la « matière d'œuvre », le corps.

Le produit, se spécifie en ce qu'il est une œuvre personnelle, acceptée comme utile ou satisfaisante par un groupe social.

Etre créateur, c'est avoir la possibilité de donner une forme personnelle aux contraintes externes et internes, à les organiser en une forme qui produit du sens et qui exprime, par des combinaisons nouvelles, un contenu commun à tous les hommes, leur monde intérieur.



PHOTO : CLAUDE LE-ANH

« Transformer sa motricité expressive coutumière en motricité expressive esthétique ».

- Donner de telle ou telle façon un sens à cette idée.

La création intervient dans la façon singulière dont l'interprète personnalise l'idée chorégraphique par le jeu sur l'apparence et le sens re-présenté.

Assumer le rôle de danseur, c'est apprendre à engager son identité corporelle en :

- **Transformant** sa motricité expressive coutumière en motricité expressive esthétique. La danse, comme toutes les activités physiques, développe les qualités de :
 - souplesse, détente, vitesse, vélocité, puissance...
 - coordination, dissociation, isolation...
 - placement, équilibre, latéralité...
 - anticipation, anticipation-coïncidence, enchaînement d'actions, mémorisation...
 - perception de l'espace, structuration du temps, modulation de l'énergie...

Cependant, la palette expressive devant être la plus large et la plus nuancée possible, la motricité recherchée en danse doit pouvoir répondre à une gamme potentiellement illimitée de formes corporelles, les seules contraintes étant alors les limites bio-mécaniques individuelles. Il convient de travailler la plasticité et la flexibilité motrices en explorant systématiquement l'éventail des rapports : corps/espace (directions, niveaux, corps énergie (dimensions, poids, fort, léger...) et leur combinatoire.

L'efficacité motrice en danse est l'utilisation optimale de ces rapports au service du projet expressif.

- **Servant et restituant** fidèlement un projet qui n'est pas obligatoirement le sien, en intégrant le point de vue, la logique, la sensibilité, l'émotion du chorégraphe...

- **Produisant** de l'émotion pour un public, tout en contrôlant son émotion face à lui. Ceci implique d'apprendre à s'inscrire dans des « rôles » inhabituels, éloignés de son personnage, ou au contraire très « personnels » et intimes.

- **Gérant** un écart de plus en plus grand entre sa personne et le personnage, l'idée, le sentiment à représenter. Il faut savoir évaluer le coût affectif d'une interprétation, décider de sa marge d'adaptation possible, et oser prendre un risque de plus en plus grand.

Enjeu fondamental

L'enjeu est d'être capable de reconnaître et maîtriser son propre corps comme possédant un statut original et particulier dans sa double fonction d'effecteur de formes et évocateur de sens et d'émotion.

SPECTATEUR

Le rôle de spectateur a une spécificité en danse, celle d'être indissociablement liée au problème fondamental de l'activité, car son absence éliminerait le rapport « Expression/Impression ».

Exigence générale

Un spectateur initié sera capable de lire une œuvre « pour en éprouver mieux les effets et le sens » (9).

Il se distingue d'un simple récepteur, car sujet actif, il transforme l'œuvre et/ou est transformé par elle.

« Le sujet percevant n'est pas un appareil récepteur, mais un sujet actif, historique et créateur » (10).

Assumer le rôle de spectateur, c'est apprendre à lire et à éprouver en :

- **Etant disponible** au propos chorégraphique, ce qui suppose :
 - la recherche active d'un sens, par des types de compréhension divers ;
 - la mise en jeu d'une sensibilité personnelle ;
 - l'acceptation d'un écart par rapport à son propre univers imaginaire (étrangeté) et/ou d'une proximité par rapport à ses émotions.
- **Mesurant l'écart** entre sa propre motricité expressive coutumière et la motricité du danseur dans son aspect « métamorphoses corporelles », comme performance expressive et physique.

- **Distiguant** les différents éléments constitutifs de la chorégraphie (composition et mise en scène), et en la situant dans son contexte.

Ces trois modalités de lecture à des degrés divers permettront à un spectateur singulier de reconnaître la valeur d'une création chorégraphique.

Enjeu fondamental

Acquérir une culture artistique, c'est accéder à des normes esthétiques et émotionnelles différentes de son habitus en restant ouvert à la tradition, la modernité et le présent.

Participer à la culture artistique, c'est être un spectateur averti et critique des créa-

tions qui lui sont et seront données à voir, et favoriser l'appropriation des objets culturels en tant que structures de signes et de significations « langage ».

LA SITUATION DE REFERENCE EN DANSE

En danse, nous situons la situation de référence (11) comme le moment de la représentation de tout ou partie d'une création chorégraphique.

Cette représentation, prise au sens de « rendre présent » dans un espace-lieu et dans un temps donné, celui du « spectacle », nous semble contenir de ce point de vue le « problème fondamental » de la danse.

La situation de référence ne doit pas être comprise seulement comme l'aboutisse-

ETAPE 1

But de l'étape :

Confronter l'élève au problème fondamental de l'activité et repérer globalement les caractéristiques de chacun des rôles.

Il s'agit donc à cette étape de placer l'élève face aux contraintes internes spécifiques au sujet qui construit un « langage ».

Exemples de propositions :

• Chorégraphe :

Construire un scénario, une histoire à raconter (priorité aux choix, narratifs, figuratifs et aux thèmes concrets), en articulant un début, un développement et une fin.

• Danseur :

Utiliser sa motricité expressive coutumière

plus variés et plus difficiles (variation sur un thème, alternance couplet/refrain) ;
- utiliser pour un même argument des modes de composition différents ;
- choisir un mode de composition plus pertinent qu'un autre pour un argument donné ;
- étendre le registre des composantes à combiner (solutions motrices, coordination des danseurs, éléments scéniques...).

• Danseur :

- exploiter l'éventail des rapports corps/espace, corps/temps, corps/énergie ;
- développer des qualités physiques, perceptives et motrices ;
- expérimenter et utiliser un répertoire de personnages, situations, sentiments... variés et distants du coutumier.

• Spectateur :

- situer des éléments dans un ensemble discontinu différent de la narration (lecture transversale) (12) ;
- comprendre et repérer les moyens utilisés pour construire une chorégraphie.



Carolyn Carlson : « Steppe ».

ment des apprentissages ; les élèves doivent y être confrontés le plus tôt possible. Elle informe l'enseignant et les élèves sur la manière dont certains obstacles ont été franchis.

En conséquence, elle se situe à des niveaux de contraintes différents, mais doit s'articuler autour de trois conditions : **présence d'une intention, d'une combinaison de formes corporelles, d'une communication.** Le spectacle est alors considéré comme la situation de référence optimale pour un groupe d'élèves et un cycle donné.

LES ETAPES

L'ensemble des propositions avancées ici peut s'organiser en trois étapes, du débutant à « l'expert », chacune ayant ses caractéristiques et ses exigences.

ETAPE 2

But de l'étape

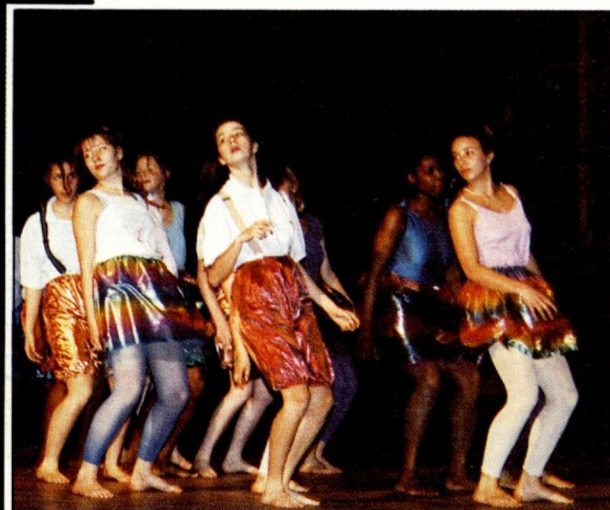
Elargir la palette expressive et critique de l'élève dans les différents rôles.

Il convient alors de confronter l'élève aux contraintes externes spécifiques à l'art de référence : la danse plurielle.

Exemples de propositions :

• Chorégraphe :

- expérimenter des modes de composition



« Le spectacle, la situation de référence optimale ».

ETAPE 3

But de l'étape :

Rechercher une « maximisation » de l'engagement de l'élève.

Il s'agit de guider l'élève vers la création d'une chorégraphie singulière et originale. Cette étape doit correspondre à une optimisation du rapport « Expression/Impression » :

- moi et ce que je veux donner à voir (contraintes internes) ;
- mon corps et ses ressources (lutte avec la matière d'œuvre) ;
- l'art de référence, la danse (contraintes externes).

Exemples de propositions :

• Chorégraphe :

- choisir et construire seul une chorégraphie dans toutes ses composantes, ce qui

suppose la gestion de la plus grande liberté possible dans les choix (temps d'élaboration, propos, solutions motrices...) et leur pertinence.

• **Danseur :**

- prendre et assumer le risque de s'engager dans une motricité performante au niveau expressif et physique ;

• **Spectateur :**

- situer la chorégraphie dans son contexte (groupe, classe, option, etc.) et dans son cadre culturel ;
- confronter deux points de vue, le sien et celui du chorégraphe pour formuler un avis personnel sur la valeur de la chorégraphie.

Pour tenir compte des réalités de l'enseignement de la danse en EPS et de sa logique éducative, et plus précisément lorsque le niveau débutant ne correspond pas au niveau 6^e/5^e, il est indispensable de respecter ce cheminement en trois étapes, menant l'élève à son plus haut niveau.

LES PRINCIPES D'EVOLUTION ET LE SENS DU PROGRES EN DANSE

Ces principes définis pour chacun des rôles permettent de situer le sens du progrès en danse en explicitant les transformations visées chez l'élève et les niveaux de réalisation.

Pour le rôle de chorégraphe, les principes d'évolution consistent à passer de :

- une alternative de choix réduite (prise de décision minimale) à une alternative de choix de plus en plus étendue (prise de décision maximale) ;
- un mode de composition linéaire (narratif) à un mode de composition discontinu ;
- un « langage » spontané à un « langage » élaboré, structuré, organisé ;
- une expression pour soi à une communication pour autrui ;
- un goût déterminé (par ses représentations) à une affirmation de son propre goût (prise de position esthétique) ;
- une utilisation des éléments scéniques nuisibles ou remplaçant l'idée chorégraphique à une utilisation au service de cette idée, et la renforçant.

Pour le rôle de danseur, les principes d'évolution consistent à passer de :

- une motricité expressive coutumière à une motricité expressive esthétique ;
- une interprétation de sa propre intention à une interprétation de celle d'autrui ;
- une interprétation tournée vers soi à une interprétation tournée vers autrui (d'un public parasite et/ou ignoré à un public intégré) ;
- un engagement personnel minimum (peu coûteux au plan affectif) à un engagement maximum plus coûteux (idée, personnage, très éloigné ou très proche de soi).

Pour le rôle de spectateur, les principes d'évolution consistent à passer de :

- références culturelles restreintes (peu différenciées et/ou déterminées par ses repré-

sentations initiales) à des références plus étendues ;

- un jugement sommaire (connaissance limitée et peu d'effort pour trouver un sens) à un avis personnel et construit (connaissance et intentionnalité pour trouver un sens) ;
- un faible engagement de sa sensibilité (en refusant ce qui est différent du coutumier) à un fort engagement (accepter l'étrangeté et/ou la proximité par rapport à son propre imaginaire) ;
- une lecture horizontale d'une création à une lecture transversale.



PHOTO : AUTEURS

« Maquillage, élément scénique pour renforcer l'idée chorégraphique et l'impact sur le spectateur ».

CONCLUSION

Ces propositions offrent l'avantage de ne pas rejeter telle ou telle forme de pratique de référence : indienne, classique, folklorique, jazz, claquettes, contemporaine, danses de salon...

Elles peuvent toutes être le support de l'objet d'enseignement danse dans le cadre de l'EPS, à condition que leur traitement didactique soit organisé en fonction des objectifs assignés à la danse :

- transmission d'un patrimoine culturel ;
 - développement d'une motricité plastique ;
 - sollicitation des capacités de création ;
- et cela en relation avec les conditions d'enseignement et d'apprentissage scolaires.

Notre problématique était de construire l'objet d'enseignement en lui assurant :

- sa signification culturelle propre, solidement référencée à la représentativité culturelle de la danse ;

- son sens d'affirmation personnelle, de transformation et d'apprentissage de soi-même pour le sujet ;

- sa contribution originale à l'EPS, ses enjeux spécifiques de formation à moyen et long terme.

A cette étape de la réflexion nous formulons ainsi l'utilité sociale à long terme de la danse :

- Gérer et distinguer son apparence, sa propre image dans la vie sociale et professionnelle.

- Acquérir des connaissances sur la danse, ses traditions et sa modernité afin d'être un spectateur averti des productions artistiques de son temps.

- Devenir un pratiquant initié capable de jouir de différentes opportunités de danser : pratiques conviviales, de loisir, artistique.

Monique Delga

Professeur d'EPS,
Ecole Normale, Etolles

Marie-Paule Flambard

Professeur d'EPS
Lycée Joliot-Curie, Nanterre

Armande Le Pellec

Professeur agrégé d'EPS
UFR Nanterre

Nadine Noé

Professeur agrégé d'EPS
Lycée Talma, Brunoy

Pia Pineau

Professeur agrégé d'EPS
division STAPS, Orsay

NOTES ET BIBLIOGRAPHIE

(1) « L'effet spectacle (en soi) : qui a le propre de donner à voir sans obliger l'esprit humain à construire « le fil ». Demarcy (R), in « Elements d'une sociologie du spectacle », Edition 10/18, 1973.

(2) Delga (M), Flambard (MP), Le Pellec (A), Noé (N), Pineau (P), De Saint-Jores (I), in « Danse, objet culturel, objet d'enseignement », Méthodologie et Didactique de l'EPS, Editions AFRAPS, Octobre 1989.

(3) Fond culturel : Unité qui se dégage de toutes les pratiques sociales de danse des divers motifs de danser.

(4) La « construction d'autrui » est certes, on le sait grâce à H. Wallon, une conquête ontogénétique et... culturelle. Ce type spécifique de « construction d'autrui » orientée par l'intention d'agir explicitement sur ses émois par l'apparence ou image corporelle nous semble être ce qui distingue la danse des autres activités physiques.

(5) Problème fondamental : Pris au sens de « pôles contradictoires » constituant l'essence de l'activité.

(6) Rôle : Interface entre la logique de l'activité et celle de l'élève, il nous paraît une notion pertinente :

- il conserve le fond culturel de l'activité et son problème fondamental ;

- il permet de donner un sens à l'activité de l'élève et de dépasser l'analyse gestuelle ou technique.

(7) Les différentes opérations à mettre en œuvre dans les rôles ne sont pas présentées en successions hiérarchisées. Il s'agit plutôt d'un répertoire.

(8) Enjeu fondamental : ce que l'élève gagne à pratiquer la danse.

(9) Dufrenne (M), « Esthétique et philosophie » in encyclopaedia universalis, tome 7, 1986.

(10) Varos (M), « De l'appropriation esthétique de la réalité », in Dufrenne (M), « Vers une esthétique sans entrave », Paris, UGE, 1975, Edition 10/18.

(11) Situation de référence : Situation globale de mise en activité de l'élève. Elle peut être aménagée, mais doit cependant rester authentique pour permettre la confrontation directe de l'élève au problème fondamental de l'activité. Elle a une fonction d'évaluation pour l'élève et pour l'enseignant.

(12) Demarcy (R), Opus cité en (1).