

ACTES DU STAGE

DANSE ET HISTOIRE DES ARTS

23 au 25 octobre 2010

CAEN



www.passeursdedanse.fr

Le fond de l'armoire

De l'approche de l'œuvre d'Yvonne Guégan à l'atelier de danse
à partir du thème « art, contraintes, réalisations »

Le fond de l'armoire

De l'approche de l'œuvre d'Yvonne Guégan à l'atelier de danse
à partir du thème « art, contraintes, réalisations »

Marielle Brun, IA-IPR EPS de l'académie de Clermont-Ferrand
Eve Comandé, PRAG EPS à l'UFRSTAPS de Caen

1. Le cadre de l'étude

Niveau de cursus :

Lycée, classe de terminale

Période historique :

Le XX^{ème} siècle et notre époque

Thème :

Arts/contraintes/réalisations

Domaines artistiques :

Arts du visuel (œuvre), arts du spectacle vivant (exploitation)

Champ :

Champ scientifique et technique

Disciplines potentiellement impliquées :

Arts plastiques, EPS, mathématiques (géométrie), physique.

Œuvre support de l'étude :

Le fond de l'armoire, céramique d'Yvonne Guégan

Mots clés :

Matière, céramique (terre/feu), volumes, formes, couleurs, assemblage, directions

Problématique :

Parmi les pistes d'étude énoncées dans le texte officiel sur l'organisation de l'enseignement de l'Histoire des Arts au lycée, nous choisirons d'aborder l'œuvre à partir du thème « Art/contraintes/réalisations » et plus particulièrement :

« *La contrainte comme source de créativité (contraintes que s'impose l'artiste)* »¹.

A partir de ce choix, nous formulons la problématique suivante :

Comment la réalisation de l'œuvre exprime-t-elle les contraintes auxquelles l'artiste a choisi de se confronter ?

Quelles correspondances peut-on établir entre les arts (danse/Art plastique en l'occurrence) quant à la nature et l'exploitation artistique des contraintes ?

2. L'œuvre

Il s'agit d'une céramique composée d'un assemblage de pièces polychromes solidarisées par un axe métallique dissimulé, posé sur un socle vertical imposant.

¹ BOEN n°32 du 28 août 2008, « Organisation de l'enseignement de l'histoire des arts à l'école primaire, au collège et au lycée », Annexe : Organisation de l'enseignement de l'histoire des arts, p.16.



2.1. Carte d'identité de l'œuvre

Titre : *Le fond de l'armoire*

Auteur : Yvonne Guégan (peintre-plasticienne)

Année de création : 1984

Mode et lieu de diffusion : exposée au Musée Atelier Yvonne Guégan, 22 rue Géo Lefèvre, 14000 Caen

Date et lieu de la rencontre : 24 octobre 2010, salle de danse du campus 2, université de Caen

Thème de l'œuvre : empilements d'objets disparates

2.2. Contextualisation de l'œuvre

2.2.1. Biographie rapide de l'artiste

Yvonne Guégan est née à Paris en 1915. En 1920, sa mère, veuve de guerre, se remarie avec un pharmacien, qui adoptera Yvonne, et la famille s'installe à Caen. En 1935, après ses études au Lycée et à l'Université (Histoire de l'Art), Yvonne quitte le domicile de ses parents à Caen pour entrer à l'École Nationale Supérieure des Beaux-arts de Paris (ENSBA). Elle est reçue à l'Atelier Lucien Simon puis à celui de Georges d'Espagnat. Elle aborde la fresque avec Pierre-Henri Ducos de la Haille.

En 1939, au début de la guerre, Yvonne retourne chez ses parents à Caen. Son petit atelier est détruit en 1944 mais elle continue à peindre et dessine le chaos qui l'entoure.

Après la guerre, elle donne des conférences à l'Université d'été pour les étrangers, à l'école normale, à l'office municipal de la jeunesse (OMJ). Son audace, ses conceptions modernes et son refus de l'académisme provoquent des réactions d'opposition. Correspondante du journal parisien « Arts », elle bouscule les conventions et encourage les jeunes artistes. C'est à cette époque qu'elle éprouve le besoin de visiter l'Europe (Angleterre, Suède, Espagne, Italie), voyages qui inspireront de nombreuses toiles.

En 1950, elle est intégrée au régime social mis en place par le Ministère de la Culture (Malraux). En 1960, la commande publique du 1% lui permet des travaux importants (fresques, monuments...).

Chevalier des Arts et Lettres, ses œuvres ont été acquises par la Ville de Caen, le Musée de Caen, le Musée de Cherbourg, le Musée de Vire, le Musée de Gers, le Musée de Beyrouth et le Musée de la Résistance à Besançon. « Avec près de 6 000 pièces, Yvonne Guégan s'est vouée non pas à la création mais à la recherche artistique »²

Artiste libre, gaie et têtue, et surtout indépendante à une époque où l'émancipation féminine n'était pas encore de mise, Yvonne Guégan a pratiqué un art résolument moderne qui témoigne de sa fantastique énergie. Décédée en 2005, l'année de ses 90 ans, elle laisse une oeuvre importante et polymorphe (peintures, céramiques, mosaïques, tapisseries, girouettes métalliques, monuments) qui a marqué l'histoire de sa région et contribué à influencer toute une génération de peintres et de plasticiens.

2.2.2. L'œuvre dans la vie de l'artiste

Le Fond de l'armoire ne fait pas partie des premières œuvres céramiques d'Yvonne Guégan car elle s'intéresse à ce matériau et à cette technique depuis de longues années. Il ne s'agit pas non plus d'une rupture avec les autres formes d'expression qu'elle pratique : Yvonne mène de pair de nombreuses recherches artistiques.

« Avec la céramique, au lieu de la forme suggérée par le trait, qui reste un mensonge, on s'attaque au volume même de l'espace. »³

Le Fond le l'armoire est une des nombreuses œuvres de l'artiste dans cet art : *Le radis, La Belle de Caen, La Sirène, La chorale, Tomahawk, La République, Hétaïre, Mathilde et Guillaume, Pégase*, etc. Il s'agit principalement d'œuvres en volume où s'alternent vides et pleins, faites de superpositions verticales, blanches ou polychromes et souvent très gaies.

2.2.3. Contexte historique, politique, artistique

Ouverte aux langages artistiques nouveaux comme le cubisme ou le fauvisme, Yvonne Guégan a lutté toute sa vie contre l'académisme dans une région où l'on peignait encore comme à la fin du XIX^{ème} siècle. Ceci dit, Yvonne ayant vécu 90 ans et travaillé toute sa vie à son art, les contextes qu'elle a traversés s'avèrent fort différents : nous nous concentrerons ici uniquement sur les années 80 (date de présentation de l'œuvre retenue).

Les années 1980, du 1er janvier 1980 au 31 décembre 1989, sont marquées par le développement des politiques libérales (Ronald Reagan aux États-Unis, Margaret Thatcher en Angleterre) et la chute du communisme dans les pays de l'Est.

En France, l'Histoire retiendra l'arrivée au pouvoir de la gauche avec l'élection de François Mitterrand à la Présidence de la République. La peine de mort est abolie (1981) et l'homosexualité n'est plus un délit (1982). La politique gouvernementale s'oriente vers une décentralisation culturelle, les budgets publics alloués au Ministère de la culture augmentent nettement (son budget double en 1982). Les effets sont visibles : les compagnies de danse se multiplient et les centres chorégraphiques nationaux (CCN) se mettent en place, on assiste à la naissance des radios libres, à l'ouverture télévisuelle, à l'avènement de la fête de la musique, etc. La Pyramide du Louvre, les colonnes de Buren, le Musée d'Orsay voient le jour.

Dans la rue, les coupes de cheveux et les vêtements anticonformistes sont de mise, et les couleurs sont vives : originalité et créativité caractérisent cette décennie. Parallèlement, la société entre dans l'ère de l'informatique et l'art numérique fait son apparition.

« Ces années sont marquées par un retour déflagratif à la figuration comme une explosion joyeuse en réaction à l'art conceptuel et minimaliste, éminemment théorique et méditatif des années 1970. »⁴

² FOUADA (E.S.), « Yvonne Guégan, 50 ans d'amour de l'art ? », hebdomadaire *Liberté*, 9 juin 1989.

³ GUEGAN (Y.), « Entretien avec E. Lesecq », in FLAMENT (E.), *Yvonne Guégan. 1915-1960*, Caen, Les Amis d'Yvonne Guégan, 2009, p.186.

⁴ LOFFREDO (F.-R.), « Panorama » in FLAMENT (E.), *Yvonne Guégan. 1980-2005*, Caen, Les Amis d'Yvonne Guégan, 2009, p.185.

Le Fond de l'armoire s'inscrit dans cette mouvance d'œuvres colorées, pleines de vie produites par des « artistes qui ne se prennent pas au sérieux, qui désacralisent l'art »⁵. Yvonne ne disait-elle pas : « Si je n'avais pas été peintre, j'aurais été clown. » ?

La contribution théorique de Jean-Cyrille Etourneauud sur le thème de l'œuvre/objet permet de situer plus précisément l'œuvre dans le contexte artistique. N'ayant pu obtenir le droit d'utiliser les œuvres convoquées, nous ne pouvons reproduire ici cette étude. Elle pourra être simplement consultée en interne par les adhérents de Passeurs de danse.

2.2.4. Réception de l'œuvre au moment de sa création

Après de nombreuses fresques en céramique dans les établissements publics et scolaires bas-normands, les céramiques d'Yvonne Guégan rencontrent un vif succès dans la région caennaise et l'artiste multiplie les expositions (Caen, Saint-Lô, Granville, Ouistreham, etc.)

A ce moment (années 80), on ne peut parler de reconnaissance spécifique des céramiques d'Yvonne Guégan : c'est l'ensemble de son œuvre qui est enfin salué.

2.3. Choix de l'œuvre pour l'enseignement de l'histoire des arts

Cette œuvre a été choisie pour plusieurs raisons.

- Le parcours artistique de l'artiste qui l'a créée est remarquable de plusieurs points de vue : au plan de la recherche artistique tout au long de sa vie s'exprimant par la diversité des modes d'expression qu'elle a exploités, sa remise en question de codes artistiques et sa notoriété en Normandie.

- En tant que céramique, l'œuvre révèle des contraintes spécifiques liées à la matière et au processus de fabrication qui permettent de traiter l'une des thématiques proposées à l'étude pour le lycée « arts, contraintes, réalisations ».

- Le choix de cette œuvre permet de travailler sur la correspondance entre les arts, à travers la façon dont les notions telles que la verticalité, l'équilibre, la série, etc., peuvent s'exprimer en art du visuel et en art du spectacle vivant. Ces notions deviennent alors des points d'ancrage pour une étude interdisciplinaire (arts plastiques, sciences physiques, EPS par exemple).

- Enfin, dans le cadre spécifique du stage « Danse et Histoire des arts » qui s'est déroulé à Caen, ce choix a rendu possible une confrontation directe avec l'œuvre (et non pas sa reproduction) dans le cadre d'un partenariat avec une association assurant la conservation de l'œuvre d'Yvonne Guégan. Le partenariat est en effet une modalité préconisée dans le texte officiel de référence.

3. L'approche de l'œuvre

3.1. Approche sensible de l'œuvre

Dans le cadre de l'atelier proposé lors du stage, l'œuvre se trouvait physiquement présente dans l'espace de travail. Le même type d'approche peut être envisagé avec un support papier ou la projection de l'image de l'œuvre sur un écran.

Une rapide présentation de l'artiste a permis de mieux la connaître : dans le cadre d'un travail avec les élèves, cette première étape peut être plus développée.

⁵ LOFFREDO (F.-R.), « Panorama », *Ibidem*.

→ **D'une approche globale de l'œuvre**

Dans un premier temps, les intervenantes ont proposé un déplacement silencieux vers et autour de l'œuvre pour permettre à chacun un premier contact en l'abordant uniquement par la vision (interdiction de la toucher) : « *Qu'est-ce que je perçois ?* »

Les consignes étaient les suivantes : prendre le temps nécessaire, s'attacher à multiplier les points de vue au sens premier du terme, se questionner sur les images qu'elle évoque et/ou les émotions qu'elle génère.

Dans un second temps, chacun a énoncé les mots lui venant à propos de l'œuvre : *vertical, pilier antique, boule, jaune, empilement, été, couleurs, brillant, bonbon acidulé.....* Cette étape de première « mise en mots » est importante avec les élèves, car elle permet d'une part de confronter différentes sensibilités, chacun n'étant pas réceptif aux mêmes éléments de l'œuvre, ni de la même manière. D'autre part, elle favorise l'enrichissement du vocabulaire lié aux propriétés de l'œuvre.

Cette mise en mots ouvre le passage de la réception émotionnelle à la réception esthétique.

→ **à une approche guidée**

La démarche s'appuyant sur un dialogue entre les arts, l'étape suivante consiste à interpellier le corps dans la réception de l'œuvre à partir de questionnements puisqu'il s'agit d'aboutir à une production dansée. Qu'est-ce qui, dans cette œuvre, entre en résonance avec mon corps ? Quelles parties, comment ? Les propriétés de l'œuvre (formes, couleurs, matière, composition, nature des éléments...) génèrent-ils des correspondances, des états, des mouvements, des directions, des rythmes ? Comment la réception de l'œuvre est-elle ressentie dans le corps ?

Dans la conduite de l'atelier, les stagiaires se sont alors de nouveau approchés de l'œuvre, l'ont observée avec un nouveau regard et ont commencé pour certains à réagir corporellement, à se mettre en mouvement.

→ **à une approche problématisée par rapport au thème.**

Après une approche sensible globale de l'œuvre puis orientée par rapport à la nature de la production envisagée (corporelle), l'œuvre est appréhendée en regard de la thématique choisie « arts, contraintes, réalisations ».

L'œuvre est maintenant observée à partir de la question : quelles sont les types (ou la nature) de contraintes auxquelles l'artiste s'est confronté pour la réalisation de l'œuvre ?

Cette étape de questionnement fait émerger des réponses relevant des contraintes liées :

- à l'assemblage et à l'équilibre des différents éléments constitutifs ;
- aux couleurs ;
- à la mise en forme, au façonnage des éléments ;
- aux choix des éléments (« vasque », fragments...) ;
- à la « représentation » des éléments ;
- etc.

Il revient alors de regrouper les réponses énoncées en grandes catégories signifiantes par rapport au champ d'étude, ici le champ technique. Trois grandes catégories nous apparaissent pertinentes :

- les contraintes liées à la matière et aux techniques de façonnage et de décoration ;
- les contraintes liées à la structure de l'œuvre ;
- les contraintes liées au parti pris artistique dans le traitement du thème, , « *Le fond de l'armoire* ».

3.2. Approche analytique de l'œuvre

Cette étape permet d'approfondir l'étude de l'œuvre du point de vue de la thématique choisie et de se questionner sur les étapes de la création. L'introduction de connaissances culturelles est alors nécessaire pour éclairer la problématique que nous avons choisie

relative aux contraintes auxquelles l'artiste s'est confronté et à la façon dont elle les a gérées.

3.2.1. Les contraintes liées à la matière et aux techniques de façonnage et de décoration

L'œuvre étudiée, « *Le fond de l'armoire* », est une céramique.

La céramique⁶ (du grec *keramos*, « argile ») est un art pratiqué depuis la préhistoire. Elle est née de la transformation de l'argile sous l'action du feu. La céramique est classée dans la catégorie des arts de la terre si on prend en compte le matériau qui la constitue ou dans celle des arts du feu si l'on prend en compte le procédé qui permet la transformation du matériau.

On classe la céramique d'art en quatre grandes familles qui se différencient par la mise en œuvre de l'argile, la cuisson et l'enduit vitreux qui l'imperméabilise :

- les poteries : couvertes d'une glaçure plombreuse qui les rend imperméables ;
- les faïences : à pâte poreuse couverte d'un émail stannifère opaque ;
- les grès : à pâte dure colorée, opaque, imperméable ;
- les porcelaines : à pâte blanche, dure, transparente, imperméable.

Ces techniques ont connu une évolution technologique et typologique, des différenciations régionales et des successions de progrès et d'emprunts aux autres manufactures. Elles sont encore toutes pratiquées. Si leurs étapes de fabrication sont identiques (préparation de la terre, façonnage, décoration, cuisson), chaque artiste ou artisan garde secrets néanmoins ses recettes et ses procédés.

Le façonnage

À l'état pur, l'argile est composée de silice, d'alumine et d'eau : elle est alors blanche. Mais dans la nature, elle contient d'autres matières, de l'oxyde de fer, de la magnésie, du titane, de la rutile... qui lui donnent des colorations diverses : grise, rouge, ocre.

L'argile est ramassée, malaxée, puis séchée. Ensuite, elle est épurée manuellement ou par triage. Pour remédier à sa trop grande plasticité, on intègre à sa terre un dégraissant (quartz, silice, chamotte...) et pour abaisser le point de température de fusion, on y incorpore un fondant (cendres de végétaux, feldspath, carbonate de chaux). La pâte peut être plus ou moins fine et homogène. Plus la pâte est fine, plus sa préparation, sa réalisation et sa cuisson sont délicates.

Les décors

Le décor peut être réalisé au moment du façonnage sous la glaçure ou l'émail qui protège la céramique ou après la pose de la glaçure et de l'émail. Ce décor peut être coloré, peint, lithographié, décalqué, incisé, gravé, estampé, moulé, taillé, ajouré, découpé, appliqué...

Les couleurs sont restreintes jusqu'au XVIII^{ème} siècle car les oxydes métalliques connus pour les donner sont peu nombreux : le cobalt pour le bleu, le cuivre pour le vert et le rouge, le manganèse pour le brun violacé, le fer pour les brun, jaune et rouge. Au XIX^{ème} siècle, les couleurs obtenues avec du chrome permettent d'avoir plusieurs nuances de rouge ou de bleu.

La découverte en Angleterre au XVIII^{ème} siècle du procédé de l'impression facilita beaucoup la pose du décor. D'abord monochrome, l'impression put être réalisée en polychromie grâce au procédé de la chromolithographie. Aujourd'hui le décor peut être obtenu avec l'aide des techniques informatiques.

La cuisson

La cuisson est le moment où la pâte devient une autre matière et se transforme en poterie, faïence, grès ou porcelaine. Elle s'effectue dans des fours dont on retrouve la trace dès l'époque néolithique en Orient, et dès l'âge du bronze en Gaule.

⁶ Source : <http://www.alienor.org/articles/refceram/index.htm>

Les poteries ordinaires, les grès subissent une seule cuisson à 900/1100°C pour les premières et à 1250/1320° pour les seconds.

Les faïences dites de grand feu, les poteries vernissées, la porcelaine subissent deux cuissons : la première, appelée demi-cuisson ou dégourdi, fait perdre à la pâte son eau ; la deuxième, appelée grande cuisson, a lieu après la pose du décor et de la glaçure ou de l'émail.

La porcelaine décorée et la faïence au petit feu subissent trois cuissons : le dégourdi, la grande cuisson qui cuit l'émail et la cuisson du décor posé après la cuisson de l'émail ou de la glaçure.

Yvonne Guégan disait elle-même : « *Il y a le grand mystère des cuissons au four dont le résultat est souvent imprévu et décevant. Pour avoir l'éclat et la belle matière, il faut recommencer et cuire telle ou telle pièce deux ou trois fois* »⁷.

3.2.2. Les contraintes liées à la structure de l'œuvre

Les observations sur la structure de l'œuvre permettent de distinguer notamment les propriétés suivantes :

- éléments en équilibre autour d'un axe métallique vertical non apparent ;
- socle-support à un empilement d'éléments ;
- alternance de plans et de volumes ;
- utilisation de pliages ;
- composition par assemblage de type accumulation.

Pour ses céramiques, Yvonne Guégan s'attelait avec détermination à résoudre les contraintes liées à l'équilibre des poids. Elle travaillait avec un chef d'atelier tourneur pour donner forme à ses croquis. Celui-ci souligne que certains d'entre eux s'avéraient irréalisables.

3.2.3 Les contraintes liées au parti pris artistique dans le traitement du thème du fond de l'armoire

L'idée de départ d'Yvonne Guégan de s'intéresser au « fond de l'armoire » implique des positionnements artistiques quant à la façon dont elle va traiter les éléments susceptibles de s'y trouver. Cette problématique du rapport « œuvre/objet » est développée dans la contribution de Jean-Cyrille Etourneau à la suite de cet article.

Cependant, pour cette étape encore, l'observation directe de l'œuvre dévoile des pistes quant aux partis pris esthétiques de l'artiste. En effet, son intérêt pour des objets oubliés peut s'inscrire dans une remise en question de nos valeurs et une poésie du quotidien qui tient avant tout au changement de regard que l'on porte sur l'environnement qui nous entoure au quotidien.

Son œuvre, *Le fond de l'armoire*, procède de ce déplacement du regard. Pour cela, elle utilise un certain nombre de procédés de mise en valeur des éléments.

- Elle les érige, tels des trophées, sur un socle lui-même façonné en céramique, créant une ambiguïté sur les contours de l'œuvre : les limites de l'œuvre tiennent-elles à l'objet ou au regard de celui qui l'observe ?

- Elle en assemble un nombre important, composant un empilement qui confère à l'amalgame d'éléments anonymes. Mais l'usage de couleurs contrastées et complémentaires les rend singuliers et leur attribue des propriétés esthétiques qui pourraient sembler dues au hasard.

- Elle les pare de couleurs vives, les décore et les vernit leur donnant l'éclat du neuf : le caractère de nouveauté tient-il à l'objet ou à celui qui s'y intéresse ?

⁷ GUEGAN (Y.), « Entretien avec E. Leseq », in FLAMENT (E.), *Yvonne Guégan. 1915-1960*, Caen, Les Amis d'Yvonne Guégan, 2009, p.187.

3.3. Quelles pistes retenir pour conduire un travail en danse ?

L'enseignement de l'histoire des arts visant la recherche de cohérence pour les élèves, les notions à retenir pour s'engager dans un travail pas de l'ordre du simple inducteur mais de la traversée, au plan sensible, moteur, culturel, de notions liées à l'œuvre choisie.

Nous proposons ainsi de retenir, parmi d'autres choix possibles :

- le travail de la matière et du façonnage dans une mise en parallèle entre celle de la céramique (la terre) et celles du corps ;
- le travail autour de la notion de structure (axe vertical, socle, pliages, directions, accumulation...);
- le travail du parti pris artistique de la composition à partir d'éléments disparates et de changement de points de vue corporel doit être issu des différentes étapes précédentes.

4. L'atelier

L'atelier proposé au cours du stage s'est inscrit dans une unité de temps de quatre heures, depuis l'approche globale de l'œuvre jusqu'à la composition par groupe. Du fait de ce cadre temporel, les étapes évoquées précédemment ont été raccourcies par rapport au temps à y consacrer avec des élèves. Par ailleurs, une répartition des apports entre les enseignants est à envisager.

Les trois séquences qui ont été proposées font suite à l'approche de l'œuvre. La première débute par un échauffement, conçu à partir des pistes retenues précédemment.

4. 1. Séquence 1 : jeux de matières

4.1.1 « La table des matières »⁸

Il s'agit d'éveiller et prendre conscience des différentes matières du corps (en résonnance avec la matière de l'œuvre) :

- **la peau** en correspondance avec le vernis de l'œuvre

Il s'agit de faire l'expérience de la sensibilité tactile.

Consigne : Prendre conscience de ses propriétés (interface avec le monde, sensibilité, finesse, enveloppe, continuité, surface...) en mettant en contact différentes surfaces corporelles de différentes manières (effleurer, caresser, faire glisser les mains l'une contre l'autre, les mains sur le visage, puis le cou, et toutes les parties du corps, mais aussi toucher en pointant différentes parties avec un doigt, le poignet, le bras).

L'expérience de la sensibilité tactile se fait en évitant la pression qui déplace la sensation vers les tissus musculaires, tendineux situés en-dessous.

- **les muscles** en correspondance avec la terre non cuite de la céramique

La proposition vise à faire l'expérience de la sensibilité tonique et kinesthésique.

Consigne : Prendre conscience des propriétés de volume et d'élasticité des muscles par auto-massage des grands groupes musculaires (visage, cou, épaules, dos, abdomen, bras, cuisses, jambes, pieds).

- **les os** en correspondance avec l'axe métallique de l'œuvre et la terre cuite

Le système osseux permet de faire l'expérience de la sensibilité vibratoire.

Consigne : Prendre conscience des propriétés osseuses (solidité, intériorité, solidarité globale à travers les ligaments et tendons) par des touchers profonds (pression) et des petites percussions sur les os des mains, du crâne, du bassin, tibia, cheville...

⁸ Terme emprunté à Benoît Lesage in : *La danse dans le processus thérapeutique*, Ramonville St Ange, Erès, 2005.

- Intégration des 3 systèmes :

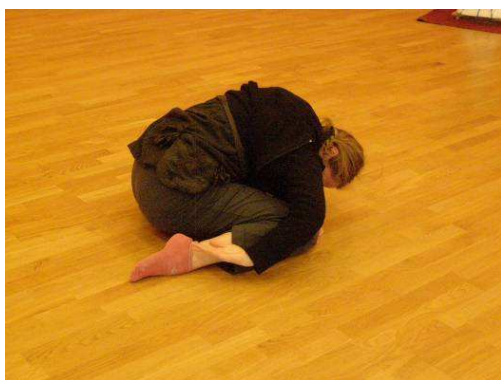
Par 2, un allongé sur le dos au sol, l'autre effectue des petits repoussés (petites « secousses ») sur la plante des pieds de son partenaire. Celui-ci se retrouve ballotté par des petits allers-retours où il a la sensation de glisser à l'intérieur de sa peau, mais aussi d'être massé par les mouvements du corps contre le sol. Enfin, il fait l'expérience de la solidarité du système tendineux squelettique par la transmission à tout le corps de la poussée exercée sur les plantes de pieds.

4.1.2. Le corps : une matière à pétrir et à mettre en forme

A cette étape, il s'agit de faire l'expérience de la matière du corps comme de celle de la terre dans les mains de l'artiste, c'est-à-dire d'une forme compacte à pétrir, qui présente une certaine résistance à la déformation ou à la mise en forme.

- Les rouler au sol

Consignes : Depuis la position « tortue », rouler latéralement en gardant non pas la forme précise du corps mais la structure globale, et en recherchant la continuité dans le rouler (pas de heurts).



Explorer les « rouler » dans toutes directions (latéralement, en arrière, en avant), toujours en recherchant la continuité du mouvement par transfert progressif du poids du corps. Rouler avec l'idée de la boule de terre qu'on pétrit pour la chauffer et l'assouplir pour pouvoir lui donner une forme choisie et travaillée.

- De la matière compacte à la forme en volume

Consigne : Depuis un rouler ou un enchaînement de rouler, déployer une forme en volume qui s'érige (idée du socle). Le passage de la forme compacte à une forme « sculptée » doit se faire dans un changement de qualité : la matière compacte présente un équilibre des tensions qui garantit la conservation de sa forme dans les rouler, la phase de mise en forme se fait par la densification d'appuis qui permet de déployer, d'étirer, d'éloigner d'autres parties du corps.



- Construction à partir des matériaux explorés

Consigne : Elaborer une phrase personnelle qui construise progressivement une forme sculptée par accumulation⁹ (3 ou 4 étapes pour aboutir à la forme finale).

4. 2. Séquence 2 : Jeux autour de la structure

4.2.1 Axe vertical et pliages

Consignes : - Osciller sur place autour de l'axe vertical (en avant, arrière, latéralement).



- *Plier une ou plusieurs parties du corps* (alternativement, simultanément) puis enchaîner plusieurs pliages ;



- *Se déséquilibrer* après des oscillations et enchaîner des pliages après un déplacement ; jouer sur le pliage et le dépliage (même trajet au pliage et dépliage, trajets

⁹ Accumulation : principe chorégraphique basé sur la répétition, la série et l'addition. *Dictionnaire de la danse*, sous la direction de Le Moal (P.), Paris, Larousse, 2008.

différents, introduire des accents, varier les amplitudes, les durées, les résistances...)
S'appuyer sur l'imaginaire (l'élément à plier est-il long, léger, épais...)

- *Construction à partir des matériaux explorés*

Consigne : Construire une phrase personnelle articulant axe vertical et jeux de pliages et dépliages.

4.2.2 Axe vertical et autres directions

Consigne : En duo, construire des figures faisant mettre en évidence l'axe vertical et d'autres directions (horizontale, obliques), en empilement ou non.



4.3. Séquence 3 : Du geste pictural de décoration au geste dansé

Cette séquence n'a pas pu être réalisée durant le stage au regard de la durée de l'atelier.

Consigne : Explorer les différents gestes qui ont permis de produire les décorations de la céramique (ligne droite, points, motifs de type feuille d'arbre, à plat). Jouer à les déformer dans l'amplitude, le rythme, etc.

Construire une phrase personnelle composée de séries de deux gestes dansés issus des gestes picturaux de décoration.

4.4. Composition

Par groupe de 5 à 7.

Composition progressive en quatre tableaux qui ont été composés dans l'ordre choisi par les groupes durant le stage.

a) Construire une partie utilisant les phrases élaborées dans la partie « mise en forme de la matière » (rouler au sol/mises en forme), en renforçant la lisibilité du processus d'accumulation (par répétition, par canon, unisson, mise en scène...).

b) Construire une partie mettant en relief le contraste entre l'axe vertical et les pliages, en s'appuyant sur les phrases construites précédemment.

c) Construire une partie mettant en scène les gestes qui produisent des motifs de décoration, en renforçant l'idée de série par un unisson (non réalisé en stage).

d) Construire une partie mettant en scène les figures en duo, en offrant plusieurs angles de vue aux spectateurs.

5. Correspondances entre les arts

Nous choisissons d'aborder la transversalité artistique à travers deux axes caractéristiques qui contribuent à l'identité de l'œuvre étudiée :

- la mise en forme par le façonnage de la matière ;
- le rapport au monde quotidien.

5.1. La mise en forme par le façonnage de la matière

Si ce thème paraît central en arts plastiques, et particulièrement pour toutes les productions résultant d'un processus de pétrissage, plus encore que de cisaillement ou de collage, le travail de la matière du corps intéresse éminemment le danseur, le comédien et le chanteur.

En danse, l'intérêt pour la « matière du corps » s'est particulièrement développé à la suite des travaux de Laban¹⁰, qui a étudié la relation entre le processus de production du mouvement (l'intention) et la forme du mouvement.

Le mouvement peut, en effet, être appréhendé selon différentes dimensions : son intention, sa valeur expressive ou symbolique, ses propriétés physiques, etc. Sur ce dernier plan, on peut l'envisager du point de vue de la posture (rapport à la gravité), de la structure (paramètres d'espace, de temps et d'énergie) et de la qualité.

La qualité de mouvement apparaît directement liée à la façon dont le danseur convoque les différentes matières du corps, organisées en systèmes fonctionnels (osseux, musculo-tendineux, tactile, visuel, labyrinthique, lymphatique, etc.). Cette relation est au cœur des pratiques et des recherches des différentes techniques d'analyse du mouvement¹¹ à partir des années 80. Ces dernières se poursuivent aujourd'hui notamment à travers l'analyse fonctionnelle du mouvement dansé (AFMD)¹² qui est d'ailleurs l'une des disciplines enseignées pour le diplôme d'état de professeur de danse.

Au plan de la création chorégraphique, la pièce d'Odile Duboc, *Projet de la matière*, créée en 1993 et recréée en 2003, place au cœur de son propos le processus de façonnage de la matière du corps et du mouvement. Grâce à l'aboutissement d'un long travail d'expérimentation et de recherche et à un dispositif scénographique formé de coussins géants, les danseurs évoluent en produisant des qualités de mouvements très particulières, comme en apesanteur, gardant la mémoire sensorielle de chaque état. « *Ils étaient tout à coup en mouvement, dans des mouvements organiques et justes, dans la mémoire dynamique des éléments que je cherchais à leur transmettre depuis toujours* » précise Odile Duboc¹³.

5.2. Le rapport au monde quotidien

Concernant les arts plastiques, la contribution de Jean-Cyrille Etourneauud (Cf. chapitre suivant) montre combien les rapports entre l'objet quotidien et l'œuvre témoignent d'approches qui redéfinissent les codes esthétiques et remettent en question, dans un véritable dialogue croisé, les conceptions même de l'œuvre.

¹⁰ LABAN (R.), *La maîtrise du mouvement*, (1950), trad. fr. Challet-Haas (J.) et Bastien (M.), Arles, Actes Sud, 2007.

¹¹ ROUQUET (O.), *Les techniques d'analyse du mouvement et le danseur*, Paris, FFD Éd., 1985.

¹² De nombreux analystes du mouvement sont regroupés au sein de l'association « Accord cinétique » <http://www.afcmd.com>

¹³ PERRIN (J.), *Projet de la matière – Odile Duboc – Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique* (+ DVD), Presses du réel/CND, 2007.

Les références artistiques convoquées ont en commun de considérer que l'œuvre ne tient pas tant à l'objet représenté ni à l'objet produit qu'à la démarche selon laquelle l'artiste le présente comme tel. De ce point de vue, tout objet ou fragment d'objet peut prétendre à devenir œuvre. *Le fond de l'armoire* s'inscrit ainsi dans cette démarche artistique qui, de façon plus large, requestionne notre regard sur notre environnement quotidien.

Dans une approche transversale entre les arts, le geste quotidien en danse offre des échos multiples. On le retrouve en effet depuis très longtemps dans certaines danses traditionnelles ou rituelles. Il y apparaît cependant sous une forme stylisée voire mimée, comme dans le cas de la pantomime.

Ce n'est qu'au XX^{ème} siècle que le geste quotidien devient matériau chorégraphique pour lui-même, à la suite des travaux de Laban qui s'intéresse non pas aux codes esthétiques de la danse mais à la fonctionnalité du geste, à ses propriétés internes en adéquation avec le but que le sujet se donne.

L'exploitation chorégraphique du geste quotidien dans sa stricte énonciation sera explorée dès 1952 par Merce Cunningham dans *Excerpts from Symphonie pour un homme seul*.

Mais le processus sera systématisé par Anna Halprin dans les années 60 à travers les *tasks*, principe d'improvisation et de composition fondé sur la réalisation d'actions quotidiennes simples (nettoyer, porter, etc.). Trisha Brown, qui fut l'une de ses élèves, poussera l'exploitation des gestes quotidiens à travers le principe d'accumulation (cf. contribution *Victory Boogie Woogie*).

Dans un autre registre, la danse de Pina Bausch convoque également le geste quotidien mais dans une forme plus théâtralisée, dont la dimension symbolique reste forte.

Enfin, Odile Duboc trouve dans l'observation de l'environnement quotidien une inspiration qui colore sa danse d'une poésie du quotidien, rejetant toute dimension spectaculaire.