

ACTES DU STAGE

DANSES ET CULTURES URBAINES : QUELS PARCOURS ARTISTIQUES ?



CLERMONT-FERRAND

26 au 28 octobre 2013



L'association



a organisé son quatrième « stage de Toussaint »

Danses et cultures urbaines : quels parcours artistiques ?



Création graphique : Jean-Cyrille Etournaud

Du 26 au 28 octobre 2013

Centre Blaise Pascal
3 rue du Maréchal Joffre
Clermont-Ferrand



Si « *la reconnaissance est la mémoire du cœur* » (Hans Christian Andersen), les Passeurs ont un grand cœur et une solide mémoire ! C'est pourquoi l'association *Passeurs de danse* souhaite vivement remercier ici ceux qui ont **bénévolement** contribué à la mise en œuvre de ce stage et lui ont apporté leur soutien.

Et tout particulièrement :

- Josyane Bardot, directrice artistique des Trans'urbaines et directrice de l'Ecole Municipale de Danse de Clermont-Ferrand ;
- Pierre Lyan, photographe du stage ;
- les intervenants que l'Association a sollicités et qui ont apporté, à titre bénévole, une contribution dont la pertinence et l'originalité des approches ont nourri la richesse de ce stage : David Bérillon, Martial Meziani et Jean-Cyrille Etourneaud ;
- Michèle Métoudi qui nous a prêté son regard avisé tout au long des stages nationaux ;
- et les indéfectibles *Passeurs* : Marielle Brun, Hélène Brunaux, Joce Caumeil et Eve Comandé.

Ainsi que nos partenaires :



Introduction Marielle Brun



« En 2010, 95 % de la population française vit ainsi sous l'influence de la ville. Pour l'essentiel, il s'agit de personnes résidant dans des aires, zones d'échanges intensifs entre les lieux de domicile et de travail. Les aires sont composées d'un pôle, ville concentrant au moins 1 500 emplois, et le plus souvent d'une couronne. Elles structurent le territoire français et englobent la moitié des communes : 85 % de la population y réside. Au sein des pôles des grandes aires urbaines réside 60 % de la population. Ils constituent le cœur de l'urbain, avec plus de 800 habitants par km², soit huit fois plus que la moyenne nationale. Hors influence des villes, on trouve 5 % de la population dans 7 400 communes rurales »¹.

Nos contemporains sont ainsi largement marqués par leur environnement non seulement urbain, mais également numérique. De nouvelles cultures se développent², investissant les espaces publics qui offrent des spectateurs éphémères. De nouvelles pratiques s'inventent qui instaurent des ordres sociaux à travers de nouveaux codes. Les expressions artistiques de culture urbaine se déclinent ainsi selon des modalités plurielles dans lesquelles les techniques sont source d'évolution créative pour construire de nouveaux usages et conquérir de nouveaux territoires symboliques.

Face à ces cultures urbaines, qui ne peuvent que se conjuguer au pluriel et s'appréhender dans leur dynamique évolutive, l'école se doit d'ouvrir les élèves à une réflexion sur la compréhension de ces nouvelles expressions artistiques, en interrogeant les formes, les techniques, les usages, les normes et les valeurs.

¹ Source INSEE, Edition 2013 : http://insee.fr/fr/mobile/etudes/document.asp?reg_id=0&id=3819

² SERRES (M.), « Petite Poucette », <http://nouveaux-defis-education.institut-de-france.fr/serres.html>

Les parcours d'éducation artistique et culturelle que doivent mettre en place l'Ecole et ses partenaires devront dès lors nécessairement passer par des questionnements liés aux cultures urbaines et à leurs manifestations artistiques. L'architecture, les danses, les arts plastiques, les arts du son sont autant de domaines permettant de soulever ces problématiques.

Le stage « Danses et cultures urbaines : quels parcours artistiques ? » vise alors à donner aux formateurs les repères pour mieux comprendre ces phénomènes. Les regards croisés, les propositions des intervenants ont ainsi été pensés pour faire traverser des expériences, chacune éclairant d'une manière singulière et donnant du relief au thème. L'enjeu, comme dans tous les stages de Passeurs conçus par l'équipe, est toujours de rendre chacun auteur de sa propre transmission poétique, hors de tout dogme.

Nous vous souhaitons de (re)trouver dans ces actes la saveur des ateliers : traversée sensible, expérimentale souvent ludique, nourrie des interventions théoriques.

Bonne lecture !



Présentation du 4^{ème} « stage de Toussaint » Danse et cultures urbaines : quels parcours artistiques ?

Après trois années de très beaux stages à Caen (Voir Actes des stages : http://www.passeursdedanse.fr/stages/stages_caen_toussain.php), l'association a investi le centre de la France pour sa 4^e édition, en partenariat avec le Festival Les Trans'urbaines de Clermont-Ferrand (Cf. p.50). Une nouvelle aventure s'est donc ouverte, pleinement inscrite dans l'éthique de Passeurs de danse.

Lieu d'enrichissement personnel et mutuel, de découverte, de respect, d'expérimentation, de partage, le stage a été un moment privilégié pour questionner les cultures dansées et leur transmission.

A l'heure où les parcours d'éducation artistique et culturelle³ constituent un levier important de la Refondation de l'Ecole, les danses de culture urbaine ne peuvent être ignorées. Fidèle à sa démarche, Passeurs a souhaité croiser les regards et les approches pour saisir toute la richesse et la pluralité de ces pratiques.

DATES

Les 26, 27 et 28 octobre 2013
Du samedi 9H au lundi 17H30

LIEU

Centre Blaise Pascal
3 rue du Maréchal Joffre
63 000 CLERMONT-FERRAND

THEME

Les danses de cultures urbaines, nées dans les années 70, ont évolué depuis 40 ans tant dans leurs techniques et leurs styles que dans leurs formes de pratique. Initialement lieu de défi, d'exploit physique et d'affirmation identitaire, elles investissent aujourd'hui les scènes professionnelles, les écoles de danse, le milieu scolaire.

Avec la création du 1^{er} championnat de France de hip hop battle en 2013, l'UNSS (Union Nationale du sport Scolaire) a conféré à cette danse sa légitimité au sein de l'Ecole.

Mais au-delà de leur reconnaissance en tant que pratique culturelle, comment les danses urbaines peuvent-elles nourrir les parcours d'éducation artistique des élèves ?

CONTENU

Des ateliers de pratique, des spectacles, des conférences et une table ronde... mais aussi une soirée conviviale ont constitué les différents temps du stage.

Selon des approches plurielles, les danses de cultures urbaines (hip hop, capoeira, formes métissées) ont été interrogées au travers du prisme de leurs origines, de la création, de la diversité des populations (dont les personnes en situation de handicap), du rapport aux espaces urbains et au public, des formes de pratiques (spectacle, battle, performance en milieu urbain).

³ Les parcours d'éducation artistique et culturelle. Circulaire n° 2013-073 du 3-5-2013, BOEN n°19 du 9 mai 2013.

INTERVENANTS (Cf. p.9)

CONDITIONS DE PARTICIPATION

Le stage est ouvert à tous les adhérents de l'association (adhésion : 25€) sans pré-requis de niveau de pratique. Coût du stage de 3 jours : 80 €.

ORGANISATION

Livret du stagiaire

Comme pour tous les stages de Passeurs, il a été remis aux participants à leur arrivée une pochette comprenant le livret du stagiaire, les places de spectacle et les documents touristiques sur la ville de Clermont.

Les lieux

Au centre Blaise Pascal

Les communications ont pris place dans l'auditorium. Les ateliers de pratique et de théorie ont eu lieu dans les studios et salles de la magnifique Ecole Municipale de Danse ; les repas du midi (et autres pauses...) au foyer et en salle de réunion.

A l'extérieur

Les spectacles se sont déroulés en trois lieux différents dans Clermont-Ferrand : le spectacle d'Olivier Lefrançois à la Maison de l'Oradou, le spectacle de Wanted- Possee à la Maison de la Culture (près du Centre Blaise Pascal), le battle à la Coopé (Cf. p 51/52).

Les communications

Les communications ont respecté la logique « colloque » : 30' de présentation, 15' de questions. Un temps d'échange « Autour des traversées du stage » a permis de revenir plus longuement sur les traces immédiates du stage avec la participation de tous.

Ouverture et clôture

Elles se sont faites autour d'un verre de l'amitié dans l'espace de convivialité. L'ouverture a été assurée par Josyane Bardot (Directrice artistique du festival Les Trans'urbaines) et Marielle Brun (Présidente de *Passeurs de Danse*) qui représentait l'association pour ouvrir et fermer le stage.

Convivialité

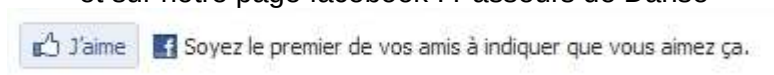
Tous les repas du midi ont été gracieusement assurés par Passeurs de Danse.

Le repas des Régions s'est vu coloré par l'apport des stagiaires et des intervenants, issus d'Auvergne et de toute la France.

La soirée conviviale s'est déroulée dans un restaurant clermontois le dimanche 27 octobre.



Retrouvez *Passeurs* sur le site : <http://www.passeursdedanse.fr/>
et sur notre page facebook : Passeurs de Danse



Présentation de l'emploi du temps

Jour 1 Samedi 26 octobre 2013	Jour 2 Dimanche 27 octobre 2013	Jour 3 Lundi 28 octobre 2013
9h30 à 10h30 Accueil et ouverture du stage « Café-croissant » Marielle Brun, Josyane Bardot <i>Ecole municipale</i>	9h00 à 10h15 Communication Jean-Cyrille Etourneauud « Urbanisme, projet de société et contre-culture »	9h00 à 9h45 Communication Hélène Brunaux « Les figures du défi et de la reconnaissance en danse urbaine »
10h30 à 10h45 <i>P'tite pause</i>	10h30 à 10h45 <i>P'tite pause</i>	9h45 à 10h30 Communication Marielle Brun « Les parcours EAC »
10h45 à 12h30 Atelier Olivier Le François <i>Salle de danse</i>	10h45 à 12h30 Atelier Milène Duhaméau : « Utilisation des espaces et relation au public » <i>Cour du Centre Blaise Pascal</i>	10h45 à 12h30 Atelier Martial Meziani : « Capoeira et handicap » <i>Salle de danse</i>
12h30 à 14h00 <i>Pause-repas</i> « Repas des Régions »	12h30 à 14h00 <i>Pause-repas</i> « L'Auvergne »	12h30 à 14h00 <i>Pause-repas</i> « Salades et tartes »
14h00 à 14h45 Conférence dansée/spectacle « Qu'en sera-t-il d'hier ? Paroles d'anciens » Olivier Lefrançois, Cie Espace des sens <i>Maison des associations de l'Oradou</i>	14h00 à 15h45 Atelier David Bérillon : « Création en hip-hop » <i>Salle de danse</i>	14h00 à 15h00 Groupes de travail : « Autour des traversées du stage » Animés par Eve Comandé
14h45 à 15h00 <i>P'tite pause</i>	15h45 à 16h15 Prolongement théorique David Bérillon « Processus de création en danse urbaine » <i>Salle de danse</i>	15h00 à 16h30 Table ronde « Danses et cultures urbaines : quels projets pour quels publics ? » J. Bardot, D. Bérillon, H. Brunaux, M. Meziani, G. Wierre-Gore Modérateur : Marielle Brun
15h à 16h45 Atelier Olivier Le François <i>Maison des associations de l'Oradou</i>	16h15 à 17h00 <i>Déplacement</i>	16h30 à 16h45 <i>P'tite pause</i>
16h45 à 17h00 <i>P'tite pause</i>	17h00 à 18h30 Trans'urbaines, Battle 2013 <i>La Coopé</i>	16h45 à 17h15 « Le stage vu par un grand témoin » : Michèle Métoudi
17h00 à 18h30 Assemblée Générale Ordinaire Passeurs de Danse <i>Maison des associations de l'Oradou</i>	<i>Temps libre</i>	Clôture du stage Marielle Brun « Café-friandises » A l'année prochaine !
20h30 Spectacle Cie Wanted Posse « Révolution » (48 min) <i>Maison de la culture</i>	20h30 Soirée festive	



Présentation des intervenants

Josyane Bardot

Directrice artistique du Festival les Trans'urbaines

David Bérillon

Professeur EPS, organisateur du championnat de France hip hop UNSS

Marielle Brun

Déléguée académique à l'Action Culturelle (Clermont-Ferrand)

Présidente de Passeurs de Danse

Hélène Brunaux

Professeure agrégée EPS, docteur en sociologie, enseignante à l'UFRSTAPS de Toulouse

Secrétaire-adjointe de Passeurs de Danse

Milène Duhaméau

Chorégraphe-interprète, Cie Daruma

<http://www.ciedaruma.com/>

Jean-Cyrille Etourneauud

Professeur d'arts plastiques, vidéaste

Olivier Lefrançois

Chorégraphe-interprète, Cie Espaces des sens

<https://www.facebook.com/CieEspaceDesSensOlivierLefrancois>

Martial Meziani

Danseur, maître de conférences

Georgiana Wierre-Gore

Professeur des Universités, anthropologue de la danse, Université de Clermont-Ferrand

Grand témoin : Madame **Michèle Metoudi**, IGEN EPS honoraire.

Passeurs co-organisateurs :

Jocelyne Caumeil

Professeure agrégée EPS, département STAPS de St Etienne, conseillère technique à l'Inspection académique de la Loire. *Trésorière de Passeurs de Danse*

Eve Comandé

Professeure agrégée, UFRSTAPS de Caen. *Vice-présidente de Passeurs de Danse*

PARTICIPANTS

Noms	Prénoms
Barbat	Charlène
Baz	Françoise
Ben Abdelkader	Emir
Berthier	Sylvie
Bertrand	Séverine
Beudaert	Yann
Bonnefoy	Georges
Cassani	Angélique
Dumontel	Emmanuelle
Dury	Karine
Fauquet	Sandrine
Fertin	Isabelle
Fourgheon	Marie charlotte
Jeandot	Frédérique
Marchand	Vanessa
Mateos	Corinne
Medard	Anouk
Nérin	Corinne
Neveu	Florence
Osadczuk	Clotilde
Primas	Nathalie
Robert	Michèle
Rochard	Sophie
Schuster	Axel
Shoenher	Géraldine
Subra	Maud
Tanneau	Patricia
Vernet	Dominique
Wouda	Sophie
Zacharie	Carole



Présentation chronologique des communications



Auditorium du centre Blaise Pascal

Communication Jean-Cyrille Etourneau « Urbanisme, projet de société et contre-culture »

Dimanche 27 octobre 2013, 9h00/10h15



Résumé

Interroger la relation entre urbanisme et projet de société nous invite à repenser la manière dont l'imaginaire urbain et son incarnation par le bâti témoignent de diverses conceptions dans la relation à l'espace architectural et architecturé. Ces diverses conceptions s'appuient, comme nous allons le voir, sur de nouveaux paradigmes culturels, sociaux, sociétaux et de fait artistiques et politiques.

En cela, dans cette première partie, nous pouvons donc envisager d'aborder la notion de contre-culture comme une démarche/une « dé-marque » d'opposition visant à créer ou refonder une certaine vision de la société c'est-à-dire la « mise en représentation de nouveaux modèles ».

Nous nous pencherons ensuite sur le « vécu urbanistique » en situant par quelques pratiques la manière dont des artistes interrogent le rapport à « l'espace-ville » comme territoire d'appropriation plastique.

Introduction

Cette photo, présentant une installation-intervention de Gabriel Orozco (artiste mexicain), va nous permettre d'introduire notre propos.



Gabriel Orozco, 'Ideal center in Seoul', 1995, Oil on canvas, 116 x 47,1 cm, Courtesy: Marian Goodman Gallery, New York.

Cet espace cadré se scinde en deux parties distinctes qui se « commutent » l'une l'autre par un jeu de renvois formels (immeubles, limites, planches...) et de mise en abîme : un espace dans un espace dans un espace... Donc, plutôt que d'énumérer une typologie exhaustive des morphologies urbaines et de leurs évolutions, nous avons préféré articuler notre présentation autour de la dialectique contenant/contenu, tant sur le plan morphologique qu'idéologique.

Urbanisme et projet de société

Dans son acception récente (Ildefonse Cerda - plan pour Barcelone), l'urbanisme est la pratique sociale spécifique qui, après la révolution industrielle, cherche à fonder sur un discours scientifique, la construction d'un nouvel ordre spatial urbain adapté aux usages et besoins de la société économique et technologique. On assiste de fait à l'éclosion de rhétoriques spatiales novatrices qui proposent des discours, des modèles de société politiques et utopiques divers. Mais si l'urbanisme est une notion propre aux 19^{ème}/20^{ème} siècles, cela ne signifie pas pour autant qu'il n'y a pas eu de réflexion antérieure sur l'espace urbain. Cependant, les conceptions en usage n'étaient pas pensées selon les mêmes rapports : on parlera plus d'art urbain puis, au fur et à mesure, d'une d'urbanité dans un sens plus « moderniste ».

Dessiner, marquer, projeter : s'approprier l'espace

A l'origine, l'espace comme ville - urbs - est un champ sacré que l'on entoure d'un fossé et que l'on marque d'une frontière (urbare). Selon le mythe, le sillon qui enrachine Rome et l'acte de transgression qui initie sa fondation (opposition entre Remus et Romulus) marquent une césure, une rupture entre le nomadisme et le sédentarisme tout en instaurant un acte de prise de pouvoir sur les éléments comme sur les hommes.

La ville « culturalisée » en tant qu'espace investi et construit va apparaître comme l'expression manifeste d'une projection, d'une construction mentale dont l'espace architectural (éléments constitutifs du bâti) et architecturé (structure du construit tout autant matérielle qu'idéelle) en sera l'incarnation : ce que nous nommons l'imaginaire de l'espace urbain.

PREMIERE PARTIE

(La deuxième partie, non abordée lors du stage par manque de temps, sera mise en ligne sur le site prochainement)

I. Art urbain et espaces de représentations : un ordre spectaculaire

Quand l'art du contenant définit le contenu ou quand la forme guide la fonction

Dans l'Antiquité, l'art urbain était essentiellement assujéti à une composition spatiale qui articulait les principaux éléments symboliques du bâti (temples, théâtres, agoras...) déterminant de fait une spatialisation- localisation (choix de site en fonction de la mise en vue ou de l'acoustique) préalable à toute édification globale. Ces éléments architecturaux structuraient « l'esprit » de la société et représentaient les points d'ancrage forts d'une culture (religion et vie politique). De plus, des règles très strictes géraient l'ordonnancement du bâti.

Selon Vitruve, l'architecture et la construction chez les grecs consistaient en cinq éléments : l'ordonnance (taxis), la disposition (diathesis), l'eurythmie (ou proportion), la bienséance et la distribution (oeconomia).

L'ordonnance est ce qui donne à toutes les parties d'un bâtiment leur juste grandeur par rapport à leur usage.

La disposition est l'arrangement convenable de toutes les parties. Les représentations, ou - pour parler comme les grecs - les idées de la disposition se faisaient de trois manières :

- l'iconographie : tracé du plan de l'édifice ;

- l'orthographe : élévation d'une face avec les mêmes proportions que doit avoir l'ouvrage qu'on veut bâtir, auquel on ajoutera la symetria qui est le rapport de grandeur d'un tout avec ses parties ;

- la scénographie : représentation entière de l'édifice qui implique aussi la méditation (effort que l'esprit effectue dans la recherche) et l'invention (qui permet d'expliquer et d'entrer plus avant dans l'explication d'éléments nouveaux).

Un exemple permettra de clarifier ce qui vient d'être énoncé :

Vitruve (1^{er} siècle av JC) Livre 5, chapitre 1.

« Les places publiques chez les grecs sont carrées et ont tout autour de doubles et amples portiques dont les colonnes sont serrées les unes contre les autres et soutiennent des architraves de pierre ou de marbre ».

« La grandeur des places publiques doit être proportionnée au nombre du peuple de peur qu'elle ne soit trop petite si beaucoup de personnes y ont affaire ou qu'elle ne paraisse trop petite si la ville n'est pas fort remplie du peuple. »

« La largeur doit être telle, qu'ayant divisé la longueur en trois parties, on lui en donne deux : car par ce moyen la forme en étant longue, cette disposition donnera plus de commodité pour les spectacles ».

Après avoir déterminé le lieu où doit être la Place publique, il faut choisir celui où l'on va bâtir un théâtre. Le théâtre ne doit pas être bâti près d'un marécage ni être trop exposé au soleil, de peur que cela agisse sur ce que l'on nommait à l'époque les Humeurs... L'usage implique un choix de site.

Comme on le constate ici tout s'appuie sur des conceptions mesurées et mesurables où les rapports de proportions s'expriment par leur mise en abîme.

L'art urbain dans un premier temps consistait donc à penser la ville comme un objet dont les caractéristiques culturelles principales se devaient d'être rendues lisibles.

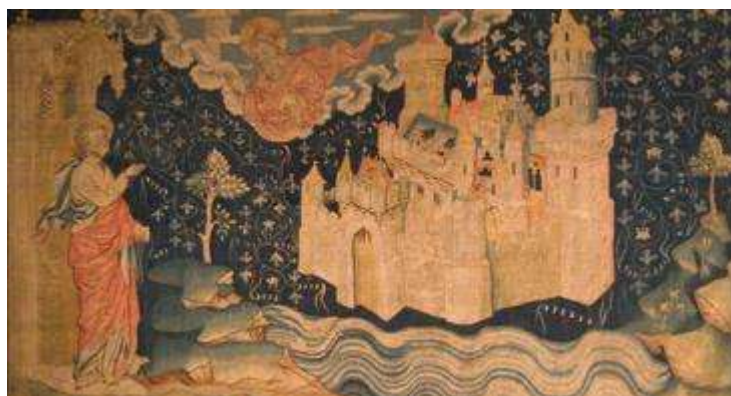
La ville est bien ici le révélateur d'un encodage culturel qui passe par la fonction de l'objet - cité mais dont la lecture dépend avant tout de son usage en tant que son image propre.

D'autre part adapter l'espace au peuple ne signifie pas pour autant adapté au peuple. C'est là toute la nuance.

Le discours sur l'art urbain sera repris à la Renaissance, notamment en Italie, lorsque cette dernière inaugure l'ère de l'Humanisme en opposition au Théocentrisme médiéval dont la conception de la ville est plus liée à une forme symbolique « spirituelle » qu'à une conviction purement terrestre.

La Jérusalem céleste, par exemple, dans son imagerie et imaginaire ressemble à la morphologie des villes et places fortes de l'époque médiévale, ce qui n'est pas étonnant si l'on considère les modèles en vigueur, sa « destination » quant à elle n'est pas de ce monde.

« Alors, je vis un ciel nouveau et une terre nouvelle, car le premier ciel et la première terre ont disparu et la mer n'est plus. Et la cité sainte, la Jérusalem nouvelle, je la vis qui descendait du ciel, d'auprès de Dieu, comme une épouse qui s'est parée pour son époux. Et j'entendis, venant du trône, une voix forte qui disait : voici la demeure de Dieu avec les hommes. Il demeurera avec eux. » Apocalypse de Saint Jean (ou Révélation), XXI, 18.



La morphologie évoquée par les diverses figurations n'est donc pas un modèle à suivre mais une image transitionnelle qui fonctionne comme « passage ». Il n'en reste pas moins qu'un ordre très rigoureux orchestrait le bâti religieux mais cela n'est pas notre objet d'étude.

En réaction à l'espace - ville de contact - du Moyen-âge qui se constitue essentiellement par agrégation, par coagulation (on peut à ce titre évoquer une dimension organique) du bâti sans réel souci du global et qui continuera de fonctionner très longtemps, s'établit un nouvel espace de représentation, un espace dit de spectacle qui s'oppose par sa rationalité à la représentation symbolique de la période précédente.

De fait, afin d'établir une césure nette entre cette période et la nouvelle, la Re-naissance - comme le nom l'indique - va s'inscrire dans un nouveau « pacte » sociétal selon une nouvelle forme « symbolique » appelée perspective.

Modifier les conceptions et représentations de l'espace, c'est ici affirmer un nouveau pouvoir sur l'espace lui-même et sur l'Histoire.

Puisant dans le répertoire de l'Antiquité, un architecte tel qu'Alberti va redéployer ses conceptions de l'espace urbain dans un ouvrage « De re aedificatoria - 1483 » dans lequel il organise les principes génératifs de la ville selon trois plans hiérarchisés mais indissociables : on retrouve ce qui a été énoncé par Vitruve : soit la nécessité de l'adaptation aux usages, la recherche d'une beauté et d'une esthétique comme fin suprême, la disposition et l'ordonnement.



Exemple : La Città Ideale, Panneau D'Urbino

Que cette ville idéale et que cette vue d'une ordonnance urbaine présentent simultanément toutes les apparences d'une scène de théâtre à l'italienne ne peut être nié (Hubert Damisch - l'origine de la perspective).

Une chose cependant est à noter : l'absence de présence humaine. Pourtant, s'il y a bien un dispositif qui « construit et normalise » le point de vue de l'homme c'est bien la perspective.

Ici, la représentation se fait l'écho d'une fiction sans narration. La perspective qui, selon Alberti, édifie le tableau comme lieu de l'historia, ne présente qu'une scène muette. Seule la présence des édifices nous éclaire sur les choix d'ordonnement dont l'ambition est bien de démontrer cette sorte de machinerie qu'est la perspective, du moins la possibilité ouverte et offerte de figurer une forme urbaine utopique, policée.

Le lieu de l'implantation dans cette représentation importe donc peu car la forme s'appuie sur une convention nette et établie par une horizontalité impeccable et implacable.

Autrement dit, c'est bien un espace abstrait, ouvert à toutes les compositions de l'imagination qui s'exprime au travers de la construction en perspective, encore appelée construction « légitime », et le terme forcément n'est pas neutre.

La corrélation entre l'espace représenté picturalement et l'architecture représente, pour les artistes de la Renaissance, une seule et même chose. C'est donc bien le dispositif qui soumet le réel, qui le modélise. A travers ce dispositif, la projection idéale inscrit le paradigme au cœur de la société. L'Homme est la mesure de toute chose !

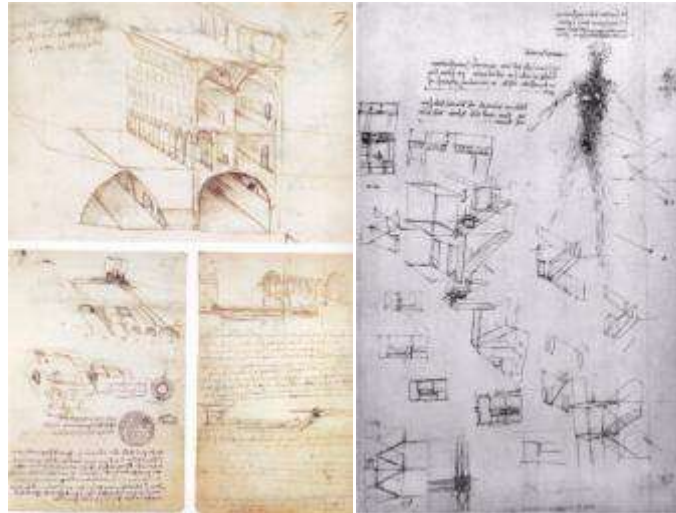
Un exemple surprenant

Léonard De Vinci : urbaniste ?

Les projets urbanistiques de Léonard, que l'on peut qualifier ainsi au sens que lui donne le 19^{ème} siècle, sont très révélateurs.

A la différence de ce que nous venons de voir, les réflexions de l'artiste reposent sur une conception plus fonctionnelle de l'organisme urbain (Voir planche corps- architecture- codex Atlanticus).

La présence des escaliers exalte la notion de corps en mouvement, de circulation, de flux, et renvoie par analogie au fonctionnement du corps lui-même pourvu de liaisons et de passages. Symboliquement, ce rapport au corps fixe bien la dimension novatrice d'une société anthropocentrique qui associe étroitement la relation homme/structure/construction.



Il propose pour Milan vers 1493 ce que l'on appelle aujourd'hui un plan régulateur. Celui-ci répond à des considérations pratiques et se fonde sur une étude du tissu urbain préexistant. Il prévoit :

- un ensemble régulier de lots d'immeubles, de rues et de canaux ;
- une ville à deux niveaux (dégager des espaces de circulation, éviter l'attroupement) ;
- une circulation des eaux par la mise en œuvre de canaux afin d'assurer la salubrité de la cité (caractère hygiéniste affirmé).

Ce projet d'espace urbain devait correspondre à un attendu qui était celui d'un rayonnement du pouvoir en place que le tissu urbain devait évoquer. Un commentaire accompagne donc ce plan qui légitime le projet par des considérations politico-économiques (famille Sforza) : « *La beauté de la ville sera à la hauteur de sa réputation et elle sera de bon rapport pour toi par ses revenus et par la renommée éternelle de son accroissement* ». (Ludovic Sforza)

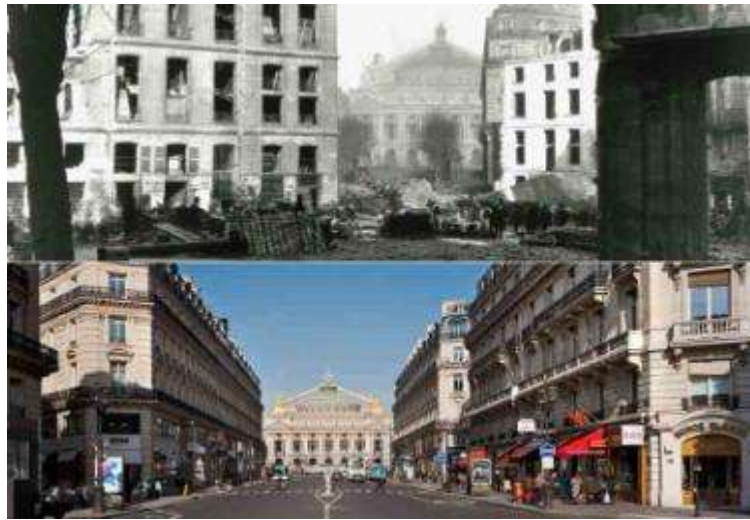
Plus tard, il proposera à François 1^{er} la possibilité d'une ville nouvelle à Romorantin (Sologne) dont le projet n'aboutira pas mais l'ambition était de faire de cette ville une figure emblématique régionale et nationale.

Un enjeu de pouvoir : quand le contenant redéfinit le programme du contenu

Le Paris/pari d'Hausmann

Sous Louis XVI, Paris n'est plus à l'échelle humaine et devient une cité affairée où l'on commence à étouffer et où la circulation devient dangereuse. Le désir apparaît au XVIII^{ème} siècle de raser Paris presque totalement pour le reconstruire sous un autre mode, rationnel, orgueilleux et théâtral. « *Tout veut aboutir à Paris - écrit Hausmann - ses grandes routes, chemins de fer, télégraphe...* ». Napoléon III (1808- 1873), croyant plus à l'utile et à l'efficace qu'à une conception purement architecturale, ne garde auprès de lui que des ingénieurs et techniciens.

Ce projet de « réécrire » Paris n'est cependant pas nouveau : 23 février 1503, il faut reconstruire les maisons du nouveau pont de Notre Dame d'une même hauteur et forme ; 1553, les rues doivent être alignées et droites.

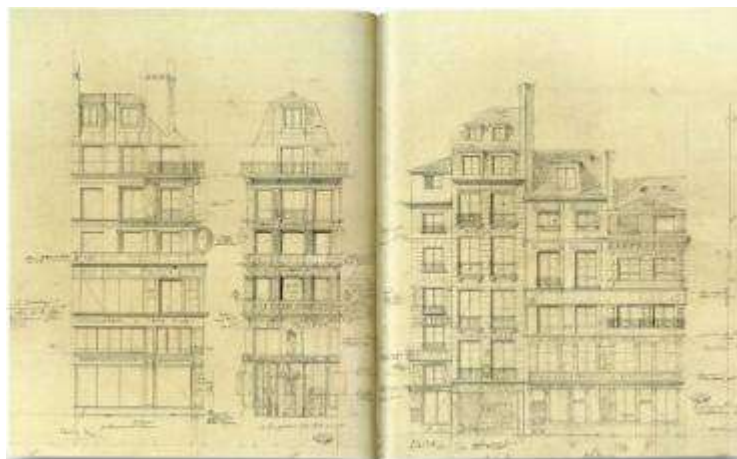


Quartier de l'opéra

On voit donc ici la volonté d'inscrire la ville au cœur de son époque, celle de la révolution industrielle (1852-1868).

On ne souhaite pas simplement une ville moderne mais une ville moderniste. La circulation devient l'impératif premier et on crée :

- 165 kilomètres de voies publiques ;
- des boulevards très larges (facilité d'accès en cas de conflit - déplacement des troupes) dont la structure correspond au plan en échiquier (plan hippodamien) ;
- des squares sous forme de mini jardins ;
- des espaces verts (buttes Chaumont, par l'ingénieur des ponts et chaussées Jean Jacques Alphand qui renouvelle la notion de « fabriques » au 18^{ème} siècle) ;
- des immeubles de cinq étages avec combles (façades équivalentes et réglementation d'usage quant à l'entretien) ;
- le raccordement des immeubles à l'égout (hygiène publique) ;
- une mise en valeur du patrimoine (Arc de triomphe).



Immeubles correspondant au XVII et XVIII^{ème} siècles

Cependant, la valeur du logement est telle que les classes ouvrières sont chassées du

centre. Une forme de ségrégation sociale va naître.

Par contre des études répertoriant le style des ouvrages architecturaux seront menées avant la démolition des quartiers choisis. Un inventaire avant liquidation en quelque sorte.

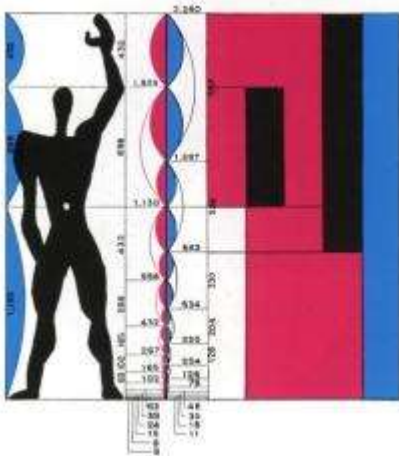
2. Modernité et modernisme...

Quand le contenu repense le contenant ou quand la fonction guide la forme.

Dans les congrès d'architecture Moderne (les Ciam), qui ont débouché sur l'écriture de la Chartes d'Athènes en 1933, l'architecte français Le Corbusier (Charles Edouard Jeanneret) énonce les principes fonctionnalistes de l'architecture appliquée à l'espace urbain qu'il réalisera dans ses projets⁴ (notamment dans les unités d'habitations de la cité radieuse à Marseille), soit un concept de zonage ou zoning qui permet de répartir les espaces urbains selon 4 fonctions : habiter/travailler/récréer/circuler. On y trouve :

- des voies hiérarchisées (voies rapides/ dessertes locales puis voies d'accès aux bâtiments ou cheminements piétonniers ;
- des constructions en hauteur privilégiées, la nécessité d'aérer l'espace urbain est affirmée ;
- développer des équipements scolaires, sportifs et de loisirs doivent être implantés à proximité des habitations ;
- la répartition des zones industrielles qui ne doivent pas être trop éloignées des habitations pour limiter le temps de transport, elles sont séparées de la ville par des zones de verdure.

De plus, les principes fonctionnels s'appuieront sur le système du Modulor, un canon de représentation qui permet de donner une mesure normalisée et standardisée tous les éléments d'architectures et les équipements. C'est donc un corps idéalisé qui « incarne » l'« habiter » du corps réel.



Cette approche n'est cependant pas si nouvelle et nous allons voir que les projets de Le Corbusier s'appuient sur des conceptions qui lui préexistent.

⁴ Projets lancés dès les années 1945, afin de lutter contre la crise du logement, sous la direction du ministre de la reconstruction Raoul Dautry) ou à Firminy vert près de St Etienne.

Anticipation en littérature par Louis Sébastien Mercier dans son ouvrage « l'an 2440 » en 1771 (Extraits / ouvrage consultable sur le site de la BNF)

« Avec quel plaisir profond je vis que ce peuple avait abandonné les traces usées de cette mythologie antique et superficielle.

Pour les artistes qui ne voyaient qu'un beau monument à élever, comme s'il s'agissait d'un théâtre, ils étalaient leurs colonnes corinthiennes, comme s'il s'agissait d'un temple ou d'un théâtre.

C'était la maladie de notre siècle de ne mettre jamais aucun accord entre le monument et l'utile de la chose publique.

Donner à chaque quartier l'émulation respectable, de mieux soigner les pauvres- zoning hygiéniste et social.

En 2440, ils ont « partagé cet Hôtel-Dieu en vingt maisons particulières, situées aux différentes extrémités de la ville ». Chaque malade a un lit propre et les médecins exercent leur métier efficacement. Médecine et chirurgie sont réconciliées. Si son patient meurt, le médecin doit justifier son traitement. Ils ont peu de remèdes et soignent avec les plantes. L'hygiène permet la prévention ».

Ouverture sur la notion de fonctionnalisme

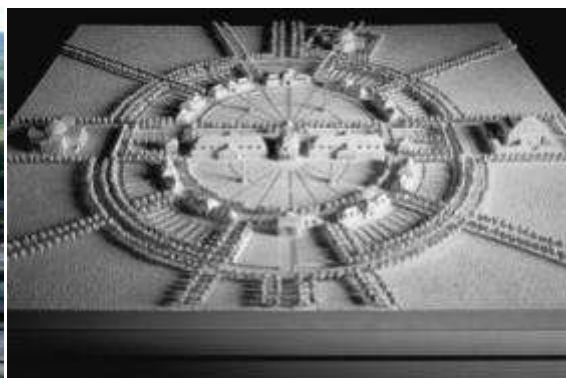
« Construire c'est assembler » (Claude Nicolas Ledoux)

Salines D'arc et Senans (projet en 1774 - construction en 1775)

L'entrée présente un portique de 8 colonnes doriques auquel succède immédiatement une grotte artificielle : marquer une opposition entre pensée rationnelle et chaos primordial (nature/culture- pensée du 18^{ème} siècle, siècle des Lumières).



Répartition des différents corps suivant une application que l'on qualifiera plus tard de « Zoning » : *distribution selon les destinations « fonctionnelles » de chacun des bâtiments.*



Primitivement elliptique, puis réduite de moitié, la ville-cité prévue restera inachevée. Autour de l'usine se développent concentriquement, et en contact avec la nature, les bâtiments d'habitation, de repos, de loisirs, les lieux de culte et la nécropole. Ledoux remplace l'enceinte de la ville par un boulevard circulaire planté d'arbres qui sert de frontière entre la cité et sa périphérie où il prévoit de disperser quelques habitations isolées.

La morphologie globale de cette cité n'est pas sans rappeler la forme du château de Versailles ce qui souligne ici, métaphoriquement, la présence du pouvoir royal (Louis XIV).

Ledoux, par ce projet architectural, préfigure les grandes utopies du 19^{ème} siècle (Fourier Charles, Considérant Victor, Cabet Etienne, Hebenzezer Howard, Godin) et surtout celles du 20^{ème} siècle. Cette forme sera reprise par Jean Noel Godin (que l'on retrouve aussi dans le phalanstère de Fourier).

L'utopie

Le terme *utopia* est un néologisme grec forgé par Thomas More en 1516 pour désigner la société idéale (œuvre d'Utopus) qu'il décrit dans son œuvre (en latin) *Utopia (une île)*

L'île d'Utopie est régie par les mathématiques. Dans l'île, tout est mesurable parce que le nombre seul garantit l'égalité. Par exemple, toutes les rues de la ville d'Amaurote (ville principale) mesurent 6,5 mètres de largeur. Sur l'île, la propriété privée est inconnue, les Utopistes travaillent six heures par jour et prennent leur repas en commun. Le temps libre est consacré aux loisirs comme les échecs ou l'apprentissage des belles lettres. De plus, les Utopiens appliquent le principe de la possession commune. Pour anéantir jusqu'à l'idée de la propriété individuelle et absolue, ils changent de maison tous les dix ans et tirent au sort celle qui doit leur tomber en partage.

Jean Baptiste André Godin

Jean-Baptiste André Godin (1817-1888), fondateur de la manufacture des fameux poêles Godin, imaginait une société nouvelle et égalitariste. Il réalisa donc, pendant la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, le Familistère ou « Palais Social » de Guise.



Jean-Baptiste André Godin naît en 1817 dans une famille très modeste à Esquéhéries (Aisne). C'est en parcourant la France pour perfectionner son métier de serrurier qu'il se met en quête d'un idéal pratique de justice sociale. Cet ouvrier inventif crée en 1840 un petit atelier de fabrication de poêles en fonte de fer. Une vingtaine d'années plus tard, Godin est devenu un remarquable capitaine d'industrie, à la tête d'importantes fonderies et manufactures d'appareils de chauffage et de cuisson à Guise et à Bruxelles. Cet industriel autodidacte atypique est aussi journaliste, écrivain et homme politique. Il devient député de l'Aisne en 1871.

De 1859 à 1879, Godin bâtit à proximité de son usine de Guise une cité de 2000 habitants, le Familistère ou Palais social : la plus ambitieuse expérimentation de l'association du travail, du capital et du talent qui ait été conduite. Le Familistère est une interprétation critique originale du phalanstère de Fourier (1772- 1837) : une utopie réalisée.

Chaque partie de l'ensemble vise à créer les conditions d'une vie collective et communautaire. Tout est pensé tant sur le plan architectural que sur le plan idéologique : les deux sont étroitement liés. Il dessine les équipements pour l'école et la crèche en s'appuyant sur les proportions du corps humain.



Les appartements sont modulables, la circulation se fait par des rues galeries pour favoriser les rencontres (emprunt à Fourier). La grande cour devient une place de village (cafés, boutiques...) couverte par 1000 mètres carrés de verre (métaphore de la lumière sociale). Un système d'aération évite la chaleur excessive.

Un théâtre remplace l'église traditionnelle. Il participe donc d'une volonté d'inscrire l'éducation culturelle et moralisatrice au cœur de la vie collective.

Hebenezzer Howard (1850-1928)

Sa conception s'appuie sur un principe de décentralisation et même d'épuisement de l'Etat central prôné par les marxistes et les anarchistes en faveur d'une société d'unités sociales indépendantes et en échange constant : vont naître les cités-jardins.

Objectifs :

- les cités jardins doivent être viables sur un long terme ;
- la liberté de penser est une nécessité sociale ;
- il s'agit de proposer une perspective de développement durable ;
- les habitants coopérateurs, en libre association d'actionnaires, décident de leur mode de vie ;
- ces unités sont auto-limitées et auto régulées ;
- il n'y a pas plus de 30 000 habitants ;
- création de boulevards de 6 mètres de large ;
- développement d'un espace circulaire d'environ 2,2 hectares.



Utopies et politiques : les avant- gardes

Suite aux profonds bouleversements qui, au début du siècle, affectent la vie culturelle en Europe, et surtout en Russie, l'homme cherche à développer un nouveau rapport à la création et à l'espace. C'est le moment où les représentations se modifient : Cézanne abolit la perspective, le cubisme redéploie la perception du réel en rejoignant les conceptions d'Einstein, le futurisme introduit la dimension dynamique spatio-temporelle (Marinetti-manifeste : « *Idéalistes, travailleurs de la pensée, unissez-vous pour démontrer comment l'inspiration, le génie marche du même pas que le progrès de la machine, de l'aéronef, de l'industrie, du commerce, des sciences, de l'électricité* »), le Surréalisme succède au Dadaïsme et l'abstraction surtout se saisit de l'œuvre en instaurant une rhétorique formelle radicalement différente.

Le constructivisme russe

Dans ce contexte et ce à partir de 1913, le suprématisme russe, basé sur des formes géométriques pures dont Malevitch est le représentant, va créer les conditions d'éclosion d'une recherche plastique nouvelle.

La révolution Russe (1917) va confirmer l'enracinement de cette idéologie qui souhaite inscrire le renouveau dans des formes audacieuses et jusque là non éditées.

La tabula Rasa devient la marque d'une valorisation de l'idéologie communiste qui s'émancipe des formes antérieures. Plutôt que d'embellir, on pensera aux créations de l'art Nouveau ou aux œuvres architecturales présentées lors de l'exposition de 1925.

En tant que nouvelle forme de pensée, le Constructivisme, va s'employer à dépasser les limites des mouvements antérieurs en se proposant de créer un système des arts résolument neuf et défini uniquement par le principe du pur fonctionnel. Cette conception novatrice va s'exercer à travers tous les arts et surtout au sein de l'architecture.

L'objectif est d'édifier au sein de l'idéologie communiste une réalité matérielle dont la signature sera liée à ces deux notions :

- Tektonica : créer l'unité de l'idéologie et du formel ;
- Faktura : laisser « voir » l'expression des conditions matérielles de production.

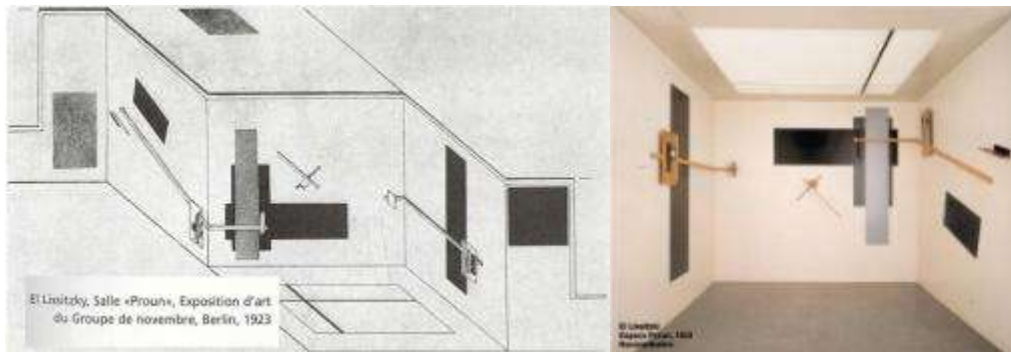
Ainsi, dès ses débuts le constructivisme vise une pure clarté des moyens plastiques par une prise de position esthétique qui dénonce l'art pour l'art. L'architecture se doit donc d'être dynamique, sa structure porteuse de sens. La mise en œuvre des moyens techniques et plastiques et leur monstration doit s'imposer par un nouveau langage formel en écrivant dans l'espace les conditions d'une partition véritablement révolutionnaire ; sa consécration.

A ce titre, des architectes - tels que Tatline, Melnikov, Guinzbourg, Leonidov ou El Lissitzky - vont se démarquer. Les projets vont s'étendre à toute la société.



Constantin Melniko

Une forme-étendard : pavillon pour l'exposition internationale de 1925 de Paris
(vitre et ossature bois)



El Lissitzky

Avec ses projets « PROUNS »- projets pour l'affirmation du nouveau- il propose une « revisitation » possible de l'espace urbain.

S'appuyant sur une recherche plastique d'esprit suprématiste (Malevitch) qui interroge par des formes simples et géométriques la relation à l'espace, il va s'engager dans une reformulation de l'espace urbain par le concept du « repasse-nuage » (béton, verre et acier). Cette conception d'un mouvement horizontal de flottement libre est à l'opposé du gratte-ciel américain.



Le plan masse de Moscou de 1924 fait apparaître huit immeubles disposés en une ligne concentrique enserrant le noyau urbain. Ce type d'architecture n'est relié à la rue que par des ascenseurs.

On retrouve d'ailleurs cette morphologie dans le bâtiment du Ministère des finances à Paris (par Paul Chemetov et Borja Huidobro).



Principes clés de Lissitzky

L'architecture, c'est « l'architecture de l'espace que l'on ne se contente pas de contempler de loin, mais dans laquelle on vit et on se déplace, une architecture de l'espace et du temps ».

« Nous pensons que chaque partie (de notre type d'immeuble) doit être subordonné au tout ».

et que l'organisation de la ville correspond nécessairement au caractère de ses constructions. »

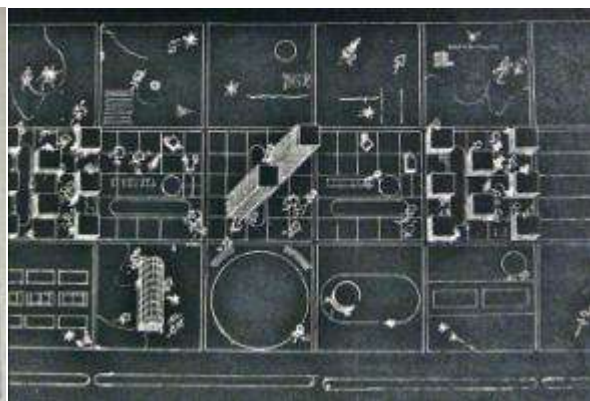
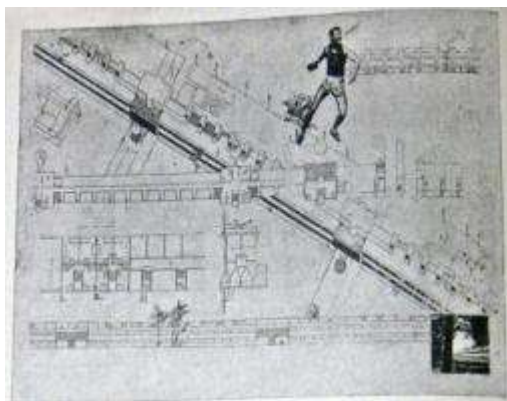


El Lissitzky, *Proun du repasse-Nuages* (1924-1925), collage sur fond de papier noir, 22,8 x 15,5 cm, galerie Tretjakow, Moscou

Photomontage

Cette conception du linéaire jouant sur les ruptures et continuités sera poussée un peu plus avant par l'architecte Ivan Leonidov. Son projet « désurbaniste » (en réaction à la forme urbanistique traditionnelle) proposait un système de bâtiments connectés à un réseau de transports linéaires répandu sur un immense territoire et traversant les limites entre les zones urbaines et agricoles, ce en quoi il ressemblait à un *Broadacre City* (Frank Lloyd Wright- américain) socialiste. Cette approche permettait de couvrir un plus grand territoire et offrait la possibilité d'un désenclavement des populations. On voit ici que le concept de ville tend à disparaître, à se dissoudre au profit d'une nouvelle rhétorique spatiale qui « connecte » plus qu'elle ne contient ou circonscrit.

Cette conception issue de la nouvelle politique économique des années 20 en URSS (NEP) croise tout à fait les préoccupations du régime communiste de l'époque.



Le Bauhaus : un zoning au sein de l'édifice, un microcosme urbanistique

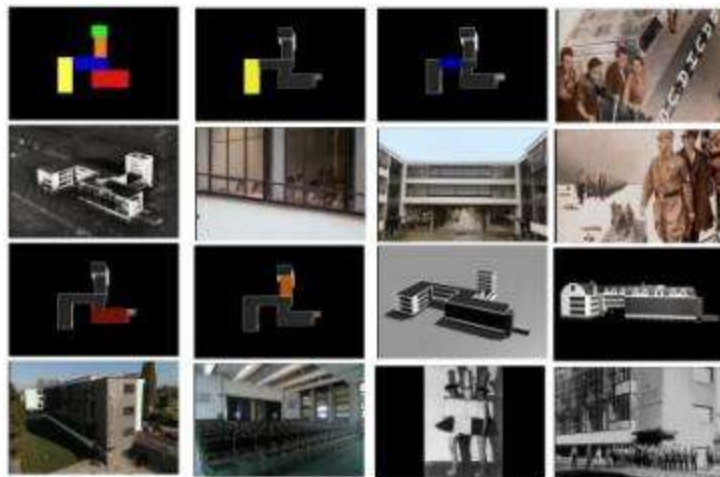
Walter Gropius en réunissant les deux écoles d'art de Weimar, précisera le programme de son projet : artistes et artisans créeront de concert et assembleront leurs œuvres dans le *bauwerk*, qui comprendra la sculpture, la peinture et les arts appliqués intégrés dans

l'architecture sans que celle-ci soit privilégiée, pour créer un art de vivre accordé au 20^{ème} siècle.

Comme on le voit ici, il n'y a plus de hiérarchie entre arts mais l'expression d'une volonté de recherche transcatégorielle. L'artiste et l'artisan doivent œuvrer en synergie par l'exaltation d'un art Total couvrant tous les champs de la création.

Sur le plan architectural, l'ambition était de « formuler », composer une architecture qui puisse être « vécue » et « regardée » sous divers points de vue (intérieur, extérieur, de l'extérieur vers l'intérieur, de l'intérieur vers l'extérieur, etc.) y compris un point de vue aérien. Chaque partie est liée à une fonction (ateliers/rouge, salles de cours/jaune, amphithéâtre/orange, administration/bleu, logements étudiants/vert...).

Le Bauhaus de Dessau est construit en 1924 mais sera fermé en 1932. Les nazis feront de cette architecture un lieu de formation pour le parti (n'est-ce pas là un « décalage » surprenant pour un édifice qui s'est consacré à l'art ?).



BAUHAUS-DESSAU : GROPIUS

L'objectif n'est cependant pas de créer un bauhausstil. Le programme de l'école s'appuyait surtout sur le principe de « l'être dans », c'est-à dire-habiter l'espace, la société et offrir de fait des réponses rapides ou évolutives en fonction des problèmes rencontrés. « L'être dans » : c'est prendre son époque à témoin et ne pas être simplement le témoin de son époque. On retrouve cette conception dans les recherches du groupe néerlandais De Stijl (Mondrian, Théo Van Doesburg, Gerrit Rietveld).



Le bien-être au Bauhaus.

***Nuovo Corviale* : un cas problématique près de Rome**

Immeuble-cité le plus long du monde (957 m. de long, 200 m. de large et 30 m. de haut), 750.000 mètres cubes de béton formant 1.202 logements pour une population de 6.000 habitants et une série d'équipements publics, cet édifice est un monstre de béton érigé loin du centre-ville, dans la périphérie sud-ouest, à mi-chemin entre la métropole et la mer, sur une crête dominant la campagne romaine.

Il est constitué de neuf niveaux, dont huit d'habitations et un, au quatrième étage, pour accueillir théoriquement les services : boutiques, cabinets médicaux, ateliers d'artisans, salles de réunion, espaces communs et associatifs.

Commandité en 1972 par l'Office national des HLM à un groupe d'architectes et d'ingénieurs, *Nuovo Corviale* sera terminé avec un retard considérable de sept ans, et un surcoût phénoménal. Les premiers appartements seront livrés en 1982. Dans les intentions des concepteurs et des commanditaires, cet ensemble monumental aurait dû être le manifeste d'un nouveau modèle de convivialité. Il se voulait un rempart contre la culture de la spéculation immobilière, selon les utopies de l'urbanisme du début du XX^{ème} siècle.

Conçu par l'architecte Mario Fiorentino le projet est largement inspiré du modèle de la Cité Radieuse de Le Corbusier : ensemble monumental, complexe intégrant habitat, activités, loisirs, commerces dans le bâtiment même, etc. Ici, la pensée de Le Corbusier est interprétée de manière mécanique sans le souci qui a conduit la pensée de l'architecte français.



En 1985, familles expulsées du centre de Rome, habitants de bidonvilles ou de baraquements du quartier, nouveaux arrivants investissent le 4^{ème} étage, qui était destiné à l'origine aux services publics et à l'activité commerciale.

Ce projet est devenu une « non-zone urbaine », un espace de rejet. L'utopie, dont on connaît la filiation, a fait place à un « monstre ségrégatif » hétérotopique, selon les termes propres à Michel Foucault, c'est-à-dire un espace qui détermine des zones en marge (et le terme n'est donc pas neutre).



Les pouvoirs publics travaillent aujourd'hui sur une réhabilitation du lieu et de l'architecture et des artistes - dont le collectif Stalker (Passeurs) - tentent d'y réintroduire la notion « d'être-ensemble ».

Air/espace/lumière/circulation/communication/préservation/non uniformisation des modèles

Le problème des villes actuelles reste toujours le même : standardisation, normalisation, modélisation (comportements - habitus)

Sarcelles

Tentative d'une cité-jardin à la Française mais trop de barres d'immeubles.



Grand ensemble de Sarcelles (1956-1976), Val-d'Oise, 1961.

Le quartier des pyramides (ville d'Evry Essonne) par Christian de Porzamparc

Une citation sur le plan formel de la tour de Babel mais peu d'espaces verts et un emboîtement des volumes qui ne permet pas une véritable « respiration ». Comme le mythe à l'origine de cette citation, la construction rassemble tout autant qu'elle désunit.



Alors que les différents modèles d'urbanisation se sont plus ou moins côtoyés au long des siècles derniers sans avoir toujours le souci de poser la question du participatif et de « l'être - ensemble », la tendance actuelle semble pencher en faveur d'une autre conception, d'un autre modèle à suivre : le développement durable.

En 1987, le rapport Bruntland intitulé notre avenir à tous met en lumière l'équation suivante : intégrer le respect de l'environnement, l'équité sociale et le développement économique. « *Un développement qui répond aux besoins du présent sans compromettre la capacité des générations futures à répondre aux leurs* ».

Le futur sera très certainement le modèle de l'eco-cité et non celui, nous l'espérons, d'une mégapole à la Métropolis de Fritz Lang.



Communication Hélène Bruneaux « Les figures du défi et de la reconnaissance en danse urbaine »⁵

Lundi 28 octobre 2013, 9h00/9h45



Résumé

La communication souhaite apporter des éléments pour comprendre l'émergence des danses urbaines en France des années 1980 à nos jours. Le mouvement hip hop développe de multiples facettes qui reposent sur différentes modalités de pratiques quand on parle de danse (battle, défi, performance dans l'espace public urbain et chorégraphie scénique...). Les aspects historiques et sociologiques seront développés afin d'appréhender la nature de ces modalités pour comprendre sur quels types de compétences elles se sont construites et à partir de quels enjeux de reconnaissance. Cette première partie permettra alors de mieux saisir les processus d'apprentissage et de transmission à l'œuvre dans les danses urbaines. A partir de là, nous discuterons ce que la danse hip hop peut apporter à l'enseignement général de la danse en milieu scolaire.

Première partie

Du global au local : les territoires du hip hop

Introduction

Naissance du mouvement hip hop aux USA : culture hip hop et valeurs communautaires.

Afrika Bambaataa crée la « Zulu Nation », règles et codes...

Les adeptes de cette culture se retrouvent autour d'un discours idéologique.

⁵ Pour en savoir plus, site Passeurs de danse (www.passeursdedanse.fr). Référence électronique : Bruneaux (H.), « Usages de l'espace urbain comme révélateurs de forme de reconnaissance chez de jeunes danseurs de hip hop », Passeurs de Danse [En ligne], 2006, mis en ligne le 15 septembre 2009. URL : http://passeursdedanse.fr/ressources/articles_en_lignes.php



Construction d'une identité collective et défense d'une culture populaire par rapport à des cultures, des musiques, des danses plus légitimes.

En France

Emission H.I.P. H.O.P. sur TF1, animée par Sydney. Emission « culte » pour les jeunes des quartiers des grands ensembles.



Le « fun » qui vient des Etats-Unis



Renversement des codes corporels / notion de « défi »
Double effet de contexte :

- spatial ;
- social.

Premières formes de reconnaissance où l'identité individuelle se construit à partir du groupe. Le jeune danseur cherche à être reconnu dans le groupe d'appartenance. Il participe à véhiculer **une identité collective**.

Les jeunes se socialisent dans les contextes familiaux et scolaires qui représentent une forme de socialisation « du dedans », mais ils se construisent aussi des règles sociales dans leur nouvelle communauté : processus de socialisation du « dehors ».

Deuxième partie

Des territorialités aux enjeux de reconnaissances identitaires

Pluralité des modalités de pratique



Pénurie d'espaces de danse = nouveaux usages de l'espace public.
Premiers conflits de territoire et qualification spatiale des lieux - espace privé/espace public.



Apprendre à s'adapter en fonction des différents mondes sociaux présents dans l'espace public = combinatoire de ressources pour développer des compétences « adaptatives »⁶

Différents niveaux d'altérité, de rapports à l'autre se dessinent. Le danseur de hip hop apprend à improviser dans l'espace public en fonction des publics auquel il s'adresse.



Processus de légitimation et institutionnalisation progressive = modalité scénique.



Transformation de la démarche collective = modalité sportive : le « battle » individuel ou collectif.

Modalités de pratique et triple défi

Chaque modalité de pratique induit des usages du corps et des usages sociaux différents = complexité

⁶ BRUNAUX (H.), *Espace urbain et danses contemporaines. Usages de l'espace et espaces des usages*, thèse de doctorat en sociologie et anthropologie, Université Lyon 2, 2010.

Les danseurs fabriquent de véritables figures qui portent un triple défi :

- par rapport à soi ;
- par rapport aux « autres » ;
- par rapport à l'espace.

Finalités et modalités de pratique en danse hip hop (Brunaux, op. cit.)

Formes / lieux de pratique (de la plus à la moins règlementée)	Acteurs en présence	Finalités de pratique	Modalités de pratique
Création chorégraphique par une compagnie de danse/Scène à l'italienne	Chorégraphe Danseur Spectateur	Expressive ou Artistique	Tous les styles de danse. Articulation des mouvements par rapport à un thème ou un parti pris artistique. Contact avec les danseurs mais pas avec les spectateurs
Battle / Gymnase, hall d'exposition, grands espaces	Chorégraphes/danseurs (individuel ou par équipe) public de pairs , jury	Compétitive Entraînement et rencontre	Spécialité gestuelle. Traces écrites sans arguments, ordre des enchaînements improvisés en fonction de l'adversaire. Improvisation chez certains danseurs. Contacts possibles entre les membres d'une même équipe, appelés combinaisons.
Show ou démonstration/ Podium, scène ou gymnase	Chorégraphe/danseur, spectateur Groupie	Esthétique Entraînement et exposition	Spécialité gestuelle. Pas d'argument, enchaînement entièrement écrit. Contacts entre danseurs, combinaisons si le show est collectif.
Défi (et Freestyle)/Soirée en discothèque ou dans l'espace public (cercle)	Danseur, public de pairs, groupie pair, groupie, spectateur	Esthétique Compétitive Expressive en fonction du profil de danseur Entraînement, rencontre et échange	Spécialité gestuelle Improvisation possible Contact symbolique avec les personnes, défiées par le regard.

Troisième partie

Des singularités au corps : pluralité des démarches de transmission de la danse hip hop

Processus d'individuation qui va permettre à certains danseurs de développer leur singularité différemment des autres.

Trois figures :

- le **Performeur** est sur la performance, il écrit à l'avance des gestuelles, des « phases ». Il est sur la performance, sur l'efficacité technique.
- le **Cultivé** a appris avec l'expert et oscille entre la technique et l'improvisation, il connaît les codes sociaux et éthiques véhiculés par les « anciens ».
- l'**Expert** est capable, pour reprendre la métaphore de l'écriture, de travailler entre les formes, pour proposer des éléments improvisés de liaison, comme des virgules, des ponctuations, de la respiration dans son écriture. Il a appris à s'adapter aux exigences sociales et spatiales de l'espace urbain / par rapport aux matériaux urbains et / par rapport aux personnes qui partagent l'espace public.

Conclusion

Singularité essentielle pour que l'artiste construise un véritable parti-pris artistique qui dépasse largement la mobilisation de figures stylisées.

Ce que la danse hip hop peut apporter à l'enseignement général de la danse en milieu scolaire....



Faire vivre aux élèves différentes modalités de pratique pour qu'ils puissent mobiliser des ressources de natures différentes : corporelles, relationnelles, communicationnelles.



Comparaison des enjeux véhiculés par chacune des modalités en passant par la notion de "combinatoire" de ressources.



Communication Marielle Brun **« Les parcours d'Education Artistique et Culturelle »**

Lundi 28 octobre 2013, 9h45/10h30



Résumé

Les parcours d'éducation artistique et culturelle (EAC), définis par la circulaire du ministère de l'Education Nationale n°2013-073 du 3 mai 2013, s'inscrivent dans la priorité gouvernementale accordée à l'éducation artistique et culturelle, dans le cadre de la loi d'orientation et de programmation pour la refondation de l'Ecole de la République. Ils visent à permettre à chaque jeune un égal accès et une appropriation culturelle pour construire les connaissances, les compétences et les valeurs nécessaires à son développement personnel et à son intégration sociale.

Les parcours s'appuient sur les enseignements artistiques obligatoires et facultatifs, l'histoire des arts, et les actions éducatives dans le temps scolaire, péri et extra-scolaire. Ils doivent permettre d'explorer tout au long de la scolarité les grands domaines des arts et de la culture dans leurs différentes manifestations, populaires et savantes, nationales et internationales. Progressivement, de la maternelle au lycée, l'élève doit pouvoir construire les repères lui permettant de situer, de comprendre, d'apprécier les éléments de culture, dont les œuvres, dans leur diversité, ainsi que de maîtriser les outils nécessaires à sa propre expression.

Conjuguant les connaissances, les pratiques et les rencontres avec les œuvres, les lieux, les artistes et les professionnels de la culture, les parcours ne peuvent ignorer les pratiques artistiques liées aux cultures urbaines de par la spécificité des expériences qu'elles permettent de vivre.

Les parcours d'éducation artistique et culturelle, définis par la circulaire du ministère de l'Education Nationale n°2013-073 du 3 mai 2013, s'inscrivent dans la priorité gouvernementale accordée à l'éducation artistique et culturelle, dans le cadre de la loi d'orientation et de programmation pour la refondation de l'Ecole de la République. Ils visent à permettre à chaque jeune un égal accès et une appropriation culturelle pour construire les connaissances, les compétences et les valeurs nécessaires à son développement personnel

et à son intégration sociale.

Les parcours s'appuient sur les enseignements artistiques obligatoires et facultatifs, l'histoire des arts, et les actions éducatives dans le temps scolaire, péri et extra-scolaire.

Ils doivent permettre d'explorer tout au long de la scolarité les grands domaines des arts et de la culture dans leurs différentes manifestations, populaires et savantes, nationales et internationales.

Progressivement, de la maternelle au lycée, l'élève doit pouvoir construire les repères lui permettant de situer, de comprendre, d'apprécier les éléments de culture, dont les œuvres, dans leur diversité, ainsi que de maîtriser les outils nécessaires à sa propre expression.

Conjuguant les connaissances, les pratiques et les rencontres avec les œuvres, les lieux, et les arts et de la culture, le parcours d'EAC est une construction personnelle de l'élève qui s'appuie sur un projet de formation qui favorise :

- l'expérience sensible et l'expérimentation ;
- la rencontre avec les œuvres, les lieux, les professionnels de la culture ;
- la démarche de projet et la transdisciplinarité ;
- la production créative individuelle et collective, et sa valorisation ;
- la mise en mémoire structurée des expériences au cœur de la démarche d'enseignement-apprentissage.

Le parcours doit répondre aux besoins des élèves et aux enjeux d'une formation citoyenne. Il traduit des choix pédagogiques d'équipes et exploite des ressources internes à l'établissement et externes, en partenariat.

Les parcours se nourrissent d'interventions de différents formats (enseignements, projets...). Les projets peuvent être plus ou moins ambitieux et concerner plus ou moins d'élèves, de classes, de disciplines, de partenaires et peuvent se dérouler sur des durées plus ou moins longues.

Ils peuvent prendre appui sur les dispositifs d'action culturelle (classes à PAC, ateliers artistiques ou scientifiques, classes culturelles, jumelages, projets fédérateurs, jumelage, résidences d'artistes,...) mais aussi sur les dispositifs nationaux.

Passer des projets au parcours suppose de considérer chaque projet comme un point de passage, qui doit amener l'élève un peu plus loin.

Il est alors nécessaire de s'interroger sur les points de passage les plus pertinents, à chaque étape de la scolarité, et leur complémentarité.

Ces points de passage sont à construire dans la convergence de :

- l'expérience à faire vivre à l'élève ;
- les grands domaines des arts et de la culture ;
- les ressources internes/externes disponibles (y compris numériques) ;
- les thématiques choisies (ou les notions à étudier).

En ce qui concerne la danse et plus particulièrement les danses de culture urbaine, les expériences à conduire peuvent être envisagées à partir des trois rôles de danseur, chorégraphe, spectateur. Mais plus finement, on peut s'interroger sur ce qui se joue pour :

- le danseur : dans l'improvisation, l'interaction, le jeu, le « défi pacifique » (construction de règles sociales), l'acrobatie (prise de risques, engagement physique), le rapport à la musique, dans l'interprétation (théâtralisation, simulacre) ;
- le chorégraphe : mise en valeur des qualités de chacun et répartition des rôles filles et garçons, relation entre les 'figures' et la création personnelle, l'articulation entre le sensible et l'acrobatie ;
- le spectateur de battle : perception du jeu, du dialogue, d'optimisation de son registre personnel par rapport à celui des « adversaires » ; de spectacle de création avec des grilles de lecture comme pour tout spectacle.

De façon plus large, il s'agit d'interroger, pour la définir, la nature de l'expérience à faire vivre aux élèves dans son rapport au temps, à l'espace, au corps, à la mise en danger, au pouvoir, à l'autre, au savoir, à la mémoire, au patrimoine, aux contraintes, à la liberté, aux formes, aux techniques, au public, aux usages, aux goûts, aux normes, aux valeurs, etc.

De nombreuses entrées thématiques et/ou notionnelles peuvent conduire à s'intéresser aux danses de cultures urbaines et à les intégrer dans un projet artistique et culturel : l'urbanisme, l'invention/le métissage/l'hybridation, le rapport à la culture vidéo, la circulation/le flux/l'énergie, la perspective/le point de vue, la performance, le défi, l'identité...

Enfin, selon la circulaire de référence, « *chaque élève doit pouvoir conserver la mémoire de son parcours pour qu'il se l'approprie pleinement. Les actions auxquelles l'élève a participé, notamment celles menées dans le cadre défini par le projet d'école ou d'établissement, pourront être recensées dans un document individuel sous forme papier ou sous forme électronique.* »

Dès lors, comment dépasser « l'album photo » ?

- En intégrant la question de la mise en trace au sein même de la démarche d'apprentissage.
- En mettant en relation l'expérience à faire conduire à l'élève et les modalités de mise en mémoire : ex. faire goûter induit une mémoire sensorielle, quelle mise en traces, en mots, en images, en signes...
- En articulant les traces individuelles et collectives.
- En structurant l'ensemble des traces dans des catégories à construire avec les élèves en vue d'une cohérence horizontale et verticale.

L'élaboration collective des parcours est une opportunité à saisir pour faire évoluer les pratiques pédagogiques, pour oser créer de nouveaux espaces avec les élèves en partenariat. Le défi à relever mérite l'investissement de chacun et les danses de culture urbaine ne peuvent être évincées de la réflexion.



Présentation chronologique des ateliers



Ateliers Olivier Lefrançois

Cie Espace des sens

Samedi 26 octobre 2013, 10h45 à 12h30 et 15h à 16h45



Samedi matin

Olivier se présente : il est danseur et chorégraphe, il est également scénographe et assistant d'autres chorégraphes. Il énonce d'emblée son credo, celui qui dirige sa vie de danseur, de chorégraphe aussi bien que d'enseignant : « *On peut changer en échangeant sans, pour autant, se perdre ni se dénaturer* ».

Il relate ensuite son histoire de Hip Hopeur, un peu globetrotteur, en soulignant qu'elle est superposable à l'histoire du Hip Hop⁷, internationale et locale.

Au cours de son initiation, Olivier François a travaillé avec Bruce Taylor en jazz. Son intérêt pour la danse Jazz n'est ni anecdotique ni passager : il passe même le DE dans cette discipline. Il échoue, mais une soif de connaissances l'habite et il obtient un DE en danse contemporaine. Cette expérience variée lui a permis de posséder des pré-requis indispensables à ses yeux et particulièrement des connaissances en analyse fonctionnelle du mouvement. En effet, tous ces savoirs permettent de comprendre ce qui fait obstacle au mouvement, de comprendre ce qui se passe dans le corps quand on bouge, de saisir la rhétorique du geste, la coordination, la sensation, la perception voire la symbolique du mouvement.

Fort de tout cela, c'est au Hip Hop qu'il s'attache prioritairement et qu'il décide de transmettre dans les établissements scolaires, associations, IME, conservatoires. Il réfléchit particulièrement pour rendre compatibles deux démarches pédagogico-didactiques qui souvent s'opposent : celle qui inscrit un cours au service d'un cursus et celle qui met le cours d'abord au service de l'élève. Il travaille actuellement pour la mise en place d'un DE en Hip Hop.

⁷ Cf. : http://www.passeursdedanse.fr/dossier_thema4/pdf/cultures_urbaines_et_hip-hop_regard_historique.pdf

Travail pratique

1- Au sol : allongé face contre terre, prise de conscience de la respiration thoracique et de ses conséquences sur la colonne cervicale, prise de conscience de la respiration lombaire.



2- Debout : travail sur la sensation expire/inspire puis travail sur l'équilibre sur l'avant du pied ou sur le talon. Schématisation explicative du mouvement des trois masses constituées par la tête, la poitrine et le bassin en fonction ces appuis.

Puis travail d'extension en ouverture des côtes devant, travail de flexion en fermeture des côtes devant.



NB : il souligne l'importance de créer un climat affectif favorable dans la classe pour travailler sur les sensations. Seul un bon climat permet de dépasser la frustration que l'enseignant génère en donnant à ses élèves ce dont ils ont besoin et non ce qu'ils désirent. De plus, l'enseignant doit systématiquement chercher la « porte d'entrée » permettant de rendre chaque élève attentif voire demandeur de travail.

3. Différents étirements du dos et des jambes en position quadrupédique.

Puis travail d'équilibre debout sur un pied avec étirement facial de l'autre jambe, pied dans la main.



4. Séquence ouverte à la suite d'une demande d'Olivier : « *voulez-vous que je continue mon cours comme si je m'adressais à des adolescents ou aux enseignants que vous êtes ?* »

Exemple de travail dynamique avec des adolescents : formation en cercle, travail sur les changements de jambe et de points d'appui du corps, couché ou debout. Exercices rapides en fonction des réalisations des différents stagiaires. Pour Olivier, le professeur est une sorte de bibliothèque en danse et en pédagogie pour réagir à vif.

5. Face au miroir, Olivier démontre une séquence de huit temps, complexe au niveau des directions (8^{ème} de tour à chaque appui) et au niveau des pas (appuis sur les pieds et sur les mains). Départ côté droit puis en symétrie départ côté gauche.



La séance s'achève par une brève verbalisation autour de l'ensemble du travail.

Samedi après-midi

A l'issue du spectacle d'Olivier (Cf. p.51) et d'un échange nourri avec la salle, le groupe de stagiaires se remet au travail.

Echauffement dans une logique de préparation « *à pouvoir faire le mouvement et les coordinations qui seront nécessaires* ».

Ne pas être dans la recherche de la forme qu'on veut avoir mais plutôt sur ce qu'il faut ressentir pour faire naître la forme. D'où l'importance des outils perceptifs, des pistes sensorielles : éloignement, poussée, grandissement, etc.

Travail sur le rocking.

A partir du pas de salsa, sortir des coordinations pour aller vers les résonnances. Travail sur le cri. Puis, pas de flamenco, touch-touch, pas de bourrée... combinaisons entre les pas.



Atelier Milène Duhameau
« Goûter les espaces et la relation au public »

Cie Daruma
Dimanche 27 octobre 2013, 10h45 à 12h30



Présentation du parcours professionnel d'interprète et chorégraphe, ainsi que de la démarche artistique.

La compagnie Daruma émerge en juin 2007 à Clermont-Ferrand, à l'initiative de Milène Duhameau, danseuse/chorégraphe issue de la danse hip-hop. La jeune chorégraphe compose une danse hybride qui se situe au croisement de la danse hip-hop, de la danse contemporaine et du théâtre physique. Milène Duhameau se nourrit de son ressenti face au quotidien pour faire émerger de la matière dansée... La recherche chorégraphique de la compagnie Daruma n'a pas pour principal objet de diffuser un message mais plutôt de provoquer toutes sortes de réactions face à des événements, des comportements humains.

Le travail abordé dans cet atelier est inspiré par la pièce *Ici et Là* , créée pour les espaces non dédiés aux spectacles : relation à l'espace et à l'autre (public et interprète).

Dans la pièce, il y a une séquence pouvant ressembler à une fresque humaine. Il s'agit d'un tableau vivant et mouvant, en trois dimensions, où les danseuses sont en appuis sur le mur. La gravité n'a plus (ou moins) d'incidence sur les corps, les repères sont bouleversés. On ne parvient plus à discerner/différencier : le sol du mur, l'horizontal, la verticale, tous les plans sont investis et renversés.

Il s'agit d'attirer l'attention du spectateur et d'observer différemment une architecture familière, un espace quotidien. Le jeu complexe et fascinant des corps ouvrent de nouvelles perspectives, interprétations. On construit une nouvelle relation à l'espace urbain. Nous avons vu comment instaurer un rapport intime au public et l'amener à se placer en tant que « spect-acteur ».

Echauffement par 2 au contact à l'autre

Réveil du corps par des frictions/tapotages, prendre un petit temps pour marcher à la fin afin de goûter/sentir la différence par rapport à avant.



Découverte de l'espace

Repérer, en s'amusant, les spécificités et surtout les endroits potentiellement « accidentogènes » (au sol, sur les murs, accroches fragiles...).

Identifier les possibles

S'imprégner du lieu, toucher les différentes textures des murs, des sols.

Ici, il n'y a pas encore l'idée d'être en jeu, il s'agit d'un moment pour soi, moment plus rationnel.

Jouer dans cet espace

Ici, il y a l'idée d'être en jeu, d'être présent à l'instant, de goûter : goûter la spécificité de jouer en rue, dans un espace public chargé d'histoire ou dégageant quelque chose de spécifique, goûter le rapport à l'objet/au mobilier urbain. Ex : être face au mur, être au pied du mur, être en appui au mur, être plaqué au mur...

« On ne cherche pas, on trouve tout de suite ce qu'il est possible de faire... Dans notre 'sauce interne', on essaie/on cherche mais il s'agit surtout de goûter/assumer chaque instant, tout possible, mais il est nécessaire de l'assumer. »

Importance de l'idée de jouer, de retrouver le goût de faire des choses simples, de les répéter comme un enfant qui saute 40 fois dans la même flaque et qui a toujours autant de plaisir à le faire.

Etre dans l'instant présent, ne pas avoir d'idée, saisir ce qui se passe.



Jeux des regards

Avoir conscience des autres/de l'espace. Goûter ce que ça fait d'être loin de quelqu'un, de s'en rapprocher, d'être en contact, le regarder de haut, d'en bas, de biais... suivre quelqu'un.

Attention de ne pas être dans le vertige de l'autre : un bon danseur interprète a une conscience corporelle fine, tout en étant connecté avec ce qui l'entoure (distance avec son partenaire, a entendu qu'une voiture traversait, et qu'un oiseau passe au dessus de lui...).



Parfois s'arrêter pour observer, prendre du recul... Pas toujours multiplier les histoires/pas toujours zapper mais approfondir une relation.

Saisir les « accidents », les imprévus pour créer du nouveau. Être taquin, prendre des risques mais mesurés/en conscience

Tous en ligne, dans la même direction

- 1) Etre présent et le plus neutre possible, nourrir l'intention.
- 2) Avancer comme si on avait quelque chose à dire ou à faire d'important, être décidé : travailler les nuances dans ce registre.
- 3) A l'inverse, reculer, dans un état plus fragile, hésitant, apeuré, fébrile : travailler les nuances dans ce registre.



Il s'agit d'un travail sur le ressenti/état de corps où l'ensemble du corps est engagé. Le visage faisant parti du corps, il est lui aussi engagé mais attention aux mimiques et au sur-jeu : nous sommes danseurs pas acteurs, et nous devons laisser différentes portes de lecture.

- 4) Même exercice 2 par 2. Au départ, un observateur bienveillant puis un danseur, les rôles s'alternent. Ensuite, on ne sait plus qui est qui : laisser surgir l'imprévu et le saisir. Se laisser toucher sans en être victime.

Travailler son rapport à l'autre : interprète et public. Instaurer une relation proche et intime au public : le percevoir comme « cet observateur bienveillant ». Travailler une forme d'adresse au public. Ne pas craindre le rien : il n'y a jamais de rien.



5) Travail sur la fresque humaine

Toujours en appui/déséquilibre sur le mur. Travail de gonfler/dégonfler, utiliser la respiration, prendre conscience de la charge émotionnelle de certaines postures... laisser voir, goûter
Ne pas chercher la posture, trouver tout de suite... Attention au regard qui annonce souvent où on va aller, les yeux sont partout, tous les sens en éveil...

Petite chorégraphie improvisée

Fresque gonfle/dégonfle : j'essaie de me décoller du mur « j'y vais/j'y vais pas », je me décolle du mur et je goûte cette sensation, saut au mur (ensemble mais pas d'obligation, on ne doit surtout pas sentir d'attente...). Ensuite, 4 parties du corps se collent au mur (les pokes), puis dégoulinent...

Tester avec différentes musiques, car chaque musique suscite différents états, mais attention à ne pas en être victime et essayer de retrouver cet état sur une musique totalement différente. Laisser plusieurs portes de lectures, laisser place à l'imaginaire de chacun, jouer sur les contrastes.

Le travail avec le mur (ou autre objet) ne peut être parfois qu'un support : ce que j'ai trouvé au mur, j'essaie de le retranscrire sans appui, seul ou avec un camarade.



Atelier David Bérillon
« Création en hip-hop »

Dimanche 27 octobre 2013, 14h00 à 15h45



La base de cet atelier a reposé sur le *slowmotion* (ralenti). Plus qu'un style à part entière, c'est un ensemble d'effets de styles et de techniques qui vise à apporter du contraste dans l'énergie déployée par le danseur. Jouant avec les isolations corporelles, ce courant amène une connaissance accrue de son schéma corporel. Empreint de théâtralité, le passage « au ralenti » invite le spectateur à la contemplation, entre rêve et réalité. Cet effet peut être employé avec n'importe quel style de danse hip-hop, le tout étant de faire preuve d'une grande musicalité en jouant sur les accents et les aspérités de musiques plus hybrides (*dubstep, abstract music*).

Ce processus de création, largement utilisé dans les stages de formation, a permis un travail spécifique qui invite à la patience et à l'écoute, sur des bases simples mais directement transférables dans certains styles hip hop (*pop, tetris, waves et patinage*), pour ensuite les utiliser en *slowmotion*.

Le travail autour du slow-motion ou ralenti paraît incontournable dans l'appréhension des composantes *temps* et *énergie* chez les élèves. En outre, celui-ci met en avant une certaine notion d'introspection dansée, de ressenti, de lâcher-prise. Des passages lui ont d'ailleurs été réservés dans la création chorégraphique finale de l'atelier.

Les stagiaires ont testé, répété, associé, affiné pour enfin sélectionner les éléments du slow-motion qui leur parlaient le plus. L'univers sonore (Edit- Ants, Akua Naru...) a créé l'ambiance, suscité le ralenti, exalté le sensible. Des sons plus lents, poétiques, où chaque aspérité, même minime, devient le déclencheur d'un mouvement.

UNIVERS

Il s'agit de créer des univers particuliers afin de contraster avec les déplacements quotidiens. Pour cela, il est possible de renforcer cette mise en état du corps par des images :

- « *vous évoluez sur la Lune* » : lenteur, légèreté, rebond
- « *vous évoluez dans du chewing-gum* » : lenteur, poids, attraction/ délivrance
- « *vous évoluez de nuit, entre les faisceaux laser d'un musée* » : lenteur, précision, contrôle/ tension musculaire



FORMES DE GROUPEMENT

Le travail a pu se faire, selon le moment, en groupe entier, en binômes ou seul afin de faire émerger du mouvement.

Le binôme se compose d'un manipulateur et de son pantin. Ce dernier évolue au gré des contacts ciblés sur des parties précises du corps (tête, épaules, coudes, buste, hanches, genoux).

La touche se veut brève et réfléchie (une touche tous les 8 temps, voire tous les 4 temps) en relation avec l'évolution du pantin. C'est en ce sens que l'écoute entre ces deux entités est primordiale : une communication non-verbale sous forme de questions/réponses successives.



FORMES DE TRAVAIL

Equilibre/déséquilibre

Dans la lenteur, travail statique ou en léger déplacement sous forme de patinage, nous avons ici expérimenté la notion de poids de corps par la qualité des appuis et l'utilisation des segments libres. En partant de la visualisation du cylindre corporel (tronc-bassin-appuis), l'idée est de compenser tout écart par des appuis et/ou des contrepoids.

Le danseur se confronte ainsi à des positions nouvelles, inhabituelles voire inconfortables.

Cycle de marche

Ce déplacement quotidien, devenu quasi-inconscient dans nos sociétés, reprend vie et sens en l'associant à l'extrême lenteur et au ressenti de chaque composante du cycle.

Les déplacements sont rectilignes dans un premier temps pour devenir de plus en plus complexes et aléatoires.



Passage au sol

Cet espace, réapproprié, devient le terrain d'expression d'appuis nouveaux et de sensations kinesthésiques fortes.



Ces divers univers, ces deux formes de groupement et ces trois formes de travail s'enrichissent des effets suivants.

Air pause

Effet de style emprunté aux spationautes américains ayant marché sur la lune et aux premières baskets « Nike air » avec des semelles à coussins d'air. Il s'agit de marquer, amortir et doubler chaque appui et déplacement de pieds.

Stroboscope

Style jouant sur l'effet de décomposition du mouvement donnant l'impression au spectateur de ne capter qu'une séquence sur deux de lumière, comme dans les discothèques.

Un stroboscope décompose un mouvement ou un déplacement en trois, quatre, cinq, six, ou davantage de temps.

Bug

Le visuel est emprunté à l'arrêt sur image d'une cassette VHS avec un magnétoscope de mauvaise qualité. L'image saute et nous donne un léger mouvement d'avant en arrière du corps entier ou d'une partie précise isolée par le danseur.

La notion de rebond est ici prégnante.

Rewind/marche arrière

On rembobine la séquence dansée avec une variation sur la vitesse d'exécution. La phase avant peut être au ralenti et le rewind légèrement accéléré ou la phase avant à vitesse normale et le rewind au ralenti.

Le plus important est de bien maîtriser le trajet et les mouvements réalisés, pour pouvoir ainsi marquer les moments forts de ce travail sur le temps. La conscience du corps dans l'espace est une notion clé.

Fast forward

Il consiste à surprendre en réalisant un bond en avant dans le temps, pendant le déroulement d'un mouvement ou d'un module de mouvements. La notion clé demeure l'accélération.

Effet numérique

Contrairement aux précédents effets de style qui font plus référence à du matériel vidéo ancien (magnétoscope). L'effet numérique vise à imiter un travail comparable à une tablette numérique où l'on pourrait venir isoler une partie bien précise de son corps, donnant vie à des impossibilités corporelles dans la vie quotidienne.



Atelier Martial Meziani « Capoeira et handicap »

Lundi 28 octobre 2013, 10h45 à 12h30



Pratique d'origine afro-brésilienne, la Capoeira ne peut être définie de manière univoque, telle une danse, un sport ou un art martial. Au-delà d'une pratique hybride ou paradoxale, il s'agit de mêler techniques de synchronisation et de combat dans un jeu où les deux partenaires/adversaires doivent, tout en conservant une forme d'affrontement non chorégraphiée, trouver les moyens d'un accord implicite dans le mouvement, le plus souvent donnant lieu à des interactions motrices fluides.

Cependant, il convient d'éviter toute confusion en inscrivant préférentiellement la Capoeira dans les pratiques de lutte : « *c'est un art martial pas comme les autres* » qui met en jeu des attaques et des esquives, puis des retours en attaque de nouveau.



Afin d'aider les stagiaires à mieux comprendre ce dont il est question, Martial a proposé, en amont du stage, deux liens Internet permettant de visionner deux vidéos de capoeira : une de présentation et une autre montrant un jeu entre une personne valide et une personne en situation de handicap :

- <http://www.youtube.com/watch?v=FzpwAKF4RR0>
- <http://www.youtube.com/watch?v=fOptGAPvIxM>

Par ailleurs, Martial a fait référence à un film : « la loi du plus fort » et l'a recommandé à ceux qui voudraient en savoir plus sur la Capoeira.



Par des jeux de déplacements au sol et debout, les stagiaires ont pu expérimenter des mouvements propres à la Capoeira tout en découvrant les aspects ludiques de la pratique : la « chute de quatre », la « ginga », le « charivari des émotions ».

Martial a insisté sur la nécessité d'aborder les attaques/défenses sur un mode ludique en montrant comment, dans une mise en jeu réelle, le ludique peut être proposé comme antidote à l'agressivité.

Par des exercices deux à deux, il a été mis en évidence que le principe du jeu de capoeira repose sur une interaction fondée sur un paradoxe : permettre l'expression de la violence par le ludique, grâce à un système de coups de pieds et d'esquives.



L'atelier a également montré, par l'expérimentation, que la Capoeira favorise la pratique mixte et l'interaction motrice entre personnes valides et personnes en situation de handicap dans le *jogo*. *In fine*, il s'agissait d'amener les stagiaires à réfléchir sur les différentes adaptations possibles facilitant l'inclusion des élèves en situation de handicap en EPS.

Ainsi, les stagiaires ont été amenés à travailler les yeux fermés (en aveugle : comme si chaque stagiaire était aveugle) alternativement en phase d'attaque et de défense. Le travail devient alors plutôt une recherche d'accompagnement qu'une recherche d'opposition. Ainsi, le jeu en aveugle se fonde sur le toucher. Par ailleurs, une personne n'ayant pas l'usage de ses jambes pourra interagir si la personne debout fait ses mouvements quasiment au sol.



Présentation des spectacles

Festival Les Trans'urbaines

Trans'urbaines #16 - 23 au 30 octobre 2013, Clermont-Ferrand
Danse hip hop - Battles - Djing - Graffiti - Concerts - Ateliers - Expo

Site Internet : <http://www.hiphopclermont.com>

Page Facebook : <https://www.facebook.com/LesTransurbaines>

Teazer : http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=LZlbPLcRUnc



Depuis seize ans, poursuivant son chemin, les Trans'urbaines traversent les disciplines du mouvement hip hop, danse, graff, rap, djing et offrent un éclairage à un large public. Une fois de plus, les propositions artistiques favorisent les découvertes, les échanges et les rencontres pour en faire une étape incontournable du mouvement.

Les Trans'urbaines retrouvent les meilleures compagnies professionnelles françaises, de notoriété internationale - dont Malka, les Wanted Posse et les compagnies Espace des Sens, S'Poart et Alexandra N'Possee. Pas de Trans'urbaines sans battle, et c'est une fois de plus la Coopérative de Mai qui l'accueille le dimanche 27 octobre. Breakers et danseurs debout en house et new style venus de toute la France se défient pour remporter la victoire.

Côté musique, les Trans'urbaines s'enrichissent un peu plus en collaborant avec les associations clermontoises impliquées dans la culture hip hop, 63 Wax Party et Dzébayi Saï Saï pour proposer une soirée de concerts rap avec l'une des figures de la scène New-yorkaise Afu-Ra au côté des Parisiens d'Espiem et des Clermontois La petite Ville et Titfreaks.

Le graffiti n'est pas en reste avec les graffeurs Keymi, Pupa fuzz't, Iggy, Ema et Sker qui investissent « Les Presses », pour une exposition in situ. Les ateliers, invitations à danser, graffer, rapper, offrent à tous l'occasion de se perfectionner ou tout simplement de faire les premiers pas.

Petits et grands, néophytes ou initiés, ou simples curieux, bienvenue à tous pour la 16e édition des Trans'urbaines !



Olivier Lefrançois, Cie Espace des sens

Conférence dansée : « Qu'en sera-t-il d'hier ? Paroles d'anciens »

Samedi 26 octobre 2013, Maison de l'Oradou, 14h00.

« Assis là je me suis vu ancien. C'est-à-dire ? Passé ? Dépassé ? Usé ?

Non, on m'a dit l'ancien, comme on m'aurait dit, sage. L'ancien... Je me suis dit que ce n'était pas vieux... que c'était peut-être mieux... » Olivier Lefrançois



« Olivier Lefrançois est un danseur et chorégraphe hip-hop que l'on voit trop peu souvent. Et le voilà donc, et c'est un plaisir, dans un solo intitulé Qu'en sera-t-il d'hier ? Ce jeu de mots et de temps invite à une réflexion sur la culture hip-hop et son histoire depuis le début des années 80, à travers le parcours personnel et l'évolution d'Olivier Lefrançois. »

(Rosita Boisseau)

Cie Wanted Posse

Spectacle « Révolution »

Samedi 26 octobre 2013, Maison de la culture, salle Jean Cocteau, 20h30

Direction artistique : Ousmane Sy et Hagbe Njagui (Cie Wanted Posse)

Interprètes : Soria Rem, Abdouramanie Diarra, Hugo Lumengo, Ousmane Sy, Claude Messi-Fouda, Kinfouay Ma'Sellu, Arthur Grandjean

Lumières : Olivier Jondot ; Musique : Abraham Diallo

Wanted Posse est un collectif de danse hip-hop fondé par Amada Bahassane dit *Badson* aux débuts des années 90 à Torcy. Le collectif est constitué de Hagbé Djaguy dit « *Hagson* », Youssouf Camara dit « *Buck* », Lumengo Hugo dit « *Yugson* », Olivier Awounou dit « *Saddam* », et Ibara Yoka dit « *Yoka* ».



Les Wanted Posse, connus pour avoir remporté de nombreuses récompenses et notamment le titre de champion du monde de break dance au *Battle of the Year 2001* en Allemagne, revendiquent leur double appartenance à l'univers des battles comme à celui de la création. Ils ont voulu exprimer leur « révolution », celle de la révolte, de l'acte révolutionnaire collectif d'essence politique, de l'identité individuelle et collective, celle qui les anime depuis le début et qui leur a permis de révéler leur originalité et leurs différences. Ces danseurs, à la technique irréprochable, s'attachent ainsi, à leur manière, à créer des images en entremêlant *house* et *new style* aux standards *old school* du break.

Trans'urbaines, battle 2013

Finales

Dimanche 23 octobre 2013, Coopérative de Mai, 17h00

Les stagiaires ont été conviés à vivre un après midi de surprises, de suspens et de convivialité, à travers de spectaculaires affrontements artistiques, et des shows de danse de haute volée : performance, virtuosité, émotion.

Au programme, 4 battles et plus de 100 danseurs (break 5vs5 & 2vs2, New Style 2vs2 & House 1vs1), au son des DJs Jet Cut et Ratha et des MCs Vincenz & Mattek (la Connecta).

Explosion d'énergie garantie !



« Autour des traversées du stage » Groupes de travail animés par Eve Comandé

Lundi 28 octobre 2013, 14h00/15h00



Présentation du dispositif « la marguerite » (5 minutes)

Thème : « Choisir c'est retenir mais c'est surtout éliminer. »

Consigne méthodologique : laisser libre cours à l'imagination créatrice tout en respectant les contraintes du dispositif.

Matériel : poster, ciseaux, feutres, scotch.

Première phase (20 minutes)

Par groupe de 4 ou 5 : dans le respect du temps, présenter une fleur signifiante du stage qui vient d'être vécu.

- Pour les pétales : chaque membre du groupe crée son pétale personnel en répondant à la question suivante : « *Qu'est-ce que je retiens du stage ?* »

- Pour le cœur : le groupe répond collectivement à la question suivante : « *Qu'est-ce que nous envisageons de réinvestir avec nos élèves ?* »

Deuxième phase (15 minutes)

Les marguerites sont exposées et visitées en silence par l'ensemble des stagiaires.

Troisième phase (20 minutes)

Chaque fleur est présentée par un membre du groupe et chaque pétale par son auteur (cette 1^{ère} partie de la 3^{ème} phase n'a pu être mise en œuvre faute de temps.)

Questions d'explicitation (aucune question renvoyant à un « jugement »), échanges, débats autour des écrits.



Exposition en page suivante.

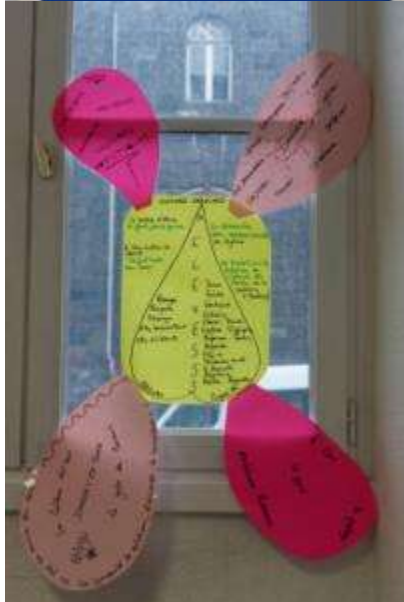


Table ronde
**« Danses et cultures urbaines :
quels projets pour quels publics ? »**
Modérateur : Marielle Brun



D. Bérillon



J. Bardot



H. Brunaux



M. Meziani



G. Wierre-Gore

« Le stage vu par un grand témoin »

Michèle Métoudi

Lundi 28 octobre 2013, 16h45/17h15



Hip hop à l'école, une étrangeté familière Réactions immédiates

A la fin de trois jours de travail pratique avec des danseurs et chorégraphes, de conférences et de spectacles (*cf. programme*), beaucoup de questions affluent et restent en suspens. Une seule en réalité, à facettes multiples : peut-on enseigner le hip hop à l'école ? Sans doute est-il important de savoir que l'ensemble des remarques qui suivent ici sont directement et uniquement rattachées à l'expérience vécue au cours du stage. Il s'agit d'un retour réflexif aussi partiel que partial.

1. Quelles défigurations le hip hop subit-il quand il franchit les murs de l'école ? A quels infléchissements et transformations les enseignants doivent-ils procéder pour qu'il soit programmable à l'école ?

1.1. Le hip hop enseigné est un hip hop arraché à son block, un hip hop déplacé dans un espace physique et institutionnel différent. Or, l'espace construit est à la fois l'expression d'un pouvoir, le véhicule d'une normalité sociale idéale et le cadre auquel les occupants réagissent. (*cf. la conférence de Jean-Cyrille Etourneauud*). Le hip hop est une pratique née au pied des immeubles, une expression de la violence qui sourd de leur forme (gigantisme et concentration, repli sur soi des habitants), une pratique cathartique sinon d'exorcisme de cette violence. L'école propose un contexte architectural et humain radicalement différent. Même si comme les sociologues l'ont analysé, l'école exerce une certaine violence même quand les couteaux n'entrent pas dans la cour mais une violence d'une tout autre nature, essentiellement symbolique. Le message délivré par le hip hop sera donc nécessairement différent dans l'enceinte scolaire. Il faudra même obligatoirement en inventer un autre.

1.2. Le hip hop enseigné est un hip hop arraché à certaines formes :

- Gestuelles : l'école doit assurer aux élèves une pratique physique, sportive et artistique qui préserve leur intégrité corporelle, qui leur donne les repères et les savoirs utiles au développement de leurs capacités et à l'entretien durable de leur santé. Certains éléments du hip hop, certaines figures acrobatiques du break (les chutes, les vrilles, etc.) par exemple ne peuvent y être accueillis sans adaptation.

- Symboliques : le défi présent dans la modalité Battle et son cortège de gestes agressifs doit adopter des usages assez radicalement édulcorés pour correspondre à ce que l'institution attend (cf. *observation du Battle organisé dans le cadre du festival « Transurbaines »*).

- Sociales : l'identification communautaire consubstantielle du hip hop ne peut exister à l'Ecole de la République dont l'un des objectifs explicites est de former un citoyen français. On peut imaginer qu'une équipe d'établissement offre aux élèves l'opportunité d'une certaine appartenance (être élève du Lycée Turgot et en défendre les couleurs) ; mais cette « crew » restera particulière ; ses membres apprendront que les règles du groupe dansant ne valent que sur le lieu et dans le temps de la danse et que les lois et règlements qui prévalent en dehors du « cercle » sont ceux de la République Française.

- Modales : le hip hop scénique est sans doute celui qui peut être le plus facilement importé à l'école. Il n'en reste pas moins que ni les formes d'écriture chorégraphique, ni la relation à la narration qu'on voit sur ses scènes, ni l'appréhension de l'univers sonore qu'il privilégie ne correspondent vraiment aux exigences des programmes scolaires.

- Idéologiques : la transmission d'une contre culture, dans un lieu où la transmission d'une culture commune est essentielle, peut poser quelques problèmes. La connaissance de la langue, la maîtrise du vocabulaire et de la syntaxe, ainsi que ses codes d'emploi sont au centre de cette culture commune, par exemple. Le vocabulaire du hip hop est très particulier, la façon de s'adresser aux autres qu'il véhicule aussi. Il va de soi que la pratique dansée n'a pas à les renier (cf. *ateliers de David Bérillon, de Mylène Duhamel et d'Olivier Lefrançois*), mais, l'idée selon laquelle il s'agit d'une langue « régionale » ne doit jamais être perdue de vue ; à l'école, les élèves doivent apprendre à parler le français et à s'adresser aux autres, dans toutes les situations dialogiques avec un niveau de langage approprié. Qui pourrait envisager que l'institution scolaire accepte que les élèves expriment toutes les sensations positives sans nuance par le terme « kiffer », ou toutes les évocations d'intensité, de force, d'efficacité par la métaphore « envoyer du bois », comme c'est le cas pour les groupies de « Wanted poose » (cf. *spectacle « Révolution »*) ?

2. Si l'Ecole ne peut ainsi accepter qu'un hip hop aseptisé, doit-elle s'ouvrir à ses pratiques tellement dénaturées ? Peut-il y avoir quelque intérêt éducatif à le faire ?

2.1. L'étude du hip hop, de son histoire, de sa diversité géographique, de son évolution montre qu'il est plus juste de parler de hip-hopS (au pluriel). Le hip hop se décline en effet selon des modalités différentes (cf. *la conférence d'Hélène Brunaux*). Pourtant, rien n'empêche d'imaginer une modalité scolaire, une parente des autres modalités (battle, show, etc.).

2.2. Le hip hop, aussi bien que d'autres genres de pratique dansée, implique une présence à soi et au monde, une connexion sensible aux personnes et aux choses matérielles qui constituent l'environnement (cf. *l'atelier de Milène Duhamel*). Cette compétence-là est visée les programmes scolaires, en EPS et en enseignement artistique, notamment.

2.3. Les différents styles de hip hop (le waving, le tetring, le popping, le bopping, etc.) ainsi que ses effets (le air-pose, le bug, le stroboscope, le rewind, l'effet numérique, etc.) constituent autant d'outils de modelage de la matière dansée (cf. *l'atelier de David Bérillon*). Aussi le hip hop fournit-il des méthodes, certaines clefs, des manières de faire, susceptibles d'alimenter la création en danse.

2.4. La présence régulatrice de l'enseignant permet d'endiguer le risque de violence. De même, les formes ludiques d'apprentissage constituent un bon antidote à l'agressivité. (cf *atelier de Martial Meziani*)

L'Ecole semble, pour toutes ces raisons, pouvoir inscrire le hip hop parmi les danses qu'elle peut programmer.

3. Quel Hip hop au service de l'enseignement d'EPS et de l'éducation des élèves ?

Certains traits du hip hop en font une danse potentiellement éducative, si elle est enseignée dans certaines conditions.

3.1. Le hip hop doit être enseigné dans un certain contexte affectif de détente, de bienveillance. A cette condition, il permet aux élèves de sentir, comprendre, goûter leur corps et les relations qu'ils entretiennent avec les autres. (cf. *atelier de Milène Duhaméau*).

3.2. Le hip hop peut être abordé par plusieurs entrées. Une entrée par l'analyse du mouvement, la relaxation, la concentration sur son propre mouvement est possible. Une entrée par l'imitation du maître ou du leader est également valide. Dans le premier cas, la pédagogie se rapproche de celle qui est le plus souvent adoptée en danse contemporaine ; dans le second cas, elle se rapproche davantage de celle qui prévaut le plus souvent en danse classique ou en jazz (cf. *atelier d'Olivier Bérillon*). La pertinence de chacune de ces approches donne à l'enseignant une souplesse pour s'adapter à son public à chaque moment en fonction de son projet de classe.

3.3. Le hip hop introduit de manière singulière le « prélèvement ». On sait l'importance de ce procédé quand il s'agit de créer en danse contemporaine. Il semble qu'en hip hop (cf. *tous les intervenants*) cette manière soit employée dès le plus bas niveau comme outil au service de l'apprentissage. L'idée que chacun peut corriger et moduler son mouvement, enrichir son invention en prélevant des formes produites par les autres pour les copier, les déformer voire les écarter, imprime une certaine qualité à la relation au groupe, de collaboration éducative, paradoxalement assez loin, presque à l'opposé, de ce que le défi du battle donne à voir (cf. *ateliers de David Bérillon, de Milène Duhaméau et d'Olivier Lefrançois*).

4. A quelles exigences le professeur qui enseigne le hip hop à l'école est-il soumis ?

4.1. Une culture du hip hop.

Une culture minimum du hip hop, des ses pratiques, de son histoire, de son vocabulaire est évidemment indispensable à qui veut l'enseigner.

4.2. Une culture dansée.

L'enseignement du hip hop, comme l'enseignement de toute forme de danse, exige que l'enseignant soit capable de lire le corps de ses élèves pour pouvoir les corriger efficacement et leur donner les conseils appropriés.

4.3. Une attitude de bienveillance.

Bien sûr, l'enseignant doit, comme cela est usuel, considérer que l'erreur fait partie du processus d'apprentissage. Mais en pédagogie du hip hop, l'erreur doit aussi être acceptée comme une richesse. Chaque bug de l'élève doit être accueilli comme une possibilité à retenir.

4.4. Une rigueur particulière.

D'une part, la gestuelle hip hop est géométrique et précise. Au cours du stage, les collègues les plus débutants donnaient à voir une danse hip hop, aussi élémentaire fût-elle, dès le moment où les gestes de base étaient réalisés proprement et rigoureusement.

D'autre part, le professeur doit fournir un cadre clair afin que les élèves, béotiens ou pratiquants confirmés hors de l'école puissent s'exprimer sans danger et afin que chacun garde un regard bienveillant sur les productions de l'autre.

4.5. L'enseignant doit être capable se positionner quelles que soient les compétences techniques de ses élèves.

Il ne doit pas être gêné ou déstabilisé parce que certains de ses élèves maîtrisent certains gestes mieux que lui. Il doit pouvoir rester serein face à leur expertise - au demeurant ponctuelle - ou face à leur surprise/ grincement quand ils sont confrontés à un mode de transmission scolaire. Dans la rue, le hip hop se transmet essentiellement par imitation, de pair à pair (*Hélène Brunaux parle de transmission horizontale*), aussi certains « experts » peuvent-ils avoir des velléités de se substituer au maître. A ce dernier de les utiliser habilement tout en gardant sa place.⁸

4.6. L'enseignant ne doit pas douter de sa légitimité. En hip hop, l'arbitre ou le maître démontre ce qu'il sait faire et est respecté en fonction de son niveau d'exécution. A l'Ecole, le maître n'a pas à montrer patte blanche à ses élèves. Il est adoubé par l'institution, sa place et son autorité ne peuvent être remises en question par les élèves. Il est habilité à enseigner l'EPS ou une discipline artistique si l'institution l'a nommé. Il est « L'Enseignant » dans sa classe que le contenu enseigné soit le hip hop ou n'importe quel autre.

En guise de conclusion

En dépit de ses particularités, de son étrangeté pour de nombreux enseignants, le hip hop est une danse à enseigner comme toute danse. Le professeur peut se servir pour l'enseigner de ses compétences, celles qu'il mobilise habituellement.

Tous les métissages sont possibles. Le hip hop et la danse contemporaines sont des pratiques que le professeur peut mêler à sa guise, si cela sert son projet. Il n'y a aucune cloison étanche qui interdise de puiser dans plusieurs registres pour aider les élèves à créer ou à interpréter. Dans tous les cas, « *il y a une différence fondamentale entre danser et faire des mouvements* » (*Milène Duhaméau*).

A l'évidence, un professeur peut profiter de l'attirance sélective de certains élèves pour le hip hop pour les faire entrer en danse. Mais il ne suffit pas de faire appel au hip hop pour dépasser la difficulté du rapport de genre à la danse. Le hip hop n'est pas un paragon de mixité. Pas plus de mixité sexuelle que de mixité sociale. Le rôle de médiateur du professeur reste aussi important en hip hop qu'ailleurs s'il veut que les élèves dépassent les stéréotypes et s'expriment personnellement et librement.



⁸ NB1 : Il en va de même face aux connaissances des élèves dans toutes les disciplines.

NB2 : Internet fait que le professeur n'est plus l'unique dépositaire du savoir aux yeux des élèves.

Eléments de vocabulaire hip hop

ABSTRACT/EXPERIMENTAL : style spécifique au danseur qui crée son propre vocabulaire gestuel tout en restant dans le cadre du hip-hop sans qu'aucun style de danse hip-hop n'apparaisse.

ANIMATION : style qui consiste à faire vivre la musique à travers la danse jusqu'à ce que le visuel et l'auditif se confondent.

B-BOY ou *breaker* : danseur de hip-hop.

BACK SPIN : tour sur le dos.

BATTLE : confrontation entre équipes (*crew*) de danseurs.

BLOCK PARTY : lieu où se retrouvaient les danseurs et musiciens, fermé par des barricades pour empêcher les voitures de passer, le DJ se branchait sur l'éclairage public.

BREAKDANCE : de *breaking* « éclater/casser ». Mélange de figures acrobatiques et de figures au sol enchaînées les unes aux autres. Généralement pratiquée en solo, au milieu du cercle formé par les autres danseurs.

BOOGALOO : style de danse, souvent associé au *popping*, qui consiste à rouler les articulations du corps.

BOPPING : style proche du *popping*, mais qui ajoute une vibration après la contraction musculaire.

BOTY : abréviation de *Battle of the Year* (compétition de danse).

CHORÉ : séquence d'une chorégraphie, suite de phrases.

CLE : figure qui consiste à faire passer ses jambes ou ses bras dans des ouvertures (serrures) créées par son corps.

CLOWN DANCING : danse inventée par Thomas Johnson (en 1992 à partir du personnage de Tommy le Clown) pour animer les goûters d'anniversaires dans les ghettos.

COUPOLE ou *Windmill* : mouvement circulaire où le danseur tourne sur le dos en s'aidant de ses jambes.

CREW : équipe de danseurs.

DJ : abréviation de *disc jockey*, musicien qui manipule les disques sur ses platines. A l'origine, il se branchait sur l'éclairage public lors d'une *Block party*.

FILLMORE : utilisation de gestuelle d'origine militaire comme porter une main à sa tempe par exemple.

FREE STYLE : danse individuelle improvisée.

FREEZE : posture statique, renversée (tête orientée vers le sol), le danseur reste « glacé » au moins trois secondes dans sa position.

GLIDING : déplacements glissés au sol.

HEADSPIN : mouvement de rotation de la tête autour d'un axe.

HIP-HOP : regroupement de pratiques artistiques très liées entre elles sur le plan musical, chorégraphique ou graphique. Cette culture urbaine née à New York dans le quartier du Bronx au début des années 1970 à été créée par la jeunesse multiraciale et autodidacte qui revendiquait sa place dans la société (Cf. « Un regard historique », dossier Passeurs de Danse).

HOUSE DANCE : (abréviation de *Warehouse Music*) style de danse inspiré des claquettes, composé de mouvements sautés produisant une impression de légèreté et d'apesanteur.

HYPE : gestuelle qui utilise les épaules et de nombreux sauts/rebonds sur place. Le poids du corps se déplace d'avant en arrière et/ou de droite à gauche avec vitesse et souplesse. Danse très « cardio » où les contacts avec le sol sont très marqués.

KRUMP (*Kingdom Radically Uplifted Mighty Praise* : danse, dérivée du *clowning*, aux gestes secs et électriques exécutés très rapidement, aux mouvements très agressifs desquels se dégage une énergie explosive. Très courante, la pratique du *krump* est popularisée par les battle.

LIQUID POP : gestuelle symbolisant un fluide qui traverse le corps grâce à des ondulations de taille différente, lentes et rapides.

LOCKING ou *Funky Chicken* : danse caractérisée par la manipulation des poignets (verrouillage, fermeture articulaire) et régie par un principe de décomposition des mouvements et d'arrêt sur image (courts moments de pause, sortes d'arrêts rythmés distinctive de ce style). Elle est marquée par des mouvements de *pointing*, de *rolling* et de *clapping* des mains : le tout réalisé de manière rapide, rebondie.

MOON WALK ou *back-slide* : mouvement de pas vers l'arrière, glissé et ralenti, comme en état d'apesanteur, popularisé par Michael Jackson (exécuté pour la première fois en public par Bill Bailey durant une représentation de claquettes en 1955).

NECK-O-FLEX : isolation de la tête par rapport au reste du corps.

NEW STYLE : danse hip-hop (non reconnue par les « puristes ») qui intègre des pas issus de tous les styles de danse debout et de *break*.

NINETY-NINE ou tour de main : mouvement circulaire sur une main.

PASSE-PASSE ou *foot rock* : figures où les mains sont appuyées contre le sol, les jambes courent autour du corps.

PHASE : suite de mouvements sur huit temps, figures qui mettent en avant la vitesse d'exécution et/ou la force du danseur

POINTING : mouvement qui indique les directions par le doigt pointé. Il semblerait que le fait de pointer provienne de l'ancienne affiche de recrutement pour l'armée américaine où l'Oncle Sam pointait son doigt vers le lecteur : « *I want you for U.S. army* ».

POP ou *popping* : style caractérisé par la contraction du corps ou des segments (blocages musculaires) produisant des mouvements saccadés (images : décharges électriques, robot, automate). Il repose sur les *hits* (contraction des muscles du corps au rythme de la musique) et sur l'isolation segmentaire.

ROLLING : rotation des poignets et coudes.

SCORPION : figure en appui sur les mains, jambes à l'horizontale. Elle peut être suivie de rotation du corps autour d'un bras.

SCOUBIZZ : mouvement rapide des bras, les coudes repliés, comme un mouvement d'ailes.

SMURF ou *electric boogie* : danse d'ondulation sans passage au sol. Le mot signifie littéralement « Schtroumpf » car, à l'origine, les danseurs portaient des gants comme les personnages bleus de la bande dessinée.

TICKING : technique qui consiste à contracter ses muscles à une vitesse élevée.

THOMAS : figure qui consiste à faire tourner ses jambes en s'enroulant à l'aide des mains.

TOP ROCK : pas de préparation utilisé avant la descente au sol.

TRACK : tours en appui sur la tête.

TUTTING ou Tétris ou l'Egyptien : gestuelle de bras qui utilise les angles droits en enchaînant des figures rapides.

TWISTO-FLEX : gestuelle composée de dissociations qui permettent de tourner séparément tête, tronc et jambes dans des ordres et des orientations différents.

UP ROCK ou *rocking* : gestuelle de combat, très rythmée, généralement dansée par deux hommes face à face (utilisation des pieds, des tours, des mouvements de *freestyle* et de mouvements brusques appelés *jerks*). Les gestes de la main (*burn*) évoquent des armes : arc, flèche, fusil...

VOGUEING : utilisation de gestes issus des poses de mannequin, au regard du nom du magazine de mode « Vogue ».

WAACKING : danse très féminine composée de nombreuses poses, gestuelle maniérée où les bras sont fréquemment utilisés.

WAVING : style de danse qui consiste à faire des vagues avec son corps.



Bibliographie « Danse et cultures urbaines »

Ouvrages

- CHANG (J.), *Can't stop won't stop : une histoire de la génération hip-hop*, Paris, Allia, 2006.
- BAZIN (H.), *La culture hip hop*, Paris, Desclée de Brouwer, 1995.
- CUSTODIO (I.), *Capoeira : Manuel pratique*, Paris, EM, 1999.
- CUSTODIO (I.), LEPRIEUR (B.), FORÊT (E.), *La capoeira : Origines et techniques illustrées*, Paris, Guy Trédaniel, 1998.
- DARTY (F.), MENARD (F.), *Entre l'enseignement des danses hip-hop et le soutien scolaire : la construction du sens des expériences d'intégration de jeunes issus de l'immigration maghrébine*, Paris, FORS recherche sociale, 1996.
- ÉLIAS (M.), *L'essentiel de la capoeira*, Paris, Chiron, 1999.
- FAURE (S.), GARCIA (M.-C.), *Culture hip-hop, jeunes des cités et politiques publiques*, La dispute, Paris, 2005.
- FRESH (M.), *Breakdance et la hip-hop culture*, Lausanne, Perre-Mercel Favre, 1984.
- GALLONI D'ISTRIA (I.) (dir.), *Collectif Mouv : Séquence d'une vie*, Paris, Lansman, 1997.
- HASCHAR-NOÉ (N.), *L'espace public urbain : de l'objet aux processus de construction*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. Villes et Territoires, 2007.
- LAPASSADE (G.), *Le défi, la compétition dans le hip-hop. Du stade au quartier. Le rôle du sport dans l'intégration sociale des jeunes*, Paris, Syros, 1993.
- MOISE (C.), *Danseurs du défi. Rencontre avec le hip hop*, Montpellier, Indigène, 1999.
- MOISE (C.) et coll., *Danse hip hop : Respect !*, Montpellier, Indigène, 2004.
- NINI (S.), (BOUDJELLAL F.), *Hip-hop, lexique illustré de danse hip-hop*, Nice, Z'édicions, 1996.
- OSGANIAN (P.), *Hip-hop : Les pratiques, le marché, la politique*, Paris, La Découverte, 2000.
- VERNAY (M.-C.), *La danse hip-hop : Carnet de danse*, Paris, Gallimard, 1998.

Articles en ouvrages

- BRUNAUX (H.), « Usages de l'espace urbain comme révélateurs de forme de reconnaissance chez de jeunes danseurs de hip hop », in Boudreault (P.-W.), Jeffrey (D.) (dir.), *Identités en errance - Multi identité, territoire impermanent et être social*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2007.
- BRUNAUX (H.), « Danser dans l'espace public - Des processus de spatialisation au cœur des usages de l'espace », in Capron (C.), Haschar-Noé (N.), *L'espace public urbain: de l'objet aux processus de construction*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. Villes et Territoires, 2007.
- FAURE (S.), GARCIA (M.-C.), « La danse hip-hop : l'ambivalence d'une rencontre entre institutions publiques et pratiquants », in Bruston (A.), *Des cultures et des villes. Mémoires au futur*, La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube, coll. Monde en cours, Paris, 2005.
- HENOU (J.), « Pratiques de corps, pratiques communautaires, étude comparée de la danse hip hop et de la capoeira », in Dorier-Apprill (E.) (Dir.) *Danses latines et identités, d'une rive à l'autre...* Paris, L'Harmattan, 2000.
- LAFARGUE DE GRANGENEUVE (L.), « L'opéra de Bordeaux, la danse hip hop et ses publics », in Donnat (O.), Tolila (P.) (dir.), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de Science Po, 2003.
- SHAPIRO (R.), « La danse à l'envers », in Nahoum-Grappe (V.), Vincent (O.), *Le goût des belles choses*, Maison des sciences de l'homme, Paris, 2004.
- SHAPIRO (R.), « La Transfiguration du hip hop », in Pessin (A.), *Vers une sociologie des œuvres*, Paris, L'Harmattan, 2001.

Articles de revues

- BAZIN (H.), « Les conditions politiques de la prise en compte du hip-hop », *Mouvements*, N°11, 2000.
- BENSIGNOR (F.), « Logique hip-hop », *Hommes et Migrations*, n°1203, 1996.
- BOISSEAU (R.), « Le hip-hop entre dans la danse », *Télérama*, n°2615, février 2000.
- BOISSEAU (R.), « A Suresnes, le hip-hop rencontre la création contemporaine : les baskets en pointes », *Télérama*, n°2765, janvier 2003.
- CHUPIN (J.), « La nouvelle maturité du hip-hop », *Le monde de l'éducation*, n°252, 1997.
- FAURE (S.), « Danse hip-hop et usages des espaces publics », *Espaces et sociétés*, n°113-114, 2003.
- FAURE (S.), « Filles et garçons en danse Hip-hop », *Sociétés contemporaines*, n°55, 2004.
- FAURE (S.), « Institutionnalisation de la danse hip-hop et récits autobiographiques des artistes chorégraphes », *Genèses*, n°55, 2004.
- FAURE (S.), GARCIA (M.-C.), « Les 'braconnages' de la danse hip-hop dans les collèges de quartiers populaires », *VEI-Enjeux*, n°133, 2003.
- FOFANA (D.), « Émergence du hip-hop en France », *Agora Débats Jeunesses*, n°29, 2002.
- HUGOVIEUX (G.), « Jeunes, hip-hop, cultures : danser la ville », *Territoires*, n°372 bis, 1996.
- HUGOVIEUX (G.), « Le hip-hop, expression de la ville en mouvement », *Culture & Proximité*, n°8, 1998.
- LAPASSADE (G.), « Qu'est-ce que le hip-hop ? », *Hommes et migrations*, n°1147, 1991.
- LAPIOWER (A.), (dir.), « Danse hip-hop : le passage du témoin », *Rue des Usines*, n°38-39, 1998.
- MABIALA (D.), « La culture hip-hop en France, dix ans déjà », *PEPS*, n°47, 1994.
- MAC CARRÉN (F.), « Le Hip-hop. Une autre révolution », *Terrain*, n°44, 2005.
- MENARD (F.), ROSSINI (N.), « Les défis de la danse : une expérience de formation de danseurs de hip-hop », *Recherche sociale*, n°133, 1995.
- OSGANIAN (P.), « Accrôrap : la danse hip-hop entre racines et déracinement », *Mouvements*, n°11, 2000.
- MEZIANI (M.), « La capoeira : ni lutte, ni danse. Proposition de définition », *STAPS*, n°89, 2010.
- MEZIANI, M., « Les cours de capoeira pour les handicapés mentaux et moteurs au Brésil, à Santos et Guarujá. Des ambivalences de l'inclusion des personnes handicapées », *Revue européenne de management du sport*, n°28, 2010.
- PLANET Frédérique, « Quand le hip-hop interpelle la démocratie », *Territoires*, n°372 bis hors-série, 1996.
- SHAPIRO (R.), « L'émergence d'une critique artistique : la danse hip-hop », *Sociologie de l'art*, Opus 3 (nouvelle série), 2003.
- SHAPIRO (R.), BUREAU (M.-C.), « Un nouveau monde de l'art ? Le cas du hip-hop en France et aux Etats-Unis », *Sociologie de l'art*, n°13, 2000.
- VINCENT (A.), « Arts de la rue, arts populaires ? », *Sciences humaines*, Hors série n°37, 2002.
- VIVIER (J.-P.), « Culture hip-hop et politique de la ville », *Hommes et Migrations*, n°1147, 1991.
- VULBEAU Alain, « Hip-Hop et collectivités locales : accueillir une 'culture au noir' », *Recherche sociale*, n°150, 1999.

N° spécial de revues

- Art Press*, « Territoires de Hip Hop », hors série, 2000.
- Mouvements*, « Hip-Hop : les pratiques, le marché, la politique », n°11, septembre 2000.
- Mouvements*, « Du cadre urbain à l'espace public », n°32, janvier/février 2005.
- Stradda*, « Danser l'espace », n°14, Paris, HorsLesMurs, Octobre 2009.
- Territoires*, « Jeunes, hip-hop, cultures : danser la ville », n°372bis hors-série, novembre 1996.

Travaux universitaires, rapport d'études

BOUBEKER (S.), *Le mouvement hip-hop : revendication, subversion, et des arts au service du message*, Maîtrise d'Anthropologie, Université de Bordeaux 2, 2000.

BRUNAU (H.), *Danse hip hop et architecture - Création de sens et sens de la création*, mémoire de DEA en sociologie et anthropologie, Université Louis Lumière, Lyon 2, 2002.

BRUNAU (H.), *Espace urbain et danses contemporaines. Usages de l'espace et espaces des usages*, Thèse de sociologie et d'anthropologie, Université Louis Lumière, Lyon 2, février 2010.

GARCIA (M.-C.), « Hip-hop, capoeira et cirque à l'école », actes du colloque international Intégration par le sport : état des recherches, 2004.

DELATY (C.), *La danse hip-hop : une danse du XXIème siècle ?*, Doctorat d'anthropologie, ENSIB, Lyon, 2004.

FAURE (S.), GARCIA (M.-C.), « Danses des villes et danse d'école : le hip hop. Procédures de l'inventivité quotidienne des « danses urbaines » confrontées aux modalités d'apprentissage lors de leur insertion en milieu scolaire », Recherche faite à la demande du Ministère de la Jeunesse et des Sports, GRS, 2002.

KAUFFMANN (I.), *Le Carnaval hip hop, un espace d'expression alternatif dans la cité*, Maîtrise de Sociologie, Université de Nantes, 1997.

LAABIDI (M.), *De la culture hip-hop et ses femmes*, DEA de Sociologie, Université Montpellier III, 2000.

LOMBARD-DESCHAMPS (P.), *Ethnologie urbaine du mouvement hip-hop. Les B-Boys dans leurs usages et représentations spécifiques des territoires urbains*, Doctorat d'Ethnologie, Université Paris 7, 1998.

MEZIANI (M.), *Boxe en France et capoeira au Brésil pour les personnes handicapées. Intégrer, inclure, adapter. Entremêlements entre fonction sociale et intérêt personnel*, Doctorat de Sciences sociales, Université Paris Descartes, 2011.

MILLIOT (V.), *Les fleurs sauvages de la ville et l'art. Analyse anthropologique de l'émergence et de la sédimentation du mouvement hip-hop lyonnais*, Doctorat de Sociologie, Université Lyon 2, 1997.

PELISSIER (C.), *Le rôle des institutions en termes de légitimation des nouvelles formes d'expression artistique, l'exemple de la culture hip-hop*, IEP, Université Lyon II, 1999.

POTTER ROSSINI (N.), « Sur les traces de deux expériences chorégraphiques entre chorégraphes contemporains et jeunes danseurs de rue : pratiques culturelles et mobilisation sociale », Rapport d'étude pour la Caisse des dépôts et consignations, 1994.

REMISE (E.), *Etat des lieux de la danse hip-hop, études et perspectives*, DESS ARSEC, Université de Lyon 2, 1995.

WINKLER (R.), *L'expérience hip-hop*, Mémoire de fin d'études, IEP de Lyon, 2001.



Dessin Luc Turlan

Bonne lecture !

PRESENTATION DE L'ASSOCIATION PASSEURS DE DANSE

Centre de ressources pour la danse à l'école, au collège, au lycée et à l'université

Statut

Association « loi 1901 », fondée en novembre 2008, ouverte à toute personne impliquée et/ou intéressée par la transmission de la danse en milieu scolaire et universitaire, et souhaitant partager ses expériences et ses connaissances.

Siège Social

Passeurs de Danse
18 ter rue de Rabanesse
63 000 Clermont-Ferrand

Objectif

Enrichir et diffuser une culture de la transmission de la danse dans sa diversité et sa spécificité dans une visée d'éducation physique artistique en milieu scolaire et universitaire.

Enjeux

Transmettre la danse à l'école... oui, mais quelle(s) danse(s) ?

A l'heure de la mondialisation et du virtuel, l'association s'interroge sur le patrimoine à transmettre et à faire construire aux jeunes générations ainsi que sur les enjeux et les modalités de la transmission.

Comme il y a les enchanteurs, les passeurs sont des « *endanseurs* », semeurs, relieurs et éveilleurs. Qu'ils soient enseignants, artistes, formateurs, intervenants culturels, les *Passeurs de danse* œuvrent avec passion, ouvrent des voies pour inventer de nouveaux chemins. Sensibles à l'altérité et au métissage, ils favorisent le travail de mémoire(s) par le croisement des paroles ; ils prolongent les expériences artistiques faisant des rencontres entre passeur(s) et élèves des moments de (re)création. Une diversité de parcours au cœur d'une éducation physique artistique et culturelle sans cesse dynamisée dans le partage.

Actions

- Création d'un site Internet, conçu comme un lieu de mutualisation et d'échanges, organisé comme un centre de ressources visant à regrouper et rendre accessible le maximum d'informations utiles à la transmission de la danse.
- Mise en traces des expériences sous toutes les formes (textuelle, documentaire, didactique, poétique, scientifique, photographique, filmique, etc.).
- Organisation d'actions (stages, colloques, rencontres, ateliers...) autour de thématiques relatives à la transmission de la danse.
- Diffusion bibliographique autour de thématiques relatives à la danse et à sa transmission.

Site Internet

<http://www.passeursdedanse.fr>

Webmaster : Cécile Vérot

Le site *Passeurs de danse* est ouvert depuis le 21 novembre 2009. Il a reçu à ce jour plus de 20 100 visites.

Il est accompagné d'une *Newsletter* trimestrielle, pour une liste de diffusion de plus de 300 adresses, qui rend compte de l'activité de l'association et des nouveautés relatives à l'enseignement de la danse.

Le site est un espace où circulent des traces, des outils, des textes officiels et des témoignages sous toutes leurs formes, des traversées et des expériences qui se vivent au quotidien, de la maternelle à l'université. Un site témoin et acteur de cette culture vivante de la transmission, de sa force et de ses questionnements.

Lieu d'échanges et de partages, son objectif est la mise en réseau des *Passeurs de danse* pour la diffusion et l'enrichissement d'une culture de la transmission en milieu scolaire et universitaire. Il s'inscrit dans un projet plus large de développement du partenariat, de l'échange et de la mutualisation. Il se veut un lieu de créativité pour de nouveaux regards sur le monde : de fait, il est ouvert à tous pour consultation et publication.

Ses différentes rubriques s'articulent autour de : la culture chorégraphique, l'enseignement dans le 1^{er} degré, l'enseignement dans le 2nd degré, les enseignements optionnels, l'action culturelle, l'UNSS, la danse à l'université, les certifications et concours, ainsi qu'au travers des thèmes de danse et citoyenneté et carnets de voyage artistique. La rubrique travaux universitaires permet de suivre la recherche en danse.

Il dispose également d'une rubrique « ressources » qui offrent des références bibliographiques thématiques, des repères discographiques, des liens et des contributions d'auteurs susceptibles de nourrir les enseignants dans leur travail de passeurs de danse.

Dès l'ouverture du site, le premier dossier thématique a recueilli la parole de chorégraphes, danseurs, vidéastes qui ont également choisi d'investir cette mission de passeurs de savoirs, de valeurs et de culture :

- chorégraphes de renom comme Héra Fattoumi et Dominique Hervieu ;
- didacticiens confirmés comme Tizou Perez, Thierry Tribalat et Michèle Coltice ;
- danseuses engagées comme Wilfride Piollet et Marilen Iglesias-Breuker ;
- vidéaste passionné comme Charles Picq.

Premiers contributeurs, ils s'imposent par leur talent et leur générosité comme les « parrains » de l'association.

Composition du bureau

Présidente :

Marielle Brun, déléguée académique à l'Action Culturelle (Clermont-Ferrand, 63)

Vice-présidente :

Eve Comandé, professeure agrégée EPS à l'UFRSTAPS de Caen (14)

Secrétaire :

Yann Beudaert, professeur agrégé EPS à l'UFRSTAPS d'Orsay (91)

Secrétaire-adjointe :

Michèle Métoudi, IGEN EPS honoraire.

Trésorière :

Joce Caumeil, professeure agrégée EPS au département STAPS de Saint Etienne, conseillère technique à la direction des services départementaux de l'éducation nationale de la Loire (42)

Composition du Conseil d'Administration

Les quatre membres du bureau auxquels s'ajoutent :

Marie-France Bonnard, professeure de danse diplômée d'Etat (14)

Hélène Brunaux, professeure agrégée EPS à l'UFRSTAPS de Toulouse, docteur en sociologie (31)

Chloé Dutilh, professeure agrégée EPS à la Maison d'Education de la Légion d'Honneur de Saint Denis (75)

Françoise Lhémy, professeur EPS, Art-Danse, lycée Louis Liard de Falaise (14)

Laurent Pejoux, professeur EPS, directeur de cabinet adjoint du Recteur de Paris (75)

Projets

Passeurs de danse envisage toujours de nouveaux pas en avant !

* La poursuite du développement de son site Internet :

- enrichissement de ses rubriques. Nouvelle rubrique « Travaux universitaires » mise en ligne en août 2013 ;

- conception et la mise en œuvre de dossiers thématiques. Nouveau dossier « Danse et cultures urbaines » mis en ligne en avril 2013.

* La pérennisation de sa Newsletter :

Elle porte sur les nouveautés du site, les dernières parutions de textes officiels, les publications concernant la danse, les événements signalés, et d'autres thèmes à découvrir.

* La mise en œuvre de projets d'activité :

- organisation de stages et de colloques à visée professionnelle et/ou scientifique, d'ateliers de pratique et du regard, de conférences, tables rondes, témoignages... ;

- développement de partenariats avec des universités, des structures culturelles, des collectivités, d'autres associations ;

- propositions en région, ponctuelles ou régulières comme le cycle d'ateliers chorégraphiques « répertoire et création » organisé à Clermont-Ferrand en 2010 ;

- développement des « carnets artistiques de voyage ».

* la diffusion bibliographique :

- dossier *Passeurs de Danse*, « Art, Danse, Culture », *Revue EPS*, n°348, août/septembre/octobre 2011 ;

- ouvrage collectif, *Inventer la leçon de danse. Regards croisés sur la transmission en milieux éducatifs*, Brun (M.) (Dir.), Clermont-Ferrand, CRDP/SCEREN, coll. Repères pour agir, parution octobre 2013 (Cf. page suivante).

Nous contacter

Vous souhaitez nous faire part de vos remarques, de vos suggestions, poser des questions... Vous souhaitez nous signaler un problème technique sur le site... Vous souhaitez nous communiquer des documents (textes, photos, vidéos), partager vos expériences, vos outils..., faire circuler des informations : écrivez-nous à : contact@passeursdedanse.fr

Pour adhérer

Pour devenir membre de l'association *Passeurs de danse* et nous accompagner dans nos actions et nos projets, il convient de :

1. Se rendre sur le site Passeursdedanse.fr
2. Remplir le formulaire en ligne
3. Accepter les principes de la « charte des Passeurs » (en cochant la case correspondante)
4. Valider le formulaire
5. Imprimer et signer le bulletin d'adhésion obtenu suite à la validation
6. L'envoyer à l'adresse de l'association, accompagné du règlement de la cotisation
7. Vous recevrez alors un email de confirmation de votre demande d'adhésion.



Un voyage de mille lieux commence par un pas.

**« Inventer la leçon de danse
Regards croisés sur la transmission en milieux éducatifs**



Ouvrage collectif sous la direction de Marielle BRUN,
édité par le CRDP de l'académie de Clermont-Ferrand
en partenariat avec l'association Passeurs de danse



Cet ouvrage est d'abord né d'un regard sur la leçon de danse, comme traversée d'expériences et rencontres humaines et artistiques, né de questions plus que de réponses. Il porte le projet de l'association *Passeurs de danse* : enrichir les ressources liées à la transmission de la danse en milieu scolaire et universitaire.

Cet ouvrage est également le reflet des deux stages nationaux organisés par *Passeurs de danse*, à Caen en 2011 et 2012, sur le thème « la leçon de danse en question(s) ». Plusieurs contributions de cet ouvrage y ont été présentées sous forme de communications et/ou d'ateliers.

Il s'agit donc d'un travail collectif porté par les membres de *Passeurs de danse* - tous déjà auteurs d'articles et/ou d'ouvrages - auxquels s'ajoutent d'autres auteurs sollicités en raison de leur expertise sur le sujet. De fait, l'écriture respecte et reflète la pluralité des sensibilités des *Passeurs*, de ceux qui transmettent avec engagement, souvent même avec passion.

Les travaux présentés mettent en perspective une complémentarité des approches, souvent dispersées et difficilement accessibles. Aussi, les cadres théoriques dans lesquels s'inscrivent les articles sont pluriels et visent à fournir un éclairage croisé sur la leçon de danse.

Cet ouvrage et son DVD ont pour but d'encourager et de faciliter la transmission de la danse en milieu scolaire et universitaire. Il a pour ambition de contribuer à une Ecole fondée sur des valeurs, sur la conviction d'une responsabilité à renforcer le projet humaniste d'éducation à travers l'enseignement de la danse, art du corps, art du langage, art du regard, de l'oreille, du souffle, de l'élan vital.

Les textes présentés sont regroupés en fonction de leur point de vue, qui constitue des guides à la curiosité du lecteur. L'ouvrage s'organise en quatre chapitres offrant une approche particulière de la leçon. Chacun se décline à travers quatre à six articles portant eux-mêmes sur un aspect particulier de la thématique. Le public visé est essentiellement celui des formateurs : professeurs des écoles, professeurs d'EPS du 2nd degré, enseignants des UFRSTAPS, étudiants se destinant à l'enseignement par les APSA, danseurs intervenants en partenariat à l'école. Cependant, l'ouvrage n'a pas vocation à proposer des « recettes didactiques et/ou pédagogiques » mais à constituer des outils pour la conception, la réflexion et l'analyse sur la leçon de danse à partir des problématiques qui la traversent.

Inventer la leçon de danse multiplie les points de vue pour mieux nourrir la leçon de chacun. Ces différents angles sont : la pédagogie, les analyses scientifiques, les expériences culturelles et les pratiques avec des publics spécifiques. Ces regards complémentaires se développent au fil des textes, à travers différentes thématiques. Mais comment se figurer la réalité de ces pratiques ? Produites en lien avec l'ouvrage, plus de trois heures de vidéos donnent à voir les alchimies de la leçon.

La danse de création s'affirme bien comme un langage artistique, porteur d'enjeux fondamentaux à l'École : construire un corps sensible capable d'un regard ouvert et critique sur le monde, oser danser pour interagir de façon singulière et créative.

Dévoiler les clés de la leçon afin de permettre aux professeurs d'être les auteurs d'une transmission poétique.

*Hâte-toi de transmettre ta part de merveilleux, ta part de rébellion, ta part de bienfaisance*⁹.

⁹ CHAR (R.), *Le marteau sans maître*, (1^{er} éd. 1934), Paris, Librairie José Corti, 1945.

LES PARTENAIRES DE



Le festival Les Trans'urbaines



La DRAC de la Région Auvergne



La Ville de Clermont-Ferrand

