Synthèse

Transmettre la danse : des pratiques, des gestes, des mots

Journée d'étude

Cycle « pratiques »

14.12.2018

Centre national de la danse
Pôle Éducation artistique et culturelle
cnd.fr

Sommaire

— Le contexte page 4

— Les mots de la journée page 5

— Pratiquer et analyser #1 page 6

— Pratiquer et analyser #2 page 12

— Cartographie des pratiques tranmission page 18

— Biographies page 22

Le contexte

En juin 2018, lors de la première journée d'étude consacrée au cycle « pratiques », une réflexion sur les objectifs pédagogiques de la transmission de l'art et leurs mises en œuvre pratiques a été partagée. À travers des apports théoriques, des récits d'expériences et des échanges collectifs, les notions de cadre, de milieu, d'institution, de règle, d'objectif et de valeur ont été au cœur des débats.
La journée d'étude de décembre permet d'approfondir les questions relatives aux pratiques pédagogiques développées pour transmettre la danse. Celles-ci sont-elles spécifiques aux savoirs transmis ou encore liées aux objectifs que l'on donne à l'acte de transmission ? Que transmettre de la danse : une technique, une pratique, un processus de recherche, une conception du monde, une sensibilité aux œuvres chorégraphiques ? Quel est le rôle du verbal et du non verbal dans la transmission de ces savoirs de la danse ? Par la pratique et l'analyse de transmissions par des danseurs et des médiatrices ainsi que par des ateliers de réflexion, une carte des pratiques de transmission de la danse a été co-construite tout au long de la journée.
Observer les pédagogies à l'œuvre dans les parcours d'éducation artistique et culturelle, mettre en perspective les modalités de transmission avec d'autres champs de savoirs, interroger les postures de chacun, tels sont les objectifs donnés à ce temps d'échanges.

Le programme

9:30 > 10:00 Accueil café

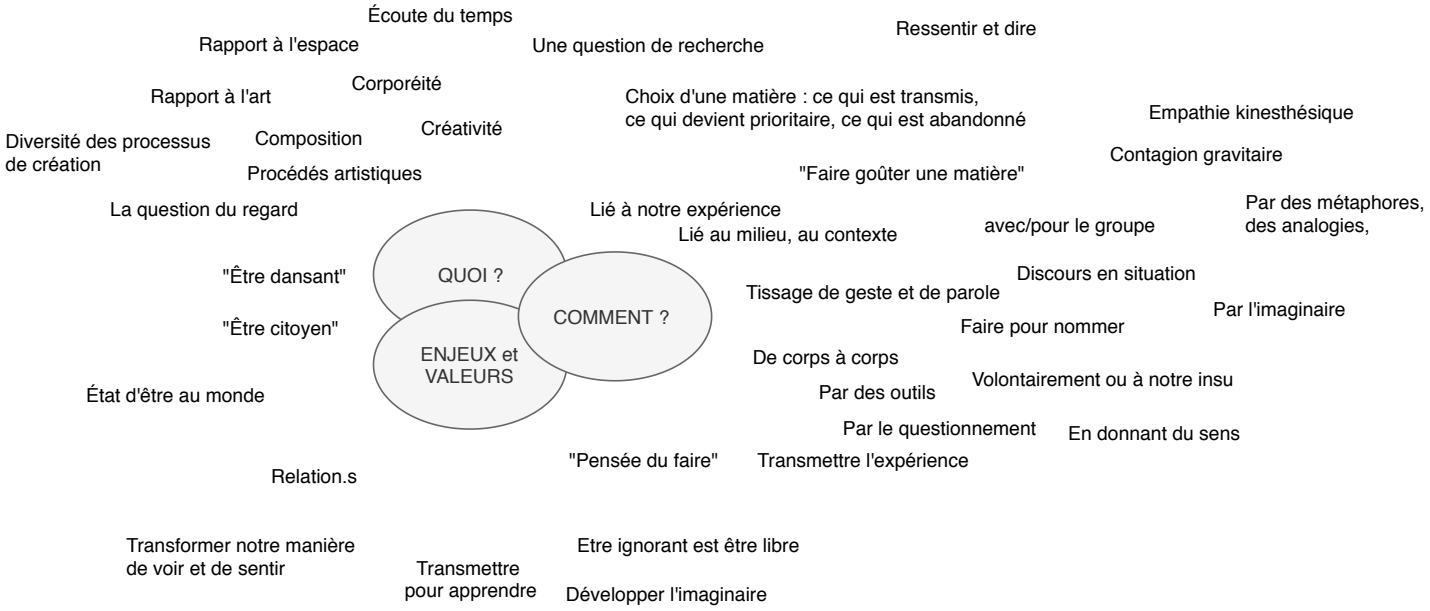
10:00 > 12:45 **Pratiquer et analyser**
— Pratiques avec Claudia Triozzi et Agathe Pfwauvadel
— Analyse avec Joëlle Vellet, Claudia Triozzi et Agathe Pfwauvadel

14:00 > 15:00 **Pratiquer et analyser (suite)**
— Pratique avec Anaïs Garcia
— Analyse avec Joëlle Vellet et Anaïs Garcia

15:00 > 16:00 **Relier le savoir à l'expérience**
— Création d'une carte collective des pratiques de la transmission

16:15 > 17:00 **Partager des réflexions**
— Échanges, débats et clôture

Les mots de la journée



Pratiquer et analyser #1

La journée a commencé par deux ateliers de pratique animés par Claudia Triozzi et Agathe Pfauwadel puis, Joëlle Vellet a mené un débat analytique sur ces pratiques. Une courte présentation des ateliers ainsi que la transcription du débat est proposé ci-dessous.

Pratique avec Claudia Triozzi
Corps-voix : Le traitement de la voix est envisagé comme espace de manifestation concrète matérialisée par un imaginaire et une expressivité indissociable d'un corps en œuvre. La vocalité est traitée comme mouvement et comme *puissance de figuration*. Création de narrations sonores et sensibilisation à l'écoute.
Corps-objet : la chorégraphie sera mise en relation à une construction scénographique de l'espace par l'utilisation de matériaux sonores. On pourrait appeler ceci la création de « tableaux vivants ».

Pratique avec Agathe Pfwauvadel
Porter sa danse à partir du regard, des regards.
Explorer en premier lieu, les potentialités de ce sens qui domine notre organisation corporelle. Expérimenter plus précisément notre regard périphérique et focus pour percevoir comment ils teintent l'état tonique de notre corps. Le regard, outil privilégié du danseur, construit les liens entre l'écoute de soi et l'écoute du groupe, révèle le mouvement, le détermine et lui donne vie.

Analyse avec Joëlle Vellet, Claudia Triozzi et Agathe Pfwauvadel

Joëlle Vellet : Un des premiers éléments de la transmission est tout ce qui passe de corps à corps, et cela m'a aussi traversée en vous regardant. Nous reviendrons sur les notions essentielles d'empathie kinesthésique et de *contagion gravitaire*, telle que nommée par Hubert Godard, et qui vous sont sans doute familières.
Je vous propose de rebondir et de dialoguer avec Claudia et Agathe de manière un peu destructurée. En effet, à partir de ma situation d'observatrice et d'auditrice attentive du geste et de la parole, il est difficile d'extraire des questions et des éléments pertinents en seulement cinq minutes. Je vous propose de donner quelques pistes rapidement et de poser des questions à Claudia et à Agathe pour rebondir sur ce vécu et ces observations.

Au préalable, quelques considérations générales :
— Dans le domaine spécifique de la danse, la transmission passe par l'oralité, elle est faite de geste et de parole. Au sujet de cet enjeu des corps, cette intercorporéité de chaque instant est essentielle car les choses se transmettent d'abord à l'insu de chacun, en dehors de tout projet de la personne qui mène l'atelier, de tout dispositif mis en place en vue de cette transmission.
Il est important de le pointer, car cette dimension renvoie aussi à la *singularité* de chacun de nos corps, de nos expériences. En d'autres termes, il ne peut y avoir réflexion sur la transmission sans penser aussi à l'expérience que nous avons de notre propre corps, celle du quotidien, celle de notre culture, de nos propres pratiques de danse, etc. Tous ces enjeux sont essentiels car ils confèrent une singularité à notre perception / conception de ce qui est en train de se jouer. Des choses se transmettent à notre insu, mais aussi selon nos *subjectivités* : elles se transmettent à certains et non à d'autres, selon des ressentis différents.

— Pour ce jeu entre les corps, la parole et les mots précisément, je parle d'un *tissage* de gestes et de discours. Ce terme de tissage est important à mes yeux : on ne peut extraire un mot en tant que tel car il ne prend sens que par rapport à ce qui est en train de se dérouler dans les corps et dans la situation. Je parle de *discours en situation* dans la mesure où toute transmission est contextualisée.
Par exemple, à propos des pratiques de ce matin, on peut retrouver des éléments à analyser quelle que soit la situation de transmission (la voix, les relations mises en jeu, etc...). Malgré tout, ils sont toujours situés dans un *contexte spécifique* : par exemple dans cette salle, il fait froid ; nous ne disposons que de deux demi-heures pour traverser une matière ; le groupe est hétérogène. Dans le même temps, nous avons un désir et un objectif communs. Nous avons une commande spécifique. Des conditions et circonstances particulières doivent donc être prises en compte chaque fois qu'on porte un regard sur la transmission, même s'il existe des principes récurrents.
Nous pourrons aussi interroger ce que Agathe ou Claudia ont le désir de transmettre aujourd'hui de leur propre pratique. Qu'est-ce qui s'est joué différemment entre les deux ateliers à ce niveau ? Quels éléments essentiels à l'une et à l'autre, pour l'une et pour l'autre ? On remarque que ces pratiques de la matinée ont pris une couleur singulière aujourd'hui du fait de ce contexte-là.

— Une transmission de qualité implique toujours une *résonnance*, un *feed back* par rapport à ce qui est en train de se passer. Les mots, les relances, les consignes, les regards sont fonction de ce qui est produit par les participants de l'atelier, de façon unique pour certains ou de façon collective, avec ou sans adresse directe. Cet enjeu est important pour saisir comment ça se passe, ce qui peut être mis en jeu.

— Cela donne une autre dimension intéressante : qu'est-ce qui est *prioritaire* à un moment donné, dans ce que Claudia ou Agathe ont choisi de faire ? Nous pourrions leur renvoyer cette question en regard de ce qu'elles ont produit ce matin : par rapport à ce qu'elles attendaient, à leur projet, qu'est-ce qui est devenu prioritaire ? qu'est-ce qui a pu être laissé de côté et pour quelles raisons ? Cet enjeu participe aussi de la singularité que nous avons envie de traverser.

— Quand je parle du corps, des mots, des paroles, cela met également en jeu la dimension de la *voix*, non pas celle qui énonce un sens, mais la rythmicité, la façon d'adresser... C'est aussi très important. Claudia a travaillé spécifiquement sur la voix mais, en deçà et au-delà, c'est aussi l'enjeu de la transmission d'un possible de faire. Il ne s'agit pas seulement de montrer ce qu'il faut faire par un déplacement dans l'espace, une suspension ou autre, mais il y a aussi dans cette voix quelque chose qui peut donner la possibilité, la confiance ; cela crée ce qu'on pourrait appeler l'*atmosphère*, qui est importante aussi dans la transmission.

J'évoque cet ensemble de petites choses, mais j'aimerais aussi revenir sur la matière, le « quoi », sur ce qui est proposé de façon singulière.

Claudia, dans ta proposition de ce matin, qui pouvait paraître simple, tu as immédiatement introduit les mots *rond*, *vertical*, *ondulatoire*... pour caractériser la voix (peut-être ces termes ne parlent-ils pas à tous), ce qui donnait une matière sensible.
Peux-tu revenir là-dessus ?

Claudia Triozzi : À chaque fois, j'essaie de faire en sorte que la pensée du faire soit présente, sans nous empêcher d'agir. En effet, quand on donne une consigne, le corps n'est pas libéré de cette consigne ; c'est en pratiquant qu'il se libère.
Avec la voix, je tente de le libérer immédiatement. Le geste et la voix me paraissent pouvoir être dans le corps en l'oubliant un peu, c'est-à-dire en se servant de lui pour émettre des sons ou pour créer des espaces. Les mots que j'utilise désignent des mouvements très simples, qui font malgré tout référence à l'espace.

C'est un peu comme la qualité du mouvement : le o, le a, le i... ont chacun leur couleur particulière. Cela revient à attribuer des qualités aux sons et, finalement, à créer des espaces. Cela pourrait exister sans nous, et nous pourrions reproduire la même chose sans être dans l'espace.

C'est quelque chose que je pratique dans l'immédiateté. Je me réfère aussi aux enfants quand ils crient : ils crient très bien, alors que, avec l'âge, on crie de moins en moins bien. Je fais référence à cette liberté de crier devant tout le monde que nous ne pouvons plus exercer ; cela revient à dire qu'il n'y a pas de belles ou de mauvaises voix, et à accepter de s'y confronter.
En effet, ce que j'ai vu au fil de mes années de pratique (plutôt en école d'art), c'est qu'il nous arrive de passer à côté de ce qu'est notre voix. Nous nous disons que non, nous n'avons jamais chanté…

S'il y a désir de dire, il faut certes se poser des questions similaires à celles que nous posons à propos du corps : qu'est-ce qu'une choralité, une harmonie, un temps, un fragment de temps... sans aller jusqu'aux notes (blanches, noires croches et doubles croches) mais en prenant en considération le temps comme rythme.
Cela passe par la voix, mais c'est avant tout libératoire, et c'est faire l'expérience d'être à l'écoute d'un temps qu'on n'avait pas prémédité. Souvent, quand j'interviens, selon les endroits, les gens ne s'attendent pas à ce qu'on soit sur la voix. Ce n'est pas prémédité, ce n'est pas un chant. Je peux l'appliquer pour la danse ou en école d'art, mais on ne s'y attend pas forcément ; on n'y est pas préparé. Et c'est un endroit du corps qui m'a toujours intéressée.
Ne pas être préparé équivaut pour moi à être très préparé, car on est ignorant. Selon moi, l'être ignorant est l'être libre. Ignorant est à mes yeux un terme positif.

Joëlle Vellet : Et quant à l'idée de découvrir un autre corps, qu'est-ce qui t'intéresse en termes de transmission ?

Claudia Triozzi : La pratique artistique comporte des éléments qui vont au-delà de l'art : elle donne confiance, et j'aime les gens qui s'affranchissent d'eux-mêmes, qui ressentent que, en émettant des voyelles, on crée un espace derrière soi et non devant soi (j'insiste toujours là-dessus).
Quand je parle de confiance, cela concerne l'instant où je suis en train de parler. Par exemple, en école d'art, les étudiants écrivent un mémoire pour le diplôme de 5e année ; parfois, ils souhaitent le performer, ou le lire, ou en faire une partition qui va vers le son ou la vocalité. Le désir de ce type de transmission vient de là aussi : il répond à des désirs qui ne sont pas que les miens mais aussi ceux des étudiants.

La voix est particulière dans un texte ; qu'en attend-on ? Qu'est-ce que j'attends de ma voix ? Dans cette question, il y a aussi le fait de l'accepter : si on enregistre, on va peut-être dire « quelle horreur ! » (ou pas). Ma voix est comme mon corps.
Peut-être cela vient-il aussi de mes origines. J'ai toujours accompagné ma voix par des gestes ; j'ai toujours chanté en écoutant les chansons à la radio, etc. Certaines modalités très simples du quotidien nous apprennent beaucoup, et ces pratiques viennent aussi de là : ce que nous apprend le quotidien avant qu'on choisisse d'approfondir une pratique.

Joëlle Vellet : Tu parles beaucoup de l'espace dans ton atelier. Tu as également beaucoup insisté sur la manière dont le mouvement et le son sont identiques, même s'ils ne le sont pas dans l'expression.
La façon d'inscrire immédiatement la production du son dans l'espace a-t-elle une relation avec ta propre expérience de danseuse performeuse ?

Claudia Triozzi : Dans mon travail de chorégraphe, j'ai toujours utilisé la voix, avec beaucoup de plaisir, et avec des accompagnements sonores. J'ai toujours imaginé un non langage, et cela me passionne car c'est un langage, avec toutes les réponses en poésie sonore.
J'ai fait aussi des expériences chorégraphiques, il y a très longtemps, avec Georges Appaix et c'est ainsi que j'ai commencé à utiliser la voix. Dans cette première expérience, lui aussi a tout simplement aimé (tel est le terme) ma voix et ma façon de chanter. Cela naît donc toujours d'un désir de l'autre, mais aussi du fait que je suis assez autodidacte, même si j'ai suivi des cours de chant à l'école de musique de Romainville. Je tente de retransmettre ces premiers gestes-là : qui nous fait confiance, et qui nous donne cette confiance ? Qui nous accepte tel.les que nous sommes, sans parler de virtuosité et d'années d'étude ?
C'est une confiance qu'il faut donner car, en école d'art, il n'y a pas de pratique du corps, ni celle de la danse, ni celle de la voix mais il existe du désir pour performer et inventer des performances qui, certes, tissent des liens avec certaines formes de l'histoire de l'art, et ce désir part de mon corps. Une grande majorité des étudiants n'ont jamais travaillé la voix, n'ont jamais dansé, jamais pratiqué. Donc, comment s'y prendre ? En fait, de façon relativement directe, en disant : « on y va, on tente ». Il y a une intentionnalité, un partage, qui va au-delà des années d'étude. Je parle à partir de ma pratique et de mon expérience dans ce champ-là.
C'est aussi parce que je me suis rendu compte que certain.es sont joyeux.ses après avoir senti, par l'oreille, que quelque chose se passe dans leur corps. C'est une façon de quitter le « je voudrais », un verbe avec lequel je me bats un peu, en posant les choses immédiatement.
Comme je le disais à la fin de la matinée, j'ai très envie de voir comment vous réagissez. Votre présence est déjà là, avant même que je propose quelque chose et vous êtes désireux.ses de... et c'est une chose qui manque beaucoup dans mon champ d'enseignement, où il y a toute une machination à mettre en mouvement pour réussir à avoir un groupe désireux et présent. Quel plaisir d'être là dans ce partage, en restant ouverte à toute difficulté dans la façon d'être là (par exemple, qu'est-ce que c'est que ne pas être à l'heure, de devoir attendre une demi-heure ?).
Effectivement, ce n'est pas le même monde, mais avant tout, ça m'a beaucoup servi dans mon travail personnel d'introspection : ressentir et dire est très important pour le corps. C'est une forme de méditation que nous n'avons pas pratiquée ce matin, qui, pour moi, se relie à la chorégraphie, parce que j'ai dansé et que ce sont des mouvements, des espaces (nous n'étions pas encore dans la notion de durée).

Joëlle Vellet : La dimension de composition a été très vite présente, vécue et intégrée, même dans un temps aussi court.
J'aimerais revenir sur un autre point spécifique de la danse : la mise en jeu du corps, dans une recherche qui ne relève pas de la mécanique du geste. Comment, à certains moments, va-t-on chercher certains mots pour provoquer l'imaginaire ? Vous l'avez vécu ce matin, quand tu parlais de mélancolie... À certains moments, aussi, tu proposais, en le faisant, de réintégrer l'idée d'être toujours vivant, les sens éveillés, d'être dans cet éveil, quand tu dis que nous sommes sur une colline et pris de vertige. Cette spécificité de la transmission de danse est liée à la recherche des métaphores, les analogies, cette dimension qui, à la fois, ouvre le possible (du fait de l'équivocité de sens et, partant, de la multiplicité d'interprétations et d'appropriations possibles) et se place à un endroit de l'imaginaire pour transformer l'effectuation du geste. On touche là des connaissances scientifiques qui permettent de fonder à quel point, si on veut transformer la perception et l'effectuation, il est nécessaire de passer par l'imaginaire.

Claudia Triozzi : Il est vrai que c'est l'imaginaire qui est propre à chacun. J'ai besoin du rêve et de l'imaginaire parce que... on aurait pu dire pianissimo pour désigner telle utilisation de la voix, mais c'est un peu comme dans l'opéra : il y a des partitions, et des façons de les interpréter. Je suis assez attachée à cela car le corps a des affects ; il ne s'agit peut-être pas de les montrer mais de les ressentir de l'intérieur.
Cela fait aussi appel à une certaine créativité : pour moi, qu'est-ce qu'un O rêveur, ou un A qui a envie d'aller tout droit, de suivre son chemin jusqu'au bout du souffle ? Ce sont peut-être des métaphores, mais c'est aussi fait pour créer d'autres espaces, et pour s'oublier.
C'est paradoxal puisqu'on est bel et bien là, mais il y a aussi ce désir de l'agir et du ressentir dans l'oubli, un peu comme nous l'avons fait dans la deuxième proposition. J'étais ravie d'être là avec vous car je pratique de moins en moins, ce qui est dommage car c'est de l'intelligence pure, c'est très intelligent. Je me bats avec la pratique et je la défends entièrement : le ressenti dépasse toute possibilité d'explication. A l'instar des métaphores, ce ressenti et cette intelligence sont très subjectifs et on ne sait pas où ils se situent par rapport à chacun.e d'entre vous, comment ils se sont construits.
De plus, c'est simple : plus c'est simple et précis, plus c'est fort et intelligent (et cela dépasse l'information qui m'est donnée). Ce n'est pas dans la complexité. Ce sont ces trois axes qui vont faire que je rentre dans quelque chose et que je ressens quelque chose. C'est ce dépassement que je souhaite pour moi, mais aussi pour les personnes qui pratiquent.
Autre question : comment, de l'extérieur, peut-on accompagner cela ? Comment ne pas être trop volontaire, surtout pour moi qui aime les énergies fortes ?

C'est aussi un aller-retour : on apprend autant qu'on fait, et il ne faut pas l'oublier. Si ce n'était pas le cas, je ne le ferais pas. En regardant, j'apprends, même si beaucoup de choses m'ont échappé. Dans l'enseignement, les personnalités et leurs/nos différences ont une valeur extraordinaire, et c'est intéressant d'essayer de s'en approcher.

Joëlle Vellet : Agathe, j'ai envie de pointer l'aller-retour que tu as fait entre la proposition, la mise en situation, l'accompagnement et les retours, et la manière dont tu donnais systématiquement le sens de ce que tu étais en train de proposer.
Autrement dit, sauf erreur de ma part, nous avons bien senti à quel point l'enjeu de la construction autonome du danseur dans sa relation à lui-même, et dans sa relation à ce qui l'entoure et au collectif, était très présent. Cette façon de transmettre permettait aussi de percevoir ta façon de donner et d'intégrer le pourquoi de ce que tu es en train de proposer et là où tu as envie d'emmener.
Est-ce un choix essentiel pour toi, dans la transmission ? Ou cela dépend-il des contextes, des moments ?

Agathe Pfauwadel : Cela fait partie de ma manière ; de donner le sens, mais c'est aussi pour en découvrir d'autres. Ce qui veut dire que ce sur quoi je m'appuie va ouvrir d'autres portes sur lesquelles je pourrai m'appuyer après, ce qui va transformer le sens. La transmission est un chemin pour celui qui la porte ; comme le disait Claudia, c'est de l'échange mais aussi quelque chose qui transforme notre manière de voir et de sentir. Du coup, proposer le sens me permet aussi d'en voir d'autres, après. Le groupe, les individus, le contexte m'en font découvrir d'autres.

Joëlle Vellet : Par rapport à cet objet de transmission particulier qui t'intéresse, est-ce systématiquement présent, quels que soient les groupes, les individus et le contexte ? Qu'est-ce qui est important pour toi ?

Agathe Pfauwadel : La question du regard, à la fois en tant que spectatrice ou que personne dans la ville, me touche, m'interpelle et me questionne. Je l'explore avec les groupes que je rencontre ; nous l'explorons ensemble, et cela vient me donner un point de vue sur la danse, sur les autres, en même temps qu'un objet de recherche. Cela me permet de voir et, en même temps, de questionner ce que je ressens en voyant.
Quand je travaillais avec Alban Richard, nous disions en blaguant : « Agathe va encore nous faire son atelier du regard ». C'était récurrent et ça l'est toujours. On pourrait dire que c'est du réchauffé, mais en fait, ça m'exalte de voir comment chaque groupe, chaque personne, s'organise avec ça, dans des publics très différents ; comment c'est possible ou non. Je vous invite à faire cela avec une classe d'ados : c'est super rigolo. C'est singulier.

Joëlle Vellet : C'était un temps très court mais comment peux-tu prendre en compte la transformation des choses, vers ce qui t'intéresse, là où tu as envie de l'amener ?

Agathe Pfauwadel : Pour moi, ce travail est fondateur car il permet ensuite de développer, de déployer des expériences plus larges ; un peu à la manière d'une nécessité, pour moi, de commencer une rencontre avec un groupe, de commencer une aventure. Cette exploration permet de développer ce que j'ai pu percevoir, à certains endroits, et qui serait intéressant à explorer.

Joëlle Vellet : Dans ton expérience de la transmission, est-ce que ça se joue dans la construction d'un *être dansant*, ou dans une certaine esthétique ?

Agathe Pfauwadel : Pour moi, ça se joue plus dans un être dansant et même, plus largement, un être citoyen. Ce que tu regardes et la manière dont tu le regardes change ce que tu regardes. Le regard est une action très importante ; dans notre société, il faut lutter pour construire un regard actif car notre regard tend à être bombardé et passif (c'est ce que j'éprouve) et cela participe de la construction d'un regard, de même que cela veut dire que, quand je suis spectateur, je suis aussi danseur. En effet, si je m'assieds pour regarder, je mets en mouvement ce qui m'entoure et moi-même. Par conséquent, c'est moi qui construis le spectacle que je vois. J'y suis acteur.

Joëlle Vellet : Par rapport à la transmission, cela pointe aussi combien, au-delà de la situation spécifique de l'atelier de danse, ce qui a été proposé ne renvoie pas seulement au parcours de l'artiste, à ses choix artistiques, à son parcours de formation, d'expériences vécues avec d'autres artistes et d'autres arts. Cela pointe aussi la dimension du citoyen, et tous les enjeux de la transmission en termes de transformation de la personne, d'ouverture.
J'aime aussi l'idée selon laquelle la transmission ne consiste pas simplement (selon la vision traditionnelle) à passer un objet préexistant mais aussi (si on revient à l'étymologie du terme) à aller au-delà et à nourrir d'autres dimensions de la personne, et d'ouvrir, de passer un seuil. Il y a là de vrais enjeux. Je pense aussi à la médiation – et vous êtes nombreux à agir dans ce domaine – et cela renvoie au fait de faire goûter une matière. Dans la transmission, nous avons vu ce matin qu'il n'y a jamais assez de temps et pourtant, c'est quand même déjà une première approche. Le fait de goûter est déjà un atout fort pour l'expérience vécue. La transmission, c'est aussi transmettre l'expérience ; parallèlement au questionnement sur la transmissibilité de l'expérience. À quel endroit se situe l'expérience du partage dans la transmission ?

Agathe, aussi, tu nous questionnes sur ce que nous avons ressenti, perçu. Quelle fonction attribues-tu à cela ? Pourquoi est-ce important et qu'est-ce que tu en fais ?

Agathe Pfauwadel : Pour moi, il est important de pouvoir nommer, directement dans l'action, un éprouvé, une remarque, une observation, mais aussi de le partager dans le groupe et de dire que la singularité de chacun fait le groupe. Ce que j'amène dans le groupe donne le sens, et ça me sert ensuite, comme une partition. Je m'appuie sur ce qui est dit pour transformer un peu, ou pour mettre l'accent sur autre chose, ou pour le développer ou au contraire le laisser de côté.
Du coup, les retours de chacun.e peuvent amener une variation de la partition, une forme de transformation de l'atelier.
J'aime bien cela, j'en ai besoin (c'est un peu personnel), j'ai envie d'entendre les retours de chacun.e.

Joëlle Vellet : C'est toujours personnel, et c'est cela qui est intéressant : nous pouvons tous pratiquer mais nous ne pratiquons pas tous au même endroit, de la même façon et cela contribue à la richesse de l'atelier. Cela explique aussi comment, à certains moments, on peut adhérer complètement à un endroit, alors que la personne d'à côté n'est pas du tout à cet endroit, parce que c'est du vivant. C'est passionnant et cela rejoint ce que dit Claudia ; des choses s'inventent et, dans le même temps, on trouve de nombreux éléments à questionner, affiner, identifier. On le sent dans les propositions ; on sait ce qu'on a envie de faire et comment, mais en fait, il y a de l'invention qui s'affine de façon intéressante.
Y compris par rapport au public rencontré... comment l'expérience avec les différents publics déplace à certains endroits ; comment le travail en école d'art depuis quelques années déplace certaines choses ou pas. Claudia, qu'est-ce que cela a déplacé ou au contraire qu'est-ce qui t'a donné envie d'expérimenter quelque chose de différent pour ces étudiants en école d'art, qui ne le vivent pas dans le même contexte que des danseurs ?

Claudia Triozzi : En école d'art, d'une part, j'ai beaucoup appris en étant confrontée à toutes les techniques, et cela m'intéresse beaucoup. En effet, en école d'art, le corps est par exemple dans la vidéo : il est vivant, mais aussi redonné à voir via des outils différents. J'ai déplacé ma vision parce qu'il y a eu ce partage d'outils de travail.
Je reste cependant dans ma pratique initiale dans la mesure où la danse, c'est le temps, la durée, la concentration. Ce qui me chagrine un peu, c'est qu'en école d'art (ils ne sont pas là pour m'entendre...), il n'y a pas ce travail du temps donc les performances sont souvent résolues en cinq ou six minutes – quinze minutes maximum. J'essaie de questionner ce temps : pourquoi ne dure-t-il que quinze minutes ? Qu'est-ce que vous êtes en train de chercher ? Les corps n'ont pas la patience de rester en confrontation, et ce n'est pas seulement parce qu'ils manquent de contenu. Je crois qu'il est très difficile pour eux d'être exposés à l'autre, d'être regardés, observés. Même la question du regard se pose : comment regarder le spectateur, la personne qui regarde ce qui advient. Dans ma pratique de danseuse, c'est là-dessus que je travaille car cela vient vraiment de mon expérience de plateau.
Il s'agit là de résister au temps, même si on a appris par cœur la chorégraphie ; il y a une résistance au temps et à l'espace. Par moments, quand on danse, on peut se dire que ce n'est pas cela du tout, mais on ne peut pas s'en aller, on ne peut pas sortir. En école d'art, au contraire, ils peuvent arrêter. Souvent, ils disent : « ça ne marche pas, j'arrête » et je réponds que non, il n'est pas possible d'arrêter.

Vous le voyez, il y a de nombreux axes passionnants et différents, qui m'amènent à résister dans ma pratique, pour parvenir à quelque chose. Le corps apprend beaucoup : on apprend à accepter l'autre, à le regarder, à rester là, à répéter... en fait, on est des corps très à l'écoute et très généreux. Pour moi, cela vient vraiment de la pratique de la danse.
Tout à l'heure, Agathe parlait du dehors et du dedans, de l'extérieur et du quotidien et c'est cela que je tente de transmettre en école d'art, en restant dans mon domaine : ne pas quitter le corps, ne pas s'en aller, ne pas arrêter.

Joëlle Vellet : Un autre aspect concerne la relation à l'œuvre (quelle qu'elle soit) dans ce que vous transmettez.
Claudia, en fin d'atelier, tu nous as proposé cette vidéo et j'aimerais t'entendre sur ce qui t'intéresse quand tu proposes cet extrait par rapport à ce que tu as fait, mais aussi dans ce que tu as transmis.
Agathe, dans l'éducation artistique et culturelle, l'œuvre est aussi un des enjeux de rencontre pour le public, quel qu'il soit. Quand tu es en situation de transmission, à quel endroit cela se joue-t-il et de quelle façon ?

Claudia Triozzi : Ce qui me relie et parfois me fait souffrir en école d'art, c'est la référence de l'histoire de l'art, du monde de l'art. Au fur et à mesure, je cherche sur les artistes, dans tous les domaines. Je fais de mon mieux. Pour cette vidéo, l'artiste s'appelle Katalin Ladik, et c'est ce sur quoi je suis en train de travailler actuellement, donc je le partage, de même que des expériences de ce type (le Fluxus et la poésie sonore – il y en a beaucoup en Italie et en Espagne).
Ce qui m'intéresse, c'est cette voix qui dit mais ne dit pas, qui crée un poème avec la voyelle O, mais aussi ces tentatives d'humour, avec le O qui devient plus grand, plus petit, qui rentre timidement, avant que plusieurs autres rentrent... J'aime décrypter les vidéos de cette époque car elles donnent à voir beaucoup de choses. Je parlais tout à l'heure du journal, qui est la multitude des voix ; combien de voix lisent le journal ? Je l'interprète de cette façon, et le O O O O O, tous ces gens qui lisent le journal. C'est un objet, il a une durée et comme je suis une personne obstinée, je me demande la raison de cette durée, pourquoi un objet s'épuise en quatre minutes ? Il y a une raison.

Analyser ce collage très rudimentaire en mouvement me passionne. Il n'y a pas d'effet sonore électro-acoustique sur la voix, c'est en noir et blanc, en telle année... Tout cela m'intéresse car cela transmet une période de l'histoire de l'art et une pratique ; il y a aussi une analyse de ce que nous voyons. Je trouve merveilleux le O qui glisse dans la main, c'est le corps ; c'est ce que nous avons fait ce matin.

Avant tout, avec les objets d'art comme les vidéos, ce que j'ai toujours aimé, c'est la surprise. Avec un spectacle, c'est différent. J'achète mon billet et je sais plus ou moins ce que je vais voir, sauf si ce sont des artistes nouveaux que je n'ai jamais vus, mais j'en ai vu des photos... Alors qu'il m'est arrivé – et je crois ne pas être la seule -, n'importe où, dans un musée ou ailleurs, de découvrir et d'être passionnée. Cela m'arrive quand je vais visiter des expositions car je ne connais pas toutes les œuvres de tous les artistes ; donc je découvre et ce qu'on appelle les arts en général est toujours passionnant.
Par exemple, j'ai découvert Katalin Ladik dans un musée, et j'ai eu envie de la rencontrer réellement.

Ce qui m'intéresse, c'est l'analyse des œuvres, à ma façon. Quand le O glisse dans la main, pour moi, c'est le corps qui le porte. J'aime aussi beaucoup la main. C'est un grand plaisir... même pas d'analyser, mais de regarder ce qui se passe dans les propositions des artistes, que ce soit la sculpture, la peinture, etc.
J'ai beaucoup appris en école d'art. C'est ce que nous disions tout à l'heure : c'est un apprentissage dans l'apprentissage car il y a beaucoup d'enseignants et que, si je le souhaite, je peux aussi suivre des cours de photographie (si j'ai le temps).
L'intérêt, dans cette école, c'est la possibilité de rester dans l'apprentissage, si on en a envie. Tel cours a un programme intéressant, et j'y vais, j'en ai la possibilité, même si je n'en ai pas le temps.

Joëlle Vellet : Agathe, je voudrais pointer une chose que tu as faite sur cette dimension de référence, quand tu as nommé Simone Forti. On nomme parfois ce qu'on a traversé, d'où on vient, dans l'idée de transmettre autre chose, pas seulement via son propre corps et sa propre expérience.

Agathe Pfauwadel : Nommer est plaisant pour moi, mais chacun.e peut s'approprier les choses. Les nommer revient à dire là où on l'a découvert, et ensuite le chemin qu'on a fait. En tout cas, ça a du sens pour moi.

Quant aux œuvres, dans ma pratique, au même titre que le reste, elles sont une expérience à partager. Face à un spectacle ou à une performance de la moitié du groupe ou d'un seul danseur, on expérimente quelque chose ensemble.
La notion de diversité ou d'histoire de la danse, d'esthétique, de style, se construit progressivement, mais la rencontre de l'œuvre est de l'ordre de l'expérience vécue, partagée dans le temps, comme le dit Claudia.

Joëlle Vellet : Je voulais évoquer une dernière chose, qui me semble essentielle. Il faut rappeler à quel point nous sommes en difficulté pour décrire, pour nommer, parfois pour les critiques, pour les médiateurs, mais aussi pour les artistes, les enseignants, les chercheurs. C'est un phénomène propre à la danse. Cela renvoie aussi à la transmission ; je parlais tout à l'heure de ce langage plus poétique, plus imagé, qui fonctionne selon une logique de détour, pour aller ouvrir ailleurs.
A d'autres moments, cela renvoie à la nécessité (moins visible ce matin, mais que vous observerez dans d'autres ateliers) de faire le mouvement pour trouver les mots qui vont avec ; être soi-même dans le mouvement pour tenter de trouver les mots justes qui permettront à l'autre d'aller ailleurs, de se déplacer. Il me semble important de le pointer parce que cela fait partie du questionnement autour de la transmission de la danse.

Agathe Pfauwadel : Je suis d'accord. Cela dit, pouvoir observer l'expérience permet aussi de nommer. Peut-être aussi, en étant interprète, avons-nous nourri quelque chose de différent ; observer permet de nourrir par un autre endroit et de changer la saveur des mots utilisés. Par conséquent, cela permet aussi d'ouvrir à des champs qui n'étaient pas clairs pour moi en tant qu'interprète, et l'observation m'aide à nommer des éléments que, même en traversant le mouvement, je n'étais pas capable de nommer.

Pratiquer et analyser #2

L'après-midi s'est poursuivi sur le même principe que le matin : une pratique puis une analyse de cette pratique conduite par Joëlle Vellet.

Pratique avec Anaïs Garcia
Cet atelier partage les principes des « ingrédients d'un spectacle », outil de médiation conçu par le pôle EAC et utilisé lors de temps de médiation aussi bien avec des groupes d'enfants, d'adolescents que d'adultes, parfois néophytes ou encore avec une connaissance du monde de la danse. Cet outil se présente sous forme d'étiquettes de mots plastifiées, ayant tous un rapport avec la création d'un spectacle de danse, de la lumière en passant par le mouvement ou encore l'administration, les publics réunis par petits groupes s'amusent à choisir, composer et présenter leur propre recette de spectacle !

Analyse avec Joëlle Vellet, Anaïs Garcia et Fanny Delmas

Joëlle Vellet : Ce qui ressort fortement dans chaque groupe, de façon différente, c'est à la fois ce qui pourrait être une difficulté de compréhension de la consigne, ou une résistance à la consigne parce que le jeu déplace trop, ou une difficulté du collectif à se mettre d'accord sur le sens de la consigne, etc. On pourrait alors décliner différentes hypothèses.
Ma première question est donc : est-ce un effet produit par le jeu, aujourd'hui, de façon singulière et systématisée ? Avec d'autres publics, cela se passe-t-il très différemment ? Cela fait-il partie de l'essence même du jeu tel que vous l'avez conçu ? En effet, dans le peu de réponses que vous avez données, cela a glissé.

Anaïs Garcia : Je suis arrivée post-conception du jeu, donc je peux parler de mon expérience avec les différents publics. Cette résistance se crée à chaque fois, en lien avec le fait d'être trop libre et par conséquent perdu, par manque d'habitude. À chaque fois, on passe par cette étape de difficulté pour se mettre d'accord, pour définir les consignes et les places. J'imagine que le jeu a été conçu pour cela.

Fanny Delmas : Non que le conflit soit l'objectif du jeu, mais plutôt la zone d'inconfort, de questionnement, parce que tous les mots ont plusieurs sens, peuvent être interprétés de manières différentes.
Par exemple, l'espace peut être un espace physique dans lequel peut avoir lieu un spectacle, mais renvoie aussi à la notion d'espace que nous avons travaillée avec Claudia ce matin. L'espace pourrait être un ingrédient pour un travail artistique ; c'est la raison pour laquelle il est différencié du lieu, celui de la représentation ; et en même temps, considérer l'espace comme un espace de représentation n'est pas une mauvaise réponse !
Du fait de la polysémie des mots, et parce comme il n'y a donc pas une seule bonne façon d'agencer les ingrédients, dans la mesure aussi où sont réunies des personnes qui ont des perceptions différentes de ce qu'est un spectacle et de sa création, cela entraîne des questionnements.
Dans la manière de donner la consigne, on insiste parfois plus fortement sur : c'est toi le chorégraphe de ta propre recette. Du coup, la place de l'artiste est moins une question.

Joëlle Vellet : Qu'est-ce qui conduit à ce choix, à un moment donné, avec un public ?

Anaïs Garcia : Cette question de la place du public était moins posée, voire pas du tout, avec d'autres publics, qui se mettaient spontanément dans la position d'artiste chorégraphe.

Fanny Delmas : Tous les groupes d'enfants et d'adolescents se mettent automatiquement en posture d'artiste. Il n'y a pas de double analyse. Je l'ai expérimenté il y a très peu de temps avec des adultes, professionnels de la culture, et ils se plaçaient dans une perspective plus analytique en interrogeant ce qu'est un spectacle en général.

Joëlle Vellet : Pouvons-nous préciser ce qui amène cela ? Est-ce intuitif, spontané, très réfléchi ? Contextuel ?

Fanny Delmas : Avec des adultes, c'est un outil, et il y a des manières différentes de le transmettre. Avec des adultes, cela m'intéresse de garder le flou pour que chacun.e se positionne comme un.e artiste qui va créer un spectacle, ou un groupe qui devient artiste et crée son spectacle, ou en adoptant une perspective plus analytique, plus réflexive, plus distanciée (qu'est-ce qu'un spectacle de danse ?). Je laisse volontairement ce choix.

Joëlle Vellet : On peut se questionner sur ce public précisément : comment quelque chose fait obstacle au fait de rentrer vraiment dans le jeu, ou être très vite et déjà dedans. Questionner ce qu'on peut faire de ça avec nos publics, et quel intérêt on y voit. Cette position n'est pas seulement le plaisir de jouer et ce que cela peut produire. Cela peut faire obstacle, en tout cas dans ce groupe.

Participante #1 : Comment situez-vous cet outil à l'intérieur d'un projet de médiation ? A-t-il une finalité en lui-même, ou est-ce une étape parmi d'autres à l'intérieur d'un processus ?

Fanny Delmas : C'est intéressant car la question ne s'est pas posée ce matin lors de l'atelier de pratique.

Participante #1 : Justement, dans ce jeu, le corps n'est pas présent. C'est un travail très intellectuel...

Joëlle Vellet : Du coup, tu soulèves une jolie question : dans la médiation autour du spectacle de danse, y a-t-il nécessité de passer systématiquement par le corps, dans tous les moments de la médiation ?

Participante #1 : Ce n'est pas cela que je sous-entends. Peut-être le corps n'est-il pas présent car il l'est à d'autres étapes, d'autres moments d'un projet de médiation plus complet. Comment cet outil se resitue-t-il dans un processus plus large ?

Claudia Triozzi : L'espace peut être un espace-temps, ou un espace mental ou l'espace des mètres carrés.
Ce matin, dans le cadre des deux propositions, c'était plus précis. Si nous nous réduisions aux mots : regard, voix, espace, « niveau »... Est-ce que l'on peut être si basique dans les cartes ? Ce matin, si nous avions raisonné aussi simplement que sur le jeu de cartes, nous n'aurions pas pu faire l'atelier.

Joëlle Vellet : Mais dans cet atelier, il y a vraiment un enjeu collectif, alors que ce matin, il y avait cette expérience singulière proposée, même si elle s'inscrit dans un collectif. Il serait important d'indiquer ce que vous avez envie de transmettre quand vous proposez cela. À quel endroit voulez-vous être ?

Anaïs Garcia : Pour élucider la question du contexte dans lequel ça s'inscrit, on l'utilise rarement en une seule fois car ça s'inscrit dans un projet plus large : des temps d'atelier chorégraphique, d'autres temps de médiation, des temps au cours desquels on va voir des spectacles, ou des expositions.
Dans cet outil, sur la question de ce qu'on a envie de transmettre, c'est une première entrée.
D'abord, on met les enfants en recherche, en questionnement.
D'autre part, on les amène à travailler en groupe, à faire ensemble, à faire des choix collectifs – ce qui n'est pas très pratiqué à l'école.
Il s'agit aussi pour nous d'avoir une idée de leur représentation de la danse et du spectacle de manière générale ; de développer leur imaginaire ; et d'apporter des notions concrètes sur ce qui constitue un spectacle.

Fanny Delmas : Quant à ce que nous avons envie de transmettre (le quoi) : la diversité des processus de création d'un spectacle. Si c'est ce qui est compris à la fin du jeu, le jeu est gagné. Il n'y a pas une unique manière d'élaborer sa recette ; le spectacle n'obéit pas à une seule recette. Par exemple, tout le monde ne commence pas par la musique ou par les costumes. Il est possible aussi de commencer par l'archive – tout comme il est possible de finir par l'archive. C'est la base.
Ensuite, il y a tout ce qu'a mentionné Anaïs sur la représentation, le comment, le fait de mettre en questionnement, de faire ensemble, d'écrire sa propre recette, de spécifier tout ce qui est dans les mots, pour aller plus loin. Par exemple, dans les extensions, on peut raconter sa recette, sans utiliser les mots ; raconter qu'on est sur une place de village, en train de faire des gestes, et préciser ce que sont les gestes, etc.

Joëlle Vellet : Cela me donne envie de rebondir sur une question : tout cela a fonctionné mais, dans votre acte de transmission, comment se joue le moment où vous mutualisez tout cela ? comment en portez-vous une restitution, une avancée (ou non) sur certaines questions ? Comment mettez-vous en commun dans le collectif ? En effet, dans chaque groupe, il se passe des choses secrètes, et cela peut nous suffire de les faire émerger ; ou bien, êtes-vous dans une dynamique où ce qui se passe est un starter de quelque chose ? Du coup, quels moyens vous donnez-vous, dans ce processus de transmission, pour faire apparaître la diversité? Peut-être certain.es n'ont-ils jamais pensé qu'il y a des enjeux de production, ou la question de la musique, ou l'archive d'abord... Par quelle mise en jeu faites-vous cela ?

Fanny Delmas : C'est un jeu qui dure au minimum 1h15, voire deux ou trois séances. Dix minutes pour créer sa recette, c'est très court, si on veut vraiment avoir un débat et un questionnement sur les mots…
Par exemple, Anaïs commence avec un questionnement collectif, alors que je commence pour ma part en donnant les mots au groupe et en leur demandant de se débrouiller avec. Ensuite, nous approfondissons ; par exemple sur le sens du mot « production », qu'ils ne connaissent pas bien.

Participante #1 : Cela renvoie à la question de la désincarnation, le fait d'interpréter un mot et de pouvoir orienter sa lecture. Ce dialogue fait partie de l'acte, alors que nous n'en avons vécu qu'une partie.

Fanny Delmas : Il y a ce temps d'explicitation pendant la séance, et, au moment de la présentation des recettes, il faut inciter à

questionner les mots : par exemple, les partenaires. Lundi, je l'ai fait avec des enfants de huit ans et ils ont tous dit que les partenaires sont des partenaires de danse ; ils l'ont associé avec le mot danseur. Je n'y avais jamais pensé, et c'était très intéressant. Nous avions mis partenaires dans la famille production / diffusion / organisation. Ils m'ont amenée à voir que, dans un spectacle, il y a des partenaires danseurs. Un autre enfant a dit qu'il y a aussi des partenaires pour la lumière et les costumes, ce qui donnait une autre acception du mot.
Nous allons le mettre en valeur en pointant que c'est intéressant, que cela montre tel aspect de la recette, ou que la recette de l'autre est différente.
Avec davantage de temps et sur plusieurs séances, nous pouvons reprendre les recettes et regarder des spectacles pour distinguer les ingrédients, donc en faire un outil d'analyse. On peut aussi faire danser la recette, la mettre en geste.

Anaïs Garcia : Ils performent spontanément la recette. Les enseignants ou les accompagnants des groupes prolongent le travail dans leur structure, reviennent sur les mots, etc.

Joëlle Vellet : C'est une dimension que nous pouvons relever : ce que nous initions permet de poursuivre autrement.

Participante #1 : Quand vous dîtes qu'ils la performent naturellement, spontanément, qu'est-ce que ça veut dire ? Qu'est-ce qui se passe ?

Anaïs Garcia : Il arrive que des groupes se mettent spontanément en scène, en disant à l'un d'entre eux de prendre toutes les étiquettes et de les mettre de telle façon, de passer un par un, de chercher une manière de performer, sans que nous n'imposions rien. Comme je l'ai fait pour vous, je leur indique seulement qu'ils doivent chercher une manière de représenter leur recette.

Claudia Triozzi : Pourquoi n'y aurait-il pas des cartons blancs qui pourraient orienter les mots de départ ? Par exemple, un carton espace, ou temps ?

Fanny Delmas : Nous le testons beaucoup en ce moment, et cela fait partie d'une hypothèse mise en place.
Nous avons failli le faire aujourd'hui mais finalement, nous ne l'avons pas fait.

Joëlle Vellet : Par rapport à ce que vous avez présenté et à ce qui s'est passé, vous avez demandé de donner une couleur, une saveur à cet ingrédient, une qualité à préciser. Personne n'a posé de question là-dessus, c'était très clair. Si j'avais participé au jeu, cela n'aurait pas été clair. À quoi cela correspond-il pour vous ? Qu'en attendez-vous ? Comment cela se manifeste-t-il dans les expériences que vous avez eues ?

Anaïs Garcia : C'est une vraie question. Il s'agit d'aller plus loin dans la précision du choix de chaque ingrédient : quel mouvement ? quel public ? Je le laisse volontairement flou pour que ça se questionne. Ou bien je demande s'il y a des questions, juste après avoir donné cette consigne.

Joëlle Vellet : De fait, on peut aussi penser que la difficulté de se mettre d'accord induit forcément la difficulté d'aller jusque-là.

Anaïs Garcia : Certains groupes parviennent facilement à se mettre d'accord. Ce n'est pas toujours compliqué.

Participante #2 : Avez-vous l'impression, aujourd'hui, que le premier groupe a dégagé une très belle énergie de groupe ? À la toute fin, tu as expliqué qu'il y avait eu une question autour du mot et du geste, mais en fait, j'étais fascinée par leur cohésion, qui était extrêmement compréhensible. Y compris dans la manière de prendre la parole, chacune à son tour, avec quasiment le même temps de parole. C'était très intéressant car le collectif est un exercice complexe.

Joëlle Vellet : Vu de l'extérieur, chaque groupe a vraiment fonctionné, y compris dans la restitution que vous avez faite des micro-débats qui ont émergé à différents endroits.

Fanny Delmas : Je voudrai revenir sur : est-il nécessaire de passer par une expérience du corps quand on transmet la danse?
Pour moi, il n'y a pas forcément nécessité de passer par une expérience du corps pour transmettre la danse. Ce matin, nous avons terminé par le fait d'observer et de faire l'expérience. Nous utilisons beaucoup de jeux dans des parcours qui intègrent de la pratique et une expérience réflexive de spectateur. Mais, en soi, peut-être pouvons-nous l'utiliser à côté d'un spectacle sans nécessairement passer par une expérience du corps, tout en transmettant quelque chose de la danse.

Participante #1 : Le corps était là, parce qu'il n'était pas là, et nous bougions à l'intérieur du groupe ; donc, c'était une expérience et je parlais d'une expérience de la danse.

Participante #3 : Mais la danse n'est-elle que dans cette situation de mouvement et non dans ces situations de réflexion ?

Participante #1 : Justement, il faut questionner ce qu'on transmet de la danse. Je ne dis pas qu'il faut bouger les bras pour être en train de danser mais qu'est-ce que c'est que ces gestes ? L'expérience sensible du geste est un des outils par lesquels on essaie de transmettre. Comment l'outil se ressitue-t-il dans une cohérence, avec un objectif global de transmission.

Fanny Delmas : C'est une très bonne question. Que transmettons-nous de la danse : un processus ? du geste ? Jusqu'où va la danse ? Quelles sont les différentes expériences de la danse que l'on transmet ?

Joëlle Vellet : C'est la raison pour laquelle, ce matin, j'ai commencé en disant que nous transmettons beaucoup de choses à notre insu, inconsciemment. Nous mettons également des choses en place pour qu'elles soient transmises mais qui ne le sont pas à ce moment, et ce sont d'autres choses qui sont transmises... Il n'y a pas de réponse univoque à cette question.
En revanche, en prendre conscience est important. Ce sont aussi des outils de lecture des enjeux qui se transmettent, à des enfants, des ados ou des adultes. Cela montre également que la transmission de la danse n'est pas simplement celle d'un geste dansé ; cela concerne un processus, un outil, et pas seulement un outil technique – même si ce matin, il y a eu un fort travail de technicité. Comment aussi, à un moment, on travaille des outils en improvisation, et comment ça se transmet.
Cela concerne aussi le regard. Ce matin, il s'agissait du regard sur l'autre, et cela va bien au-delà, et ça se joue ensuite sur le travail collectif, et cela bouscule des choses...

Participante #1 : C'est la raison pour laquelle je reviens sur la question de la temporalité. Nous étions dans l'urgence, et il fallait trouver la recette ; par conséquent, nous étions beaucoup dans le mental. Le fait que le jeu se déploie dans une temporalité plus longue que celle que nous avons vécue donne une place au corps, et nous oblige à faire des choix pour présenter le projet. Ce qui, finalement, revient à cette expérience du corps, que l'on peut questionner aussi en voyant un spectacle ou en traversant un atelier de danse.
Si ce n'est que nous n'avions pas le temps et nous ne connaissions pas la temporalité habituelle du jeu. Tout cela fait « recette » dans la manière de penser un outil : le temps, l'espace et l'organisation de la parole ; c'est tout cela qui fait l'acte de médiation, au-delà de l'outil matériel.

Participante #4 : Sur la place du corps et sur l'importance de participer et d'être actif, j'ai l'impression qu'il faut distinguer la danse comme discipline existant depuis des millénaires, et le monde chorégraphique qui s'est particulièrement exprimé avec les cartes (le spectacle, le projet, l'artiste et tout ce qui est autour).
Pour la danse comme discipline, il y a effectivement une idée de transmission, du fait du rapport au corps. En revanche, le monde chorégraphique renvoie davantage à une idée de répertoire, à la façon dont ce monde s'est façonné dans les derniers siècles. Il y a une distinction à opérer, et le corps y est présent différemment. La place du corps est assez théorique, à mes yeux, sauf si on va dans un répertoire d'artiste.

Joëlle Vellet : Je ne dis pas, et je ne pense pas, qu'il n'y a pas de transmission dans le travail artistique et chorégraphique. Selon moi, il y a vraiment des enjeux de transmission quand des interprètes sont sur scène, avec un public autour, en face, à côté. Ces enjeux de transmission ne sont pas situés au même endroit, ne portent pas tout à fait sur les mêmes objets ; malgré tout, il y a une vraie transmission, de même que pour un médiateur ou un directeur artistique dans une structure culturelle les questions de transmission existent : quels choix fait-il, pourquoi, comment cela croise-t-il les enjeux de ce qu'il a envie d'apporter à son public, de former un regard, de le transformer, de nourrir à un endroit et pas à un autre... Tous ces enjeux de transmission sont là, à ces différents endroits. Par conséquent, c'est très complexe, en une journée, de répondre à ces questions, car elles se jouent à différents niveaux, avec des outils et des mises en pratique différents, avec des personnes qui inventent différemment en fonction de priorités et des axes de focalisation distincts.
Selon moi, il y a transmission au sens fort du terme. Ce qui est intéressant c'est que cela questionne constamment le sens, le pourquoi et le comment de ce que nous faisons.
Cela incite aussi à se demander jusqu'où je vais, comment je parviens ou non à identifier des transformations ; cela doit aussi aller jusque-là.

Participante #5 : Je peux mettre du sens dans la danse à partir du moment où je me mets en danse, où je danse. Je danse, donc je suis. Si nous demandons à chacun.e ce qu'est la danse, chacun.e donnera une définition différente. Là est la richesse, que l'on peut mettre en commun, ou non.

Participante #6 : Il me semble de mon côté que les matériaux répertoriés sur ces cartes sont des éléments dont il faut autoriser la manipulation ; c'est ce qui rend vivant l'acte par lequel on joue avec.
Le fait de les matérialiser sous forme de cartes fait perdre cette relation vivante ; même si on choisit la lumière, mon spectacle devient un spectacle dans le noir. J'ai choisi la lumière au départ, et c'est un processus vivant qui me permet d'aboutir à quelque chose.

Dans le jeu, comment conserver vivant le fait que je trouve une plasticité à la matière. Le mot lumière, comme les autres, est assez énorme dans nos discussions, comme les autres mots. Mais je me demande comment les conserver vivants dans la manière

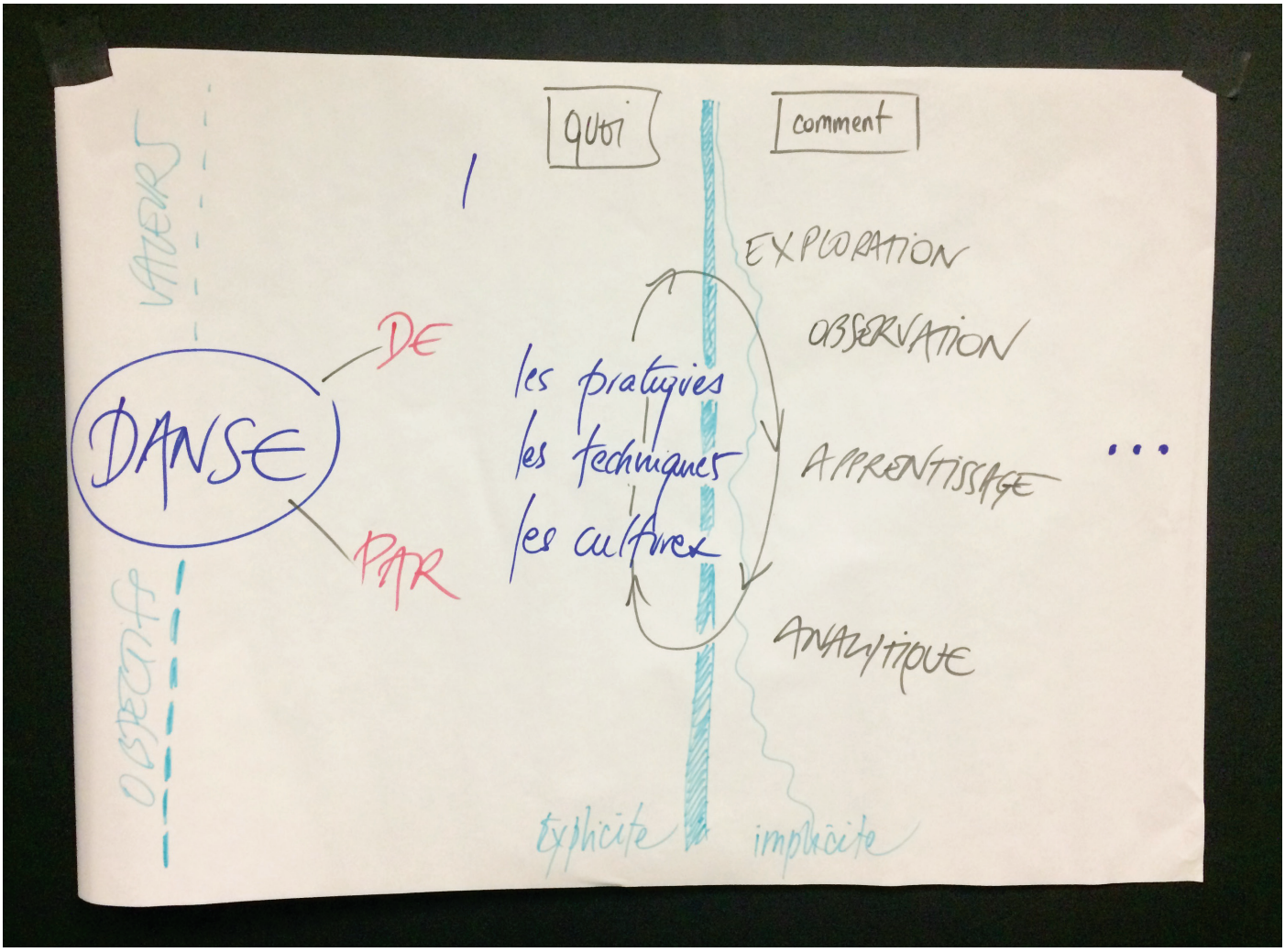
dont nous les manipulons en tant que groupe ? Ça me semble plus difficile.
En tant qu'outil visuel et outil de lecture, ça m'a semblé plus efficace. Ainsi, quand quelqu'un a dit : « C'est évident, on va mettre des danseurs », je me suis dit que j'avais vu un spectacle superbe, sans danseurs. Quelqu'un a dit : « On va mettre la lumière », et j'ai vu un spectacle dans le noir, superbe. Ce qui m'a fait revenir à mon expérience de danseur ou de spectateur, et c'est un outil de lecture du spectacle. En tout cas, ça permet de partager les plaisirs qu'on a eu à voir ou à faire un spectacle.
Je me demande encore comment cela peut être utilisé avec des enfants ; la dimension didactique est compliquée…

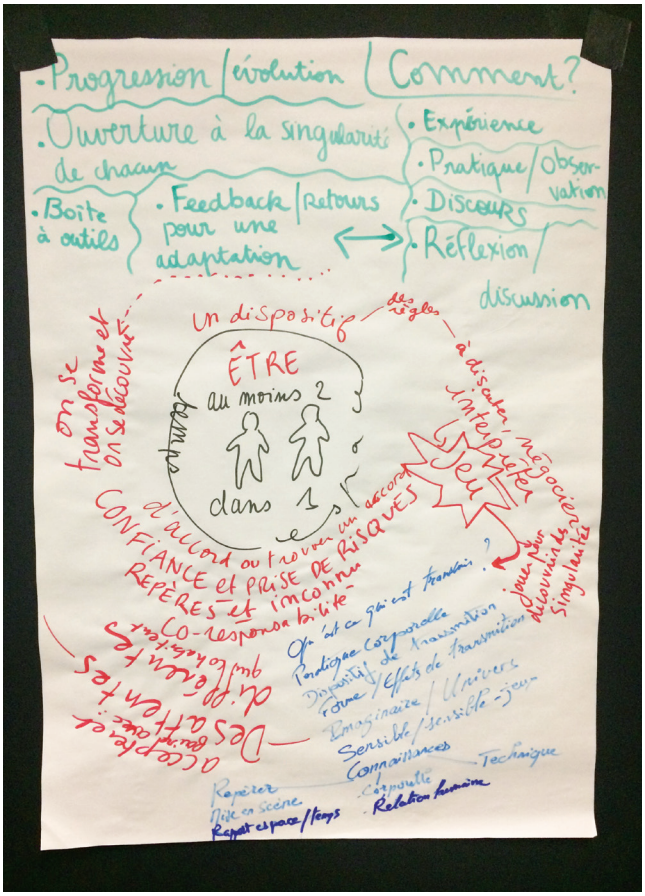
Joëlle Vellet : Visiblement, vous en avez une expérimentation qui fonctionne…

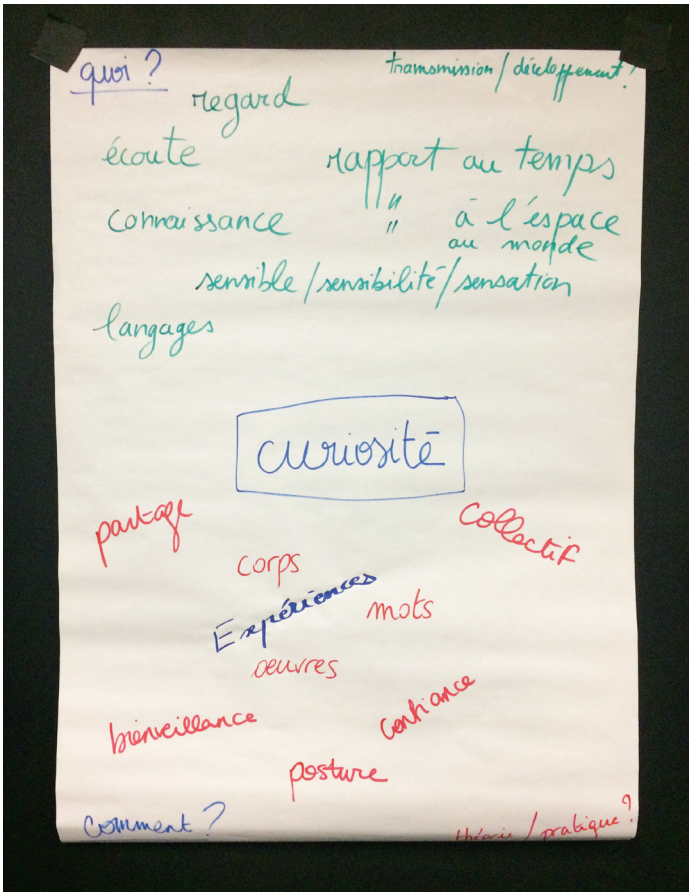
Participante #1 : Avec quels âges utilisez-vous ce jeu ?

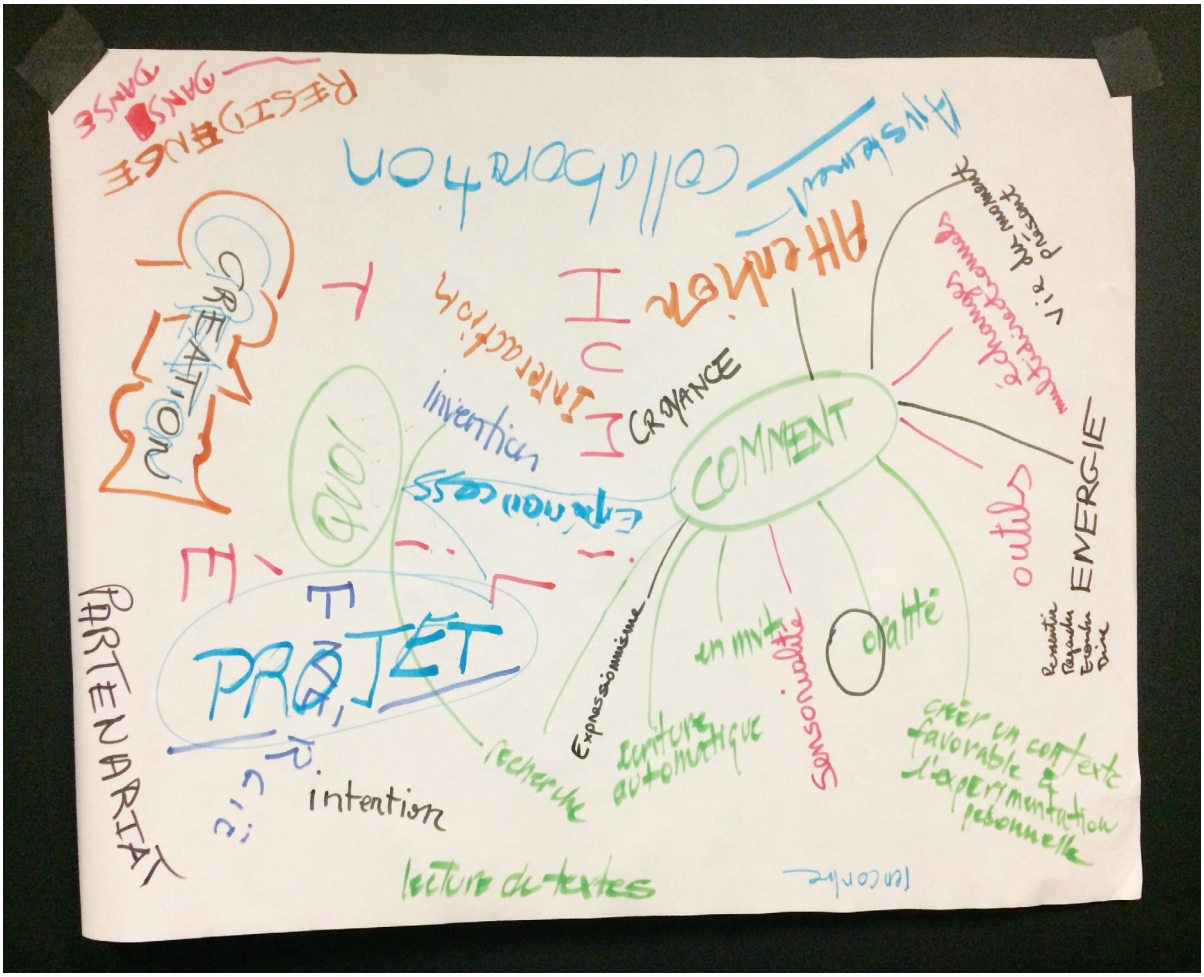
Anaïs Garcia : Avec des enfants à partir de quatre ans – ils ne savent pas lire, mais on a aussi une version avec des images d'archives, de danse. Avec des adultes en formation, ou des adolescents, jusqu'au lycée. En d'autres termes, avec des lecteurs et des non lecteurs.

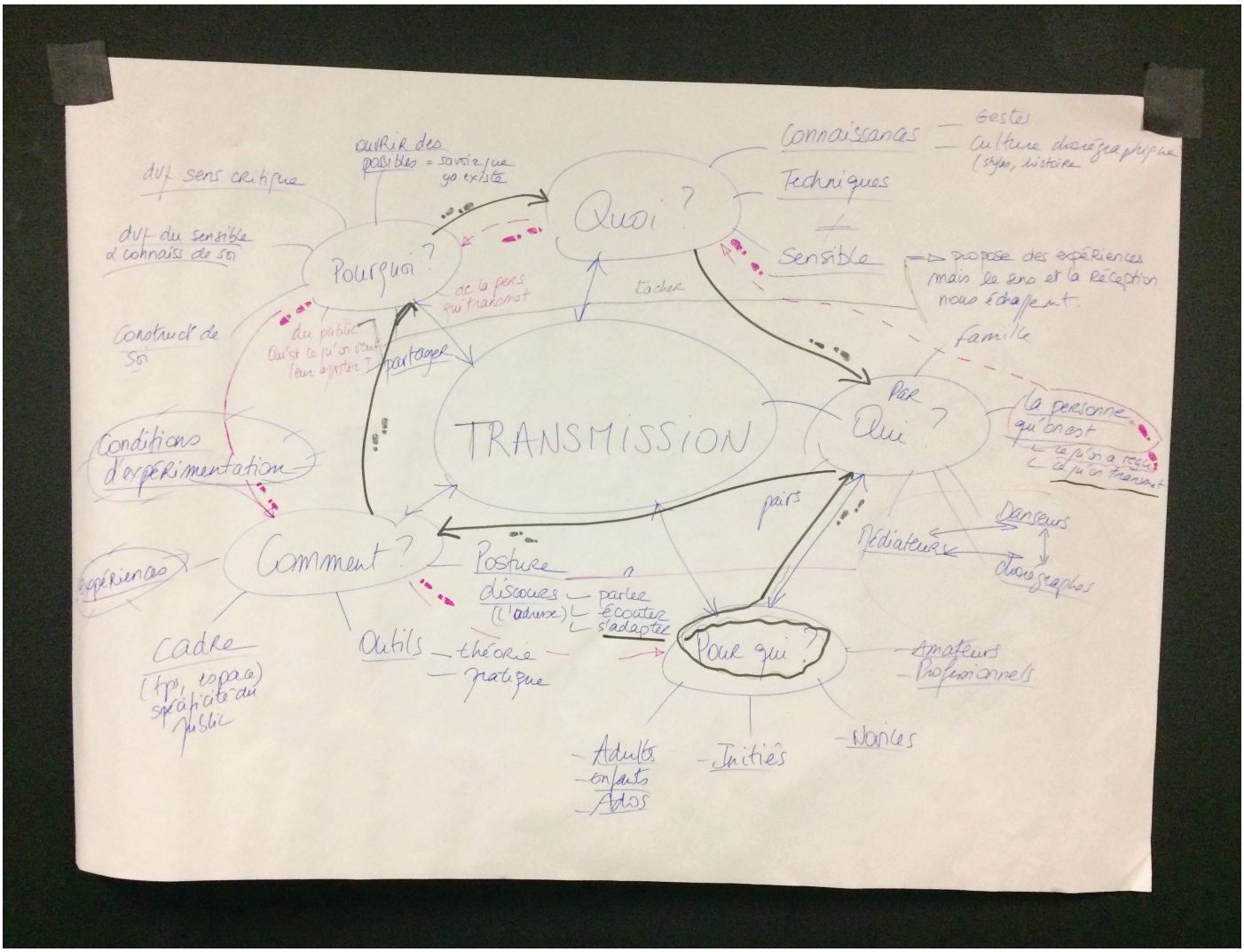
Cartographie des pratiques transmission

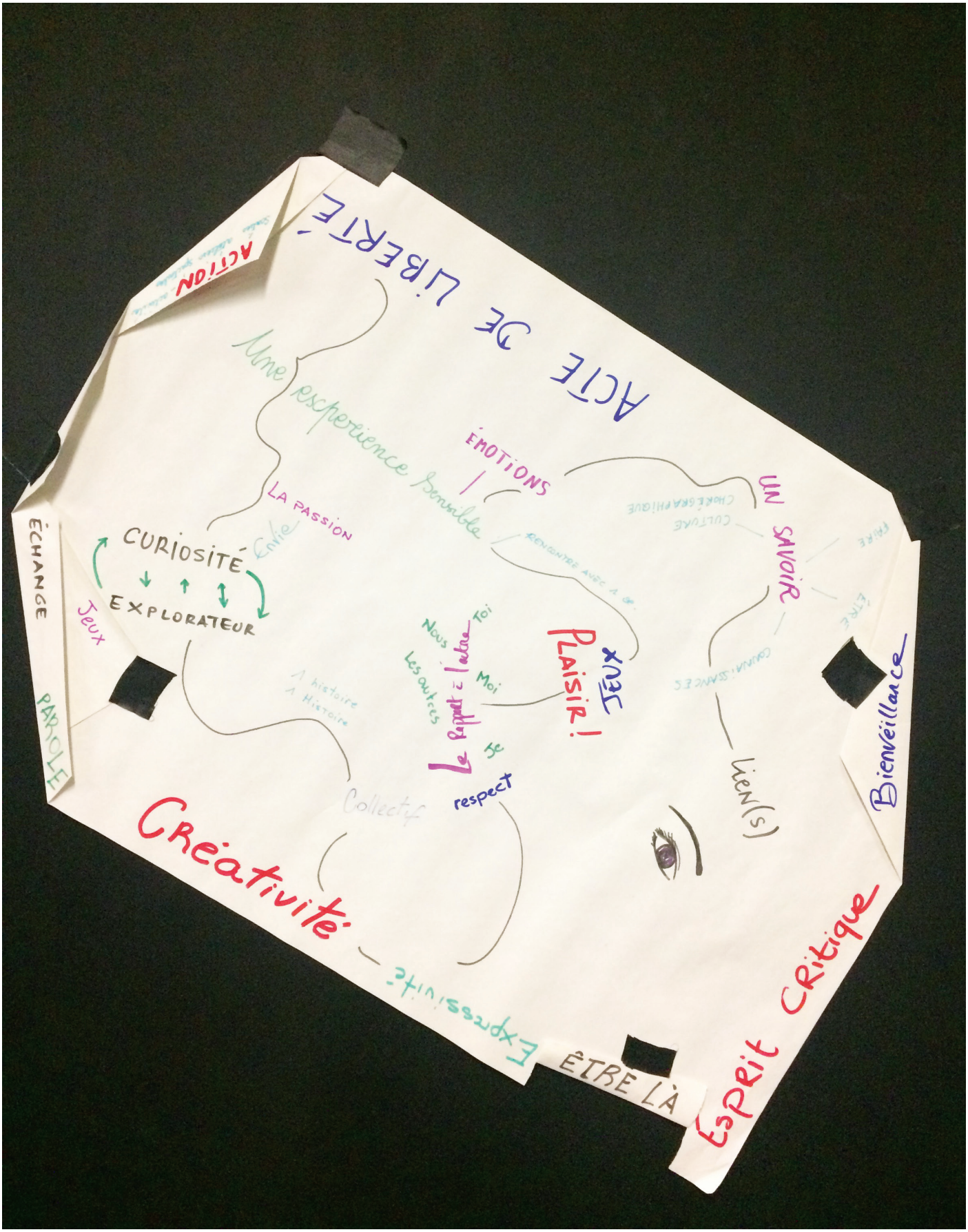



Progression / évolution
Comment?
Ouverture à la singularité de chacun
Expérience
Pratique / observation
Discours
Réflexion / discussion
Boîte à outils
Feedback / Retours pour une adaptation
un dispositif
des règles
ÊTRE
au moins 2
dans 1
temps
Jeu
à discuter, négocier, interpréter
on se transforme et on se découvre
d'accord ou trouver un accord
CONFIANCE et PRISE DE RISQUES
REPÈRES et inconnu
Co-responsabilité
Qu'est ce qui est transmis ?
Pratique corporelle
Dispositif de transmission
Forme / Effets de transmission
Imaginaire / Univers
Sensible / sensible-jeu
Connaissances
Technique
Corporelle
Relation humaine
Repérer
Mise en scène
Rapport espace / temps
Des attentes
accepter et faire avec
différentes qui l'habitent


quoi ?
transmission / développement ?
regard
écoute
rapport au temps
connaissance
" à l'espace au monde
sensible / sensibilité / sensation
langages
curiosité
partage
collectif
corps
Expériences
mots
oeuvres
bienveillance
confiance
posture
comment ?
théorie / pratique ?


RESIDENCE DANS DANSE
collaboration
Attention
Ajustement
CREATION
Interaction
invention
CROYANCE
COMMENT
Expérience
Expressionnisme
en mvt
sensorialité
oralité
outils
ENERGIE
Vie du moment présent
échanges multidirectionnels
PROJET
PARTENARIAT
intention
recherche
écriture automatique
créer un contexte favorable à l'expérimentation personnelle
lecture de textes
rencontre


TRANSMISSION
Quoi ?
Connaissances
Gestes
Culture chorégraphique (styles, histoire
Techniques
Sensible
propose des expériences mais le sens et la réception nous échappent.
Pourquoi ?
ouvrir des possibles = savoir que ça existe
dvf sens critique
dvf du sensible & connaiss de soi
Construct de soi
de la pers qui transmet
du public Qu'est ce qu'on veut leur apporter ?
partager
tacher
famille
Par Qui ?
la personne qu'on est
ce qu'on a reçu
ce qu'on transmet
Conditions d'expérimentation
pairs
Comment ?
expériences
Posture
discours (l'adresse)
parler
écouter
s'adapter
Médiateurs
Danseurs
chorégraphes
Cadre (tps, espace) spécificité du public
Outils
théorie
pratique
Pour qui ?
Amateurs
Professionnels
Adultes
enfants
Ados
Initiés
Novices


ACTE DE LIBERTÉ
Une experience sensible
ÉMOTIONS
LA PASSION
Envie
CURIOSITÉ
EXPLORATEUR
Jeux
ÉCHANGE
PAROLE
UN SAVOIR
CULTURE
CHORÉGRAPHIQUE
FAIRE
ÊTRE
COURAISSANCES
Bienveillance
Lien(s)
Esprit Critique
ÊTRE LÀ
Expressivité
Créativité
Collectif
respect
Le Rapport à l'autre
Nous
Toi
Moi
Les autres
Je
PLAISIR!
JEUX
1 histoire
1 Histoire
ACTION

Biographies

Anaïs Garcia, médiatrice et coordinatrice culturelle, travaille en tant que chargée d'éducation artistique et culturelle au CND. Par la danse, elle apprend avec des enfants et des jeunes, à explorer, observer, ressentir, chercher de nouvelles manières d'appréhender le monde et de mieux se comprendre.

Agathe Pfauwadel a été interprète auprès de Christian Bourrigault, Xavier Leroy, Georges Appaix, Alban Richard, Odile Duboc et David Rolland. Titulaire du Diplôme d'Etat, elle intervient dans de nombreux projets pédagogiques en collaboration avec des artistes (Odile Duboc, Fabrice Lambert, Alban Richard, David Rolland) ou des structures (Les Quinconces-l'espal, le CND, Le Forum du Blanc Mesnil, le Prisme). Elle aime imaginer et construire des projets spécifiques où la danse résonne avec les individus. Elle travaille également auprès de danseurs en formation et de professionnels (CDC de Toulouse, CND, Ballet de Biarritz, CNSMDP). Après une formation en psychomotricité à la Salpêtrière, elle mène parallèlement un travail de danse auprès de personnes déficientes ainsi que de formation pour intervenir en danse auprès de personnes handicapées. Elle a participé au travail d'archivage du fond Odile Duboc au CN D et concours aujourd'hui à la transmission des fondamentaux de la chorégraphe.

Claudia Triozzi commence ses études de danse classique et contemporaine en Italie et s'installe à Paris en 1985. Parallèlement à son travail d'interprète (avec Odile Duboc, Georges Appaix, François Verret, Alain Buffard, Xavier Leroy et Xavier Boussiron), elle crée ses propres pièces dans lesquelles elle développe aussi bien la direction de la mise en scène que l'interprétation. Son travail de recherche et de réflexion se fonde sur une transmission où l'expérience du faire, du partage et l'engagement à l'autre fait preuve de pensée ouvrant des espaces de subjectivité et de remise en œuvre du temps. Son travail se développe aussi bien sur scène qu'au travers de vidéos ou installations, exposées dans les musées ou des galeries. Elle présente ses spectacles sur la scène européenne ainsi qu'aux États-Unis, en Corée, au Japon où elle a bénéficié de la bourse AFAA, Villa Kujoyama, hors les murs, 2004. Elle développe une pédagogie liée à son propre travail en intervenant dans différentes écoles d'art en France et à l'étranger.

Joëlle Vellet est maîtresse de conférences en danse – université Côte d'Azur, membre du Centre transdisciplinaire d'épistémologie de la littérature et des arts vivants CTEL (EA6307). Elle est directrice de la section Danse au département des Arts de l'Université de Nice Sophia-Antipolis et responsable pédagogique du parcours « Savoirs du corps dansant : improvisation, transmission, archives » du master Arts. Ses recherches se situent au croisement de l'esthétique et de l'anthropologie de la danse (une anthropologie poïétique), étudiant la danse en fabrication et les dynamiques de transmission, les processus et les enjeux du travail artistique au cours de l'activité des différents transmetteurs. Elle est membre co-fondatrice de l'association des Chercheurs en Danse (aCD) qu'elle a présidé durant quelques années.

ACTE DE LIBERTÉ.

ACTION

Une expérience sensible

LA PASSION

CURIOSITÉ

EXPLORATEUR

ÉMOTIONS

UN SAVOIR

CULTURE
CHOREGRAPHIQUE

RENCONTRE AVEC A. de.

PLAISIR !

JEUX

Le Rapport à l'autre

Nous

Toi

Moi

Les autres

Se respect

Collectif

A histoire
A Histoire

Lien(s)

Créativité

Expressivité

ÊTRE

Critique