

Danser brut

Par Stéphanie Jolivet



Chaplin

« Il y avait une salle, là-bas, des tas de bons musiciens, et ils dansaient, polkas, quadrilles des lanciers, quadrilles écossais, jusqu'à en avoir mal aux pieds, et toutes les discussions tournaient autour de l'Amérique, et qui y allait, et qui en revenait. Il y avait plein de femmes aussi, des jeunes, celles qui n'étaient pas encore allées en Amérique, ou qui étaient trop craintives pour y aller, dont certaines tout à fait charmantes. Maintes fois, dehors avec l'une ou l'autre, il avait ressenti l'attraction grave et bondissante du désir. Et quand elles cédaient et se pressaient contre lui il savait qu'il aurait facilement pu faire plus. Mais il ne le faisait pas. Car en faire plus c'était se faire prendre. Or, il était doué, à l'époque, pour ne pas se faire prendre. Doué pour partir. Doué pour marcher loin. Et pourtant, ce vendredi soir, le voilà qui était en train de se préparer avec le reste des pauvres benêts dans la salle de bains. »

Anna Hope, *La salle de bal*, 2017

Danser consiste à « mouvoir le corps suivant les règles de la danse » si l'on en croit la définition du Littré. Il s'agit d'un acte codifié « réglé par une cadence et habituellement dirigé par la musique ». Un acte normé. Polkas, quadrilles des lanciers, quadrilles écossais pour reprendre les termes d'Anna Hope mais aussi bien valse ou rock répondent à des chorégraphies fixes qui se distinguent les unes des autres par un nom et un rythme musical. La présence de l'adverbe « brut » vient interroger cette définition en plaçant la danse du côté du spontané et du non contrôlé. L'exposition *Danser brut* questionne de ce fait les liens encore peu explorés à ce jour entre la danse et le geste involontaire ou répétitif à travers des expressions artistiques marginales. Je vous propose un parcours sélectif de quelques œuvres illustrant cette problématique. Si vous voulez bien entrer dans la danse...

Air de danse (salle 1)

Max Goldinger présente des instruments de musique imaginaires constitués de matériaux de récupération. Ces œuvres produisent effectivement des sons (que nos élèves n'auront pas le loisir de tester toutefois...) Divers instruments jalonnent l'exposition comme l'étrange guitare (peut-on lui donner ce nom?) de Gustav Mesmer ou la clarinette de Jean Loubressanes.



Mesmer



Goldinger

Tourbillons, rondes et tournoiements (salle 2)

Les sculptures d'Ulrich Bleiker traduisent le mouvement : un ou deux personnages, parfois à taille humaine, « dansent ». Il est intéressant de s'interroger sur la faculté de l'artiste à traduire le mouvement : à quoi voit-on qu'ils dansent ? Quelles sont les postures ? Le mouvement doit-il être réaliste pour qu'on l'identifie à une danse ?



Bleiker

Danse de Saint-Guy (salle 3)



Paracelsus

Ce terme de médecine est le nom vulgaire de la chorée, dite aussi danse de St Witt, parce que, pour la guérir, on s'adressait à St Guy ou Witt. Dans le film *Paracelsus* de Georg Wilhelm Pabst (1943)¹, Patte de mouche, un bateleur, entre dans une sorte de transe qui va entraîner peu à peu tous les personnages présents dans l'auberge. La gestuelle est très clairement inspirée de la maladie qui se caractérise par des mouvements involontaires et une instabilité dans l'équilibre. Le personnage a les yeux révoltés, il semble totalement incapable de contrôler son corps. Toutefois, le réalisateur a accompagné cette séquence d'une musique totalement en harmonie rythmique avec les mouvements. Le groupe qui s'agrandit au fur et à mesure compose une chorégraphie collective homogène : même rythme, même direction. À noter que l'intervention des notables suffit à dissiper toute transe. Dans ce film, la danse Saint-Guy est un motif fictionnel : la maladie fournit un ensemble de postures et de mimiques qui font leur apparition dans les films et les spectacles parallèlement à la divulgation des découvertes faites en neurologie à cette même époque.

Danse d'expression (Salle 5)

The infernal cup cake de Georges Méliès² est un film entièrement dansé. Sans paroles ni même carton, c'est la danse qui raconte l'histoire. Les différents rythmes musicaux construisent les ambiances : joyeuses, inquiétantes, inattendues. Le mouvement définit le personnage : immobilité

¹ Le film est visible sur le lien <https://www.youtube.com/watch?v=RE61tp6uHUs>. La séquence commentée est à la 43^{ème} minute.

² <https://www.youtube.com/watch?v=mL4GDrJfBjQ>

hiératique, sauts diaboliques, entrechats primesautiers. C'est uniquement le corps qui construit la narration ainsi que nous y invitent le programme d'EPS en danse (voir supra).

Gestes ordinaires et extraordinaires

Les vingt premières minutes de *La nouvelle Babylone* de Koznitsev³ accumulent sur un montage très serré des séquences dans lesquelles des personnages effectuent des gestes sur un rythme identique : danseurs qui valsent dans une salle de bal et mains qui battent du tambour alternent avec des ouvrières qui piquent à la machine, des hommes qui battent le fer, des lavandières qui frottent le linge, des femmes qui se battent pour des étoffes. Régulièrement, apparaissent des plans d'ombrelles qui virevoltent et d'éventails qui se balancent. Les scènes sont liées par la musique qui en fait une séquence unique : s'agit-il d'une seule chorégraphie ? Peut-on parler de danse d'objets ? Tous les mouvements peuvent-ils produire de la danse ? Dans ce cas-là, parle-t-on plutôt de geste ou de danse ? Cette séquence liminaire, par les questions qu'elle pose, permet d'étoffer la problématique de l'exposition et me paraît un bon lanceur à travailler en amont d'une visite.

À voir aussi dans l'exposition

Norman Bel Geddes, *Tilly Losch in her dance of the hands*, 1930-1933 (salle 6)

Charlie Chaplin, *Les temps modernes*, 1936 (salle 6)

Charlie Chaplin, *Une idylle aux champs*, 1936 (salle 6)

Fernand Deligny, *Le moindre geste*, 1962-1971 (salle 6)

François Truffaut, *L'enfant sauvage*, 1970 (salle 6)

Dessins de Nijinski (voir dossier pédagogique)

³ <https://www.youtube.com/watch?v=rUR6kIVXwK0>

Dans les programmes

Cycle 3 EPS

Champ d'apprentissage :

« S'exprimer devant les autres par une prestation artistique ou acrobatique »

Attendus de fin de cycle :

« Réaliser en petit groupe une séquence à visée artistique destinée à être appréciée et à émouvoir »

Ce qu'il y a à apprendre :

- Utiliser son corps de manière plus fine, contrôlée, ressentie.
- Utiliser le pouvoir expressif du corps de différentes façons.
- Mobiliser son imaginaire pour créer une phrase chorégraphique.
- Occuper différents rôles : chorégraphe et danseur.
- S'engager dans un travail collectif.
- Structurer le numéro autour d'un début – un déroulement – une fin.
- Accepter certaines règles de fonctionnement au sein du groupe.
- Accepter la parole de chacun et donner son avis.
- Accepter le regard des autres et maîtriser ses émotions.

Compétence attendue :

Mobiliser son imaginaire pour créer du sens et de l'émotion, dans des prestations collectives qui impliquent de coopérer pour construire ensemble.

Règles constitutives des modalités d'évaluation :

En prenant en compte les avis et les choix de chacun, construire une phrase chorégraphique identique au groupe à l'aide d'inducteurs (liste de mots) sur le thème de la magie. Respect du temps imparti et des 10 mots (imposés possibles, passage au sol, saut, statue à déconstruire...).

Cycle 4 EPI : Français - EPS - Education musicale

« Des mots, des gestes, des sons pour raconter ton histoire »

Description synthétique du projet et problématique choisie :

Ce projet a pour objectif d'apprendre aux élèves à exprimer et communiquer des émotions à l'aide de différents langages (l'écriture, la musique, le corps). Par groupe de quatre à six, les élèves construisent et présentent une chorégraphie sur la base d'une histoire imaginée à partir d'un inducteur (exemple : un thème tel que « la planète inconnue » ; une photographie ; un tableau).

La construction de cette chorégraphie suppose :

- La conception et la rédaction d'une histoire (à partir d'un inducteur) support du propos de la chorégraphie (Français)
- Le choix ou la création d'un univers sonore pour la chorégraphie (Education musicale)
- La création, la mémorisation et la présentation d'une séquence artistique (EPS)

Problématique : Comment communiquer des émotions à autrui par le biais de différents langages ?

Compétences disciplinaires des programmes :

EPS :

- Communiquer des intentions et des émotions avec son corps devant un groupe
- Construire et mettre en œuvre des projets d'apprentissage individuel ou collectif
- Agir avec et pour les autres, en prenant en compte les différences.
- Mobiliser les capacités expressives du corps pour imaginer composer et interpréter une séquence artistique
- Participer activement, au sein d'un groupe, à l'élaboration et à la formalisation d'un projet artistique

Éducation musicale :

Définir les caractéristiques musicales d'un projet puis en assurer la mise en œuvre en mobilisant les ressources adaptées

Français :

« Écriture » : en réponse à une consigne d'écriture, produire un écrit d'invention en s'assurant de sa cohérence et en respectant les principales normes de la langue écrite », dans le cadre des objets d'étude « se raconter, se représenter » ou « visions du monde »

Parcours d'éducation artistique et culturelle :

Expérience de création associant plusieurs langages d'expression.

Source Eduscol

Texte en écho

Lettre de Fernand Deligny à François Truffaut, 10 juillet 1972

Renaud Victor me dit l'appui qu'il a trouvé en vous pour que *Pierre d'ailleurs* en arrive à se faire. Je vous en remercie.

Cette tentative qui persiste « ici » depuis cinq ans, jour pour jour, a pris le relais de celle que vous avez entrevue lorsque vous êtes passé à Saint-Yorre alors que vous tourniez *les Quatre Cents Coups*. Votre passage, je le devais à *Adrien Lomme*, ce petit personnage d'un roman perdu. Yves, devenu le personnage du *Moindre Geste*, vous avez pu l'entrevoir dans cette ferme de l'Allier alors que personne ne pensait à ce film dont c'est un miracle que des séquences en ricochent, en ce moment, un peu partout, à la demande.

Maintenant, il s'agit de *Pierre d'ailleurs*.

Des Adrien plus étranges que celui qui vous a touché par la quémante insatiable du « pote », il en vient « ici » en ribambelle, et Janmari, qui vit près de moi un jour après l'autre, est le jumeau de *l'Enfant sauvage*.

Et il s'agit de les en tirer de leur statut d'inadaptés précoces.

Il est courant, dans l'air du temps, d'entendre qu'ILS ont du génie. De ce « génie », il faut les en tirer pour les ramener « à la maison », comme tout le monde.

Que peut-il en rester de ce « génie » qui les pousse à rester « dehors », hors de ce discours qui nous fait ce que nous sommes et dont ILS font le tour.

L'organe qui est en passe de pousser à notre tentative, cette mémoire visuelle dont elle serait dotée si ce film peut se faire, nous est indispensable pour tenter de percevoir des indices d'un « infra-langage » qui, si nous arrivions à en émettre quelques bribes, leur permettrait de s'y retrouver alors que « perdus », ILS le sont et que la charité assaisonnée de prétendus savoirs ne leur ménage que des concessions qui, pour la plupart d'entre eux, les relègue « à perpète ».

Si l'un ou l'autre d'entr'eux s'en tire, c'est bien malgré « tout » ? Et ce « tout », à leur égard, est fort de complicités subtilement mêlées.

Échancrer quelque peu ce qu'en dira-t-on, ce qu'en sait-on qui les relèquent irrémédiablement, montrer ce qu'il en est, si les circonstances s'y prêtent (« en marge » puisque ces enfants là y sont repoussés), de ces enfants dont la présence est légère si on ne s'en tient pas à ce que leurs symptômes ont de provoquant, tel est l'objectif du film que nous pourrions tirer du matériau brut des images prises au jour le jour pendant des mois.

Dotés du matériel nécessaire et grâce aux présences nouvelles attentives à mener un tournage suivi, nous devrions arriver à faire ce que j'ai, pour une part, raté avec *le Moindre Geste* et parvenir à montrer que ce qui « leur manque », à ces enfants-là, est aussi ce qui nous manque, une certaine dimension de l'être humain mutilée, reniée par cette espèce en passe de s'y perdre dans le mouvement du « progrès ».

Je vous remercie encore d'en être de ceux sur qui je peux compter dans cette démarche en marge et à l'écart de tout un monde de relations pourtant nécessaires.

N'hésitez pas à me faire signe si vous avez besoin de quelque précision sur ce projet.

Sentiments sincères.

Deligny

Biographie rapide de la comète Nijinski

Par Agnès choplin



Rodin¹

« Je suis Apis, je suis un égyptien, un Indien peau-rouge, un nègre, un Chinois, un Japonais, un étranger, un inconnu. »² Nijinski

Vaslav Fomitch Nijinski naît à Kiev en 1889 d'un couple de danseurs. C'est un enfant silencieux et intellectuellement lent qui ne s'intéresse guère aux disciplines scolaires. Ses rapports avec ses camarades sont difficiles. En 1901, l'adolescent passe cinq jours dans le coma suite à un geste malveillant d'un camarade jaloux. En effet, il excelle en danse, en musique et en art. Il est d'ailleurs poly-instrumentiste. Ces talents le conduisent à être admis comme artiste aux Théâtres impériaux au grade de coryphée dès ses dix-huit ans. Cela lui permet de toucher un salaire - ce qui est appréciable vu la situation familiale difficile. C'est également à cette période que son père rompt les liens avec sa famille. Nijinski rencontre alors Serge de Diaghilev, « entrepreneur d'art » de génie, qui sera son mentor et avec lequel il vivra de 1909 jusqu'à son mariage avec la danseuse Romola de Pulsy en 1913.

¹ Cette œuvre d'Auguste Rodin représentant Nijinski est à voir dans l'exposition *Rodin et les mouvements de danse*, au LaM du 28 septembre 2018 au 6 janvier 2019.

² *Journal de Nijinski*, Gallimard, 1953, p.42

En 1909, le danseur participe à la première saison des Ballets Russes aux côtés d'Anna Pavlova et de Tamara Karsavina, deux ballerines expérimentées et brillantes. Paris lui apporte la célébrité et il reçoit la même année les palmes académiques avec ses deux partenaires féminines.

En 1910, Nijinski quitte la Russie pour ne jamais y revenir. Durant cette période, il devient chorégraphe et donne en 1912 *L'après-midi d'un faune* sur une musique de Claude Debussy. « Ce fut un long travail : il me prit deux mois alors que le spectacle même du ballet ne dure que dix minutes. »³ L'artiste confesse également dans son Journal : « sentant auprès de moi la présence de Dieu, je travaillais avec ferveur. »⁴

Il est sollicité comme modèle par de nombreux artistes, de Auguste Rodin à Paris jusqu'à Oskar Kokoschka à Vienne.

En 1915, Nijinski travaille sur une méthode de notation de la danse. Il affirme dans son Journal : « La base de tous les mouvements du corps humain et d'autres corps est la suivante : un cercle et un carré, divisés en segments. »⁵

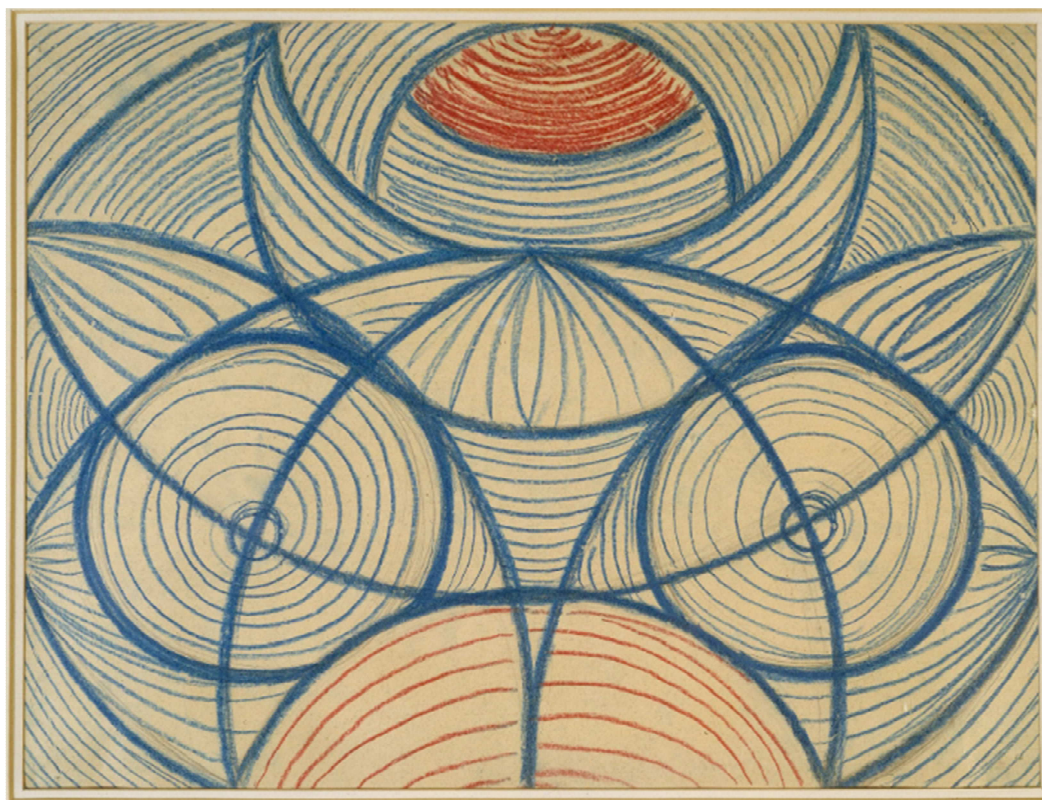
Dès 1916, le chorégraphe crée sa dernière pièce pour les Ballets russes, *Till Eulenspiegel* sur une musique de Strauss.

En 1917, il danse pour la dernière fois avec les Ballets Russes à Buenos Aires dans *Le spectre de la Rose* et *Pétrouchka*. Nijinski commence également son activité graphique de façon très dense. Il reçut des leçons de dessin de Léon Bakst qu'il admirait depuis longtemps. Ce dernier est un peintre russe avec qui il collabora pour le décor et les costumes de ses spectacles.

³ Id, p.139

⁴ Id, p.160

⁵ *Nijinski 1889-1950*, Martine Kahane, musée d'Orsay, 2000, p.243



Nijinski

Son ultime récital de danse a lieu en 1919 avant qu'il ne soit admis à l'hôpital psychiatrique de Vienne. L'artiste met aussi la dernière main à son Journal qu'il signe de « Dieu et Nijinski ». En effet, dans ce dernier, il affirme de façon récurrente son identification avec un dieu. « Je suis Dieu, je suis Dieu. Je suis tout, la vie et l'infini. Je serai toujours et partout. »⁶

À partir de cette année, son temps sera ponctué d'internements successifs dans différents établissements dont dix ans au sein du sanatorium Bellevue de Keuzlingen en Allemagne.

En 1932, sa mère décède sans que l'on en informe le danseur. Cette même année, Nijinski connaît sa première alerte cardiaque et meurt des suites d'une insuffisance rénale qui le conduit dans le coma en 1950.

Dans l'épilogue de son Journal, se trouve cette phrase terrible : « Je suis un incurable – un pauvre homme à l'âme percluse, un misérable, un malheureux. »⁷

Question d'enseignement :

Quelles sont les influences réciproques entre les arts plastiques et les arts du spectacle (dans le premier tiers du XX^{ème} siècle) ?

⁶ *Journal de Nijinski*, Gallimard, 1953, p.144

⁷ Id, p.210

Du geste à l'écriture (et vice-versa)

Par Stéphanie Jolivet



Lucile (11 ans)

« Il est de notion courante qu'un geste, une expression du visage sont susceptibles, en certaines circonstances, d'en dire plus long que cent discours. Nous cultiverons cette expression par le geste qui est à la base de l'art plastique et dramatique : exprimer des sentiments, communiquer une émotion par le seul miracle des attitudes, du mouvement, du geste, n'est-ce pas un don précieux à cultiver et à renforcer ? Les enfants peuvent atteindre spontanément à une expression qui est communication directe, instrument merveilleux pour l'exaltation enthousiaste de notre personnalité. »

Célestin Freinet, *L'éducation du travail*, 1978

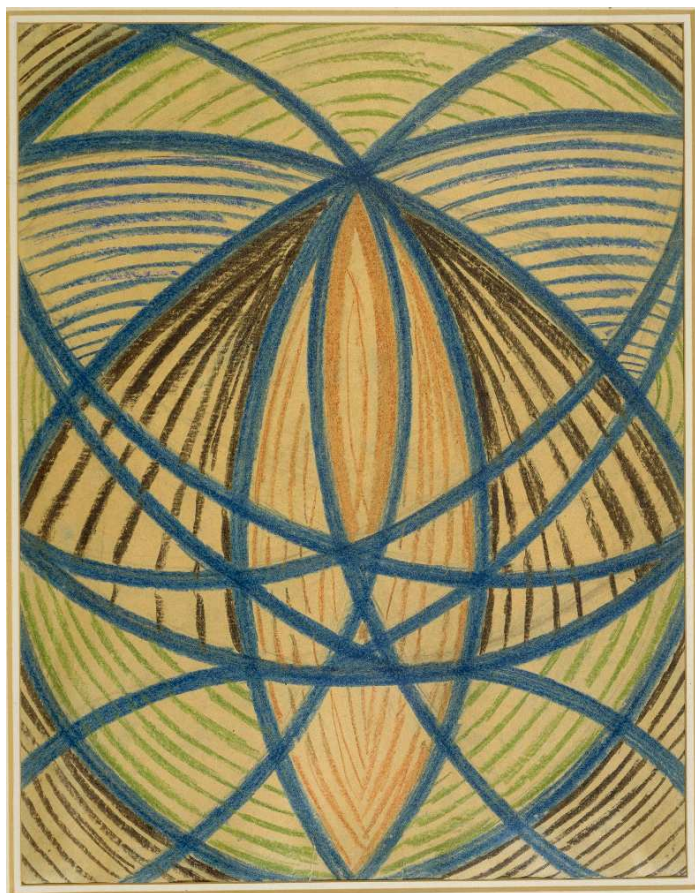
La pédagogie Freinet repose sur l'expression libre de l'enfant. Auteur de sa création, il va, en tâtonnant, construire les notions nécessaires à l'élaboration de sa pensée. Si texte libre, entretien du matin (ou Quoi de neuf ?) et recherches mathématiques commencent à être pratiquées dans les classes, l'expression corporelle reste le parent pauvre de la création enfantine. Pourtant, Patrick Hatier en fait un puissant levier d'apprentissage. « Expression corporelle ? Expression gestuelle ? Non. Expression globale. Tout se tient. Nous nous sommes retrouvés dans le préau de l'école à l'heure de la grammaire structurale, nous avons plongé du haut des arbres de Chomsky dans un océan imaginaire. Qui nous a menés là, au geste redonné à l'espace, aux corps entrelacés, aux chocs des rencontres vagues contre rochers, vagues contre vagues ? Un air de Debussy ? La musique d'Edgar Freose ? Un bruit de robinet ou le ronron des mots ? » Le corps et les mots ne sont plus cloisonnés : de 9h à 10h- français, de 10h à 12h- EPS mais l'un nourrit l'autre. Le récit

naît des tableaux créés par les enfants qui jouent à *être* des personnages et *vivent* des scènes. En lecture de même, l'expression corporelle donne corps au texte : « Au lieu de lire avec les yeux, avec la tête, nous avons lu avec tout notre corps. » Jouer un texte : l'incarner au sens étymologique. Le texte prend corps en se chargeant de l'expérience de l'enfant.

Cette démarche est intéressante à expérimenter dans sa classe en amont d'une visite. Face aux (parfois) déconcertantes interrogations des élèves, s'intéresser au geste, à la sensation qu'il procure, au mouvement qu'il induit permet de regarder les œuvres sous un angle différent. Quel geste est à l'origine de l'œuvre ? Quel mouvement se crée sous nos yeux ? Plutôt que comprendre, sentir.

Avant de sombrer dans la folie, Vaslav Nijinski a réalisé de nombreux dessins. On peut les observer dans la salle 7. Ces formes réalisées au crayon ont un pouvoir hypnotique : l'œil est entraîné dans le mouvement du crayon qu'on imagine mû par un mouvement compulsif. On retrouve les principes propres à la notation de la danse : « « La base de tous les mouvements du corps humain et d'autres corps est la suivante : un cercle et un carré, divisés en segments. » Mais une fois sur le papier, s'agit-il encore de danse ? Faut-il séparer l'activité chorégraphique de l'activité plastique du danseur ? Elève médiocre, danseur génial¹, l'usage social sépare les champs et valorise l'un au détriment de l'autre. Avoir trouvé un moyen d'expression n'était-il pas suffisant ?

Il est amusant pour conclure de voir que le corps a refait son apparition dans les écrits par l'intermédiaire des « emoji » (émoticônes). Ces petits signes ne sont-ils pas les didascalies de nos conversations lorsque le corps en est absent ? Ils disent par le geste ce que les mots ne peuvent ou ne veulent pas dire. Gageons que cet exemple parlera à nos élèves... ;)



¹ Voir le dossier pédagogique « Biographie rapide de la comète Nijinski »

Nijinski

L'écriture et le geste

<http://www.icem-freinet.fr/archives/educ/76-77/10/33-35.pdf>

De l'expression libre corporelle au jeu dramatique

<http://www.icem-freinet.fr/archives/ae/ae-14-15/ae-14-15-1.htm>

Du geste à l'écriture : jeux d'expression globale

<http://www.icem-freinet.fr/archives/educ/77-78/7/5-7.pdf>

Dans les programmes

Ecole maternelle : Danser avec des objets (exploration, recherche)

D'une façon générale, la relation avec les objets doit être privilégiée, car les objets sont inducteurs d'actions très diverses et d'une recherche incessante de la part des enfants. Chaque objet particulier (tissus légers ou lourds, couvertures, toile de parachute, balles de mousse, ballons de baudruche, gros ballons, plumes, vêtements, cartons, peluches, oreillers...) a des caractéristiques de poids, d'encombrement, d'envol et d'appuis au sol. Chaque objet amène ainsi une qualité de légèreté, ou de douceur ou encore de vol, il est une porte ouverte sur l'imaginaire. Il induit des saisies spécifiques, des modalités d'actions, des désirs de mouvement en interaction avec l'objet. A son contact, le tout petit va développer toute une palette d'actions possibles et de modulations toniques, spatiales qui vont nourrir le mouvement dansé (soulever, secouer, déposer, se déposer, porter, transporter, traîner, frotter, lancer, attraper, suivre, pousser / tirer, faire rouler, faire glisser, entrer à l'intérieur...). Son mouvement va s'enrichir de tout ce qu'il va découvrir des propriétés de l'objet avec lequel il dialogue ; ainsi faire voler un voile et descendre au sol avec le tissu se fera dans une qualité de légèreté et de douceur, pousser un objet lourd ou encombrant permettra de trouver des appuis solides dans le sol, etc. Il sera important de laisser de grands temps d'explorations libres, puis accompagnées. L'observation des réponses motrices, des différentes trouvailles, conquêtes, désirs d'actions guidera l'enseignant dans son accompagnement. L'enseignant prendra appui sur les trouvailles des tout petits pour élargir l'action à d'autres enfants et prolonger, structurer les conduites motrices (orienter l'action dans l'espace, organiser collectivement le jeu chorégraphique qui peut en découler, etc.). Il est possible que l'activité ludique prenne le pas sur l'activité dansée. Il faut accepter que les productions corporelles des enfants ne s'apparentent pas tout de suite à de la danse. Cela viendra avec le temps et les propositions pédagogiques des enseignants : l'utilisation de musiques, le recours au mouvement ralenti, doux, l'incitation à l'observation d'enfants danseurs vont faciliter l'entrée dans la danse (et en « état de danse ») d'un nombre de plus en plus important d'enfants. D'autres actions mobilisent des coordinations plus globales (sauter, se balancer, s'accroupir, sautiller, courir, marcher à quatre pattes, glisser sur les genoux, sur le ventre, sur le dos...) seront également des vecteurs de danse.

Source Eduscol

Texte en écho

« La planète des signes » de Stéphane Jarno, *Télérama* du 11 juillet 2018

Le geste, une notion clé dans l'art du XX^{ème} siècle

Par Agnès choplin



Mary Wigman

« Selon toutes les apparences, l'artiste agit à la façon d'un être médiumnique qui, du labyrinthe par-delà l'espace et le temps, cherche son chemin vers une clairière. » Duchamp, 1957

Il est possible de voir cette exposition à travers le prisme du geste, concept fondateur qui nous permet de parcourir une grande partie de l'expression artistique du XX^{ème} siècle – en particulier celle du dernier tiers. L'intitulé de l'exposition organisée par Harald Szeemann à la Kunsthalle de Berne en 1969 *Quand les attitudes deviennent formes*, en est une illustration.

Il me semble que la première acception de ce terme a une résonance politique au sens large. Les manifestations réalisées par les **dadaïstes** ont pour objectif de s'opposer à la société bourgeoise qui s'incarne dans la terrible boucherie de la première guerre mondiale. Ces protestations contre les poncifs artistiques sont aussi visibles dans des cabarets – ce qui explicite bien leur refus des institutions culturelles traditionnelles inféodées à la hiérarchie sociétale. Ces soirées réunissant ce qu'on pourrait appeler des proto-happenings ne font pas forcément la distinction entre expression poétique et blagues paroxystiques. Une forme de danse y trouve déjà sa place. Celle de Sophie Taeuber portant un masque de Marcel Janco à Zurich en 1916 offre un exemple.

Certains adeptes de ce courant continuent à utiliser le geste dans le cadre du mouvement **surréaliste**. Il s'agit alors d'accéder à une part inconsciente de la psyché humaine par le truchement de pratiques automatiques graphiques ou verbales. Cette recherche est également nourrie de gestes picturaux nouveaux comme le frottage de Max Ernst. Les photographies des

expositions de ce courant artistique montrent la dimension théâtrale de l'expression plastique. Le ballet *Relâche* sur un argument de Francis Picabia et une musique d'Erik Satie, témoignent de la coopération entre artistes de disciplines différentes.

Cette quête des fondements de la construction humaine se retrouve après la seconde guerre mondiale au sein du mouvement **Cobra**. Certains membres de ce groupe choisissent de renoncer à l'utilisation de leur main droite pour faire advenir de nouveaux gestes moins contrôlés. Ce refus de la virtuosité technique a aussi comme objectif de les rapprocher du monde réputé plus spontané de l'enfance.

Au cours de la même période, Jackson Pollock et ses collègues américains expérimentent de nouveaux supports et média qui leur permettent de créer des peintures où la distinction de la forme et du fond n'est plus opérante. La gestuelle du chef de file de l'**expressionnisme abstrait** filmée par le photographe Hans Namuth est souvent comparée à une danse. Il travaille en effet au sol en attaquant la toile non tendue sur châssis de différents côtés.

On connaît par ailleurs l'importance du sol dans les pratiques contemporaines de la danse opposées à l'élévation prônée par la chorégraphie classique. Les frontières entre arts plastiques et danse sont particulièrement poreuses à cette époque aux Etats-Unis. Le Black Mountain College en est un bon exemple. Un artiste tel que Robert Rauschenberg collabore à plusieurs reprises avec des danseurs comme Merce Cunningham et monte lui-même sur scène. Il affirme travailler dans l'intervalle entre l'art et la vie.

Cet accent sur la dimension horizontale et terrienne nous conduit à la notion de nature. La prise en compte de l'environnement, souvent à une échelle monumentale, amène les artistes du **land art** à essayer de nouvelles procédures nécessitant des gestes inédits. De l'unique emploi de son corps soumis à la gravité au cours des marches de Richard Long à l'utilisation de multiples engins de chantier pour la construction de la Spiral Jetty de Robert Smithson en 1970.

Certaines démarches en relation avec la nature magnifient des actions issues de la vie quotidienne comme la cueillette que pratique Wolfgang Laib. Ces gestes permettent un retour aux sources de l'activité humaine où l'art ne relève pas encore d'une catégorie spécifique.

La réalisation de mouvements inhabituels dans l'univers artistique peut se comprendre également comme une façon de rapprocher l'art et la vie. Pour reprendre la formulation de Robert Filliou : « L'art, c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art. »

L'origine latine du mot geste renvoie à la notion d'exploit. Le champ de **la performance** aux Etats-Unis et en Europe révèle par son étendue les deux acceptions possibles du terme. D'une part un geste banal accède au statut d'œuvre d'art par la répétition. Il s'agit par exemple de *Second Skin*, performance de quatre heures d'André Stitt pendant laquelle il nettoie et martèle une vieille baignoire émaillée. D'autre part une action exceptionnelle tire sa valeur de l'impossibilité de sa reconduction. C'est le cas de *Shoot* de Chris Burden où l'artiste essuie un tir à balle réelle dans le bras. Le verbe anglais « to perform » signifiant interpréter nous rappelle toute la dimension théâtrale de cette discipline.

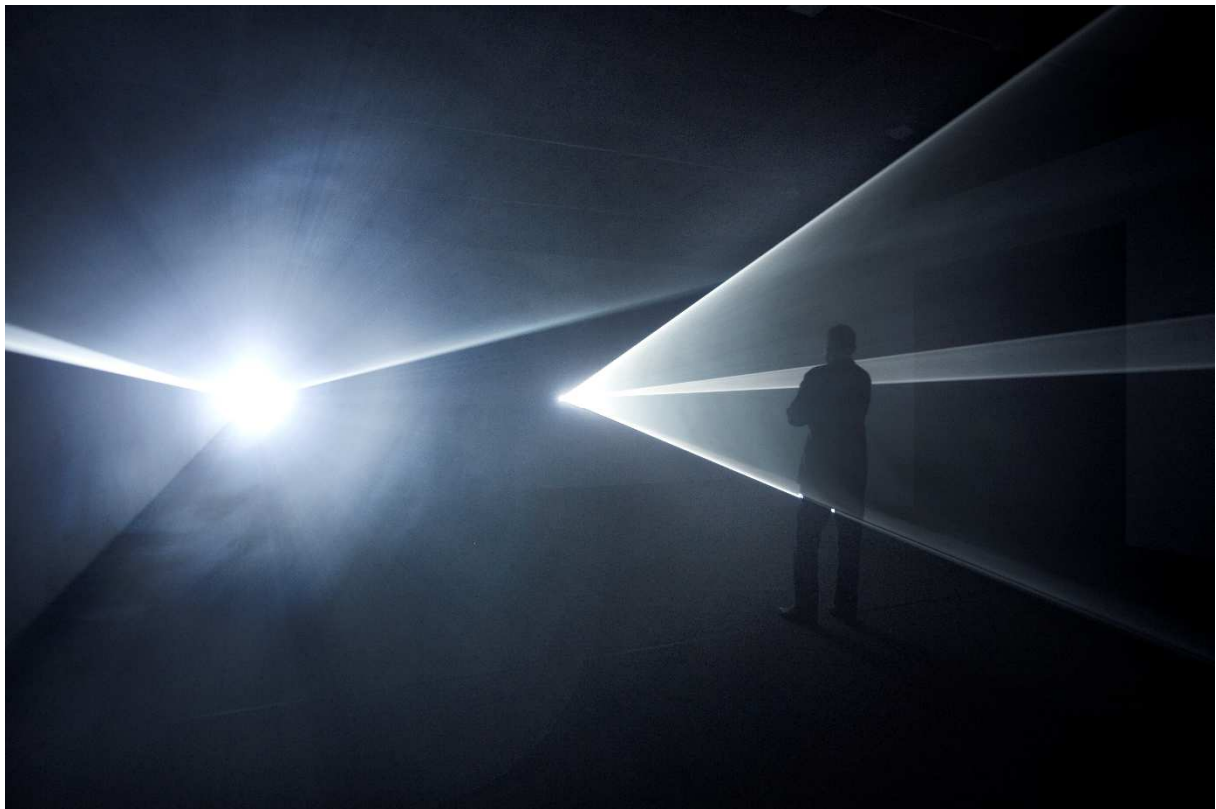
Cet art peut s'apparenter à un rituel et comme tel n'est pas forcément exempt de dimension irrationnelle voir magique.

Ainsi il peut même prendre une valeur thaumaturge comme l'a montré Joseph Beuys.

Ces œuvres soulèvent également le problème de leur rapport au temps. La trace photographique ou filmique de leur déroulement bénéficie-t-elle aussi d'une plus-value artistique ? D'autres plasticiens peuvent-ils s'autoriser à les « rejouer » et avec quelles garanties ? S'agit-il bien alors de la même œuvre ? Les multiples questions qui surviennent encore sont loin d'avoir trouvé toutes leurs réponses esthétiques, juridiques et humaines.

Enfin le geste plastique rejoint le geste musical dans nombre de collaborations entre artistes. *Sky Kiss* d'Otto Piene réalisé avec la violoncelliste Charlotte Moorman en 1982 en est un témoignage montré tout récemment à l'exposition ultime de la Maison rouge à Paris, *L'envol ou le rêve de voler*.

Cet espace accueille aussi bien des œuvres historiques de plasticiens reconnus internationalement que des productions classées plutôt dans l'art brut. L'exposition *Danser brut* associe également des modes d'expression rarement réunis pour montrer toute la richesse de cette problématique du geste dans ses rapports avec l'art sous toutes ses formes.



McCall

Questions d'enseignement

Comment un geste de la vie quotidienne peut-il prendre une dimension artistique ?

À quelles conditions la trace d'un geste constitue une œuvre d'art à part entière ?

Danser brut, quelques pistes pour le 1^{er} degré

Par Marie Demarcq, conseillère pédagogique



Grard

Avant...

Certaines problématiques peuvent être abordées en classe avec les élèves avant la visite de l'exposition.

S'interroger sur le titre de l'exposition (en cycle 3)

> Quand parle-t-on d'art brut ?

D'après Céline Delavaux, l'expression "art brut", inventée par Jean Dubuffet, évoque une pratique artistique libre de tout enseignement, de toute tradition et d'une production indifférente à son exposition.

Ressources :

Fiche Art Brut, Inspection académique

Céline Delavaux, *Comment parler d'art brut aux enfants ?*

> Quel est le sujet de l'exposition *Danser brut* ?

L'exposition *Danser brut*, explore des liens entre différentes formes d'expressivité du corps dans des états quotidiens, pathologiques ou de danses spontanées, et l'art brut.

Se questionner sur le mouvement spontané et quotidien / la danse

> À partir de quand le mouvement se fait-il danse ?

Il n'y a pas de réponse toute faite à cette question. Certains artistes contemporains pensent que nous sommes constamment en état de danse car nos mouvements quotidiens expriment un état intérieur. Des chorégraphes comme Pina Bausch ou les artistes de la *Post modern dance* ont exploré le geste quotidien dans la danse chorégraphiée.

> Quelle est la différence entre une danse chorégraphiée et une danse improvisée ?

Contrairement à la danse chorégraphiée, la danse improvisée laisse une plus grande place à l'expression libre et personnelle, elle se crée spontanément, en lien avec une émotion intérieure véhiculée par une musique ou même tout autre œuvre, parfois sans musique. Peu de codes sont attachés à ce type de danse pour laquelle on évoque aussi le terme d'expression corporelle.

Explorer les liens entre les arts plastiques et la danse

Ressources :

Pascal Gourdin et Nicole Morin, *Arts visuels et Danse*, Sceren CRDP

> Quel langage commun existe entre les arts plastiques et la danse ?

Il peut être intéressant de chercher le langage commun entre les deux domaines et de jouer à illustrer ces correspondances : espace, mouvement, geste, nuance, contraste, rythme, couleur... (ce lien est également à faire avec la musique)

> Comment le mouvement est-il représenté en arts plastiques, soit dans une image fixe ?

Quels différents procédés peut-on trouver ?

La figuration de la danse, le flou, la décomposition du mouvement, la déformation des corps, le déséquilibre...

... Après

En lien avec la visite, certains axes proposés dans l'exposition peuvent être explorés en atelier en articulant un questionnement autour du thème choisi, les références aux œuvres de l'exposition, les arts plastiques et l'expression corporelle. Un lien pourra également être fait avec l'histoire des arts en cycle 3.

Le tournoiement

Œuvres de références dans l'exposition :

Jean GRARD, *Manège aux oiseaux*, 1985

Louise TOURNAY, *dessins*

Pierre AVEZARD, *Film sur le manège*

Serge DANOT, *Le manège enchanté*

Denis OPENHEIM, film de sa fille qu'il fait tourner

Pourquoi les enfants aiment-ils faire des tours de manège ?

Pourquoi faire des rondes ? Que se passe-t-il quand on tourne longtemps sur soi-même ?

Comment représenter une ronde, un manège, un tournoiement ?

> Représenter le mouvement du tournoiement en faisant danser le crayon spontanément sur sa feuille. Puis varier les outils et les médiums.

> En expression corporelle, jouer sur la figure du tour et du cercle dans l'espace.

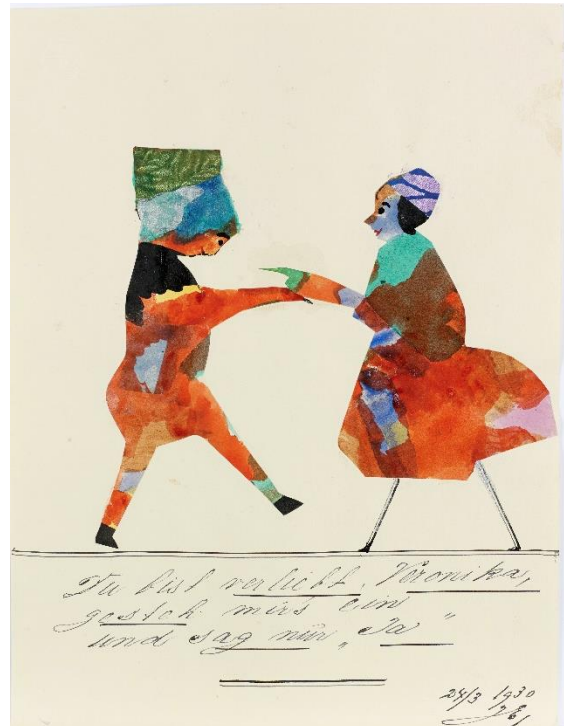
> Composer, concevoir une chorégraphie en jouant sur la figure du tour puis du cercle dans l'espace. (Mettre en résonance les œuvres de Delaunay)

> Réaliser des maquettes avec des figurines ou des objets pour réaliser un manège, utiliser des éléments de récupération (boîtes rondes, figurines existantes)

Du geste quotidien au mouvement dansé



Elsas



Œuvres de références dans l'exposition :

Oswald T SCHITNER, *Kopfstehender Mensch*.

John ELSAS, *Er sagt den Leuten*,

Films d'Alice GUY de MELIES,

Charlie CHAPLIN et le Burlesque

Quels sont les gestes, les mouvements que l'ont fait régulièrement au quotidien qui relèvent de l'ordinaire, et quels sont les autres gestes plus extraordinaires qui relèvent plus du jeu, de l'émotion ou de la danse ?

Relever également les "mimiques".

> Relever quelques gestes que je fais spontanément au quotidien dans différentes situations, le matin dans la salle de bain par exemple. Les rendre plus "extra-ordinaires" en les répétant, les amplifiant, les accélérant, en changeant leur amplitude... Composer une chorégraphie.

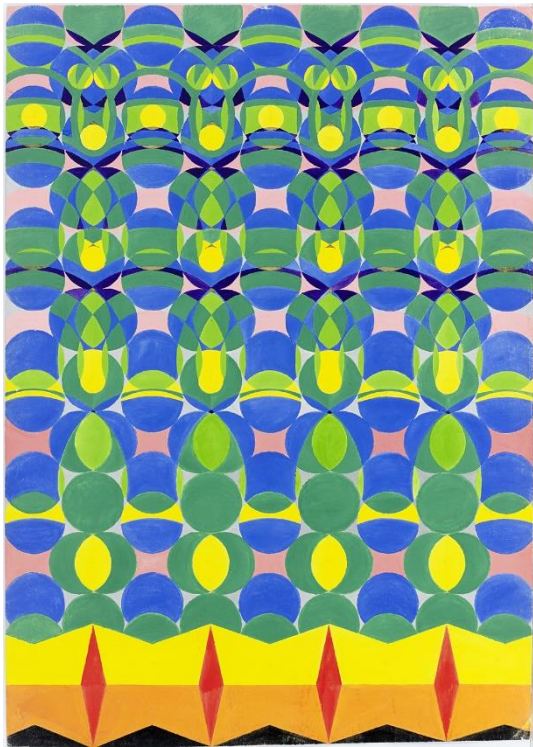
> Relever puis photographier des séries de mouvements sur différentes thématiques. Réaliser un imagier photographique ou dessiné à partir de verbes d'action et de gestes du quotidien ou imaginaires....

> Réaliser un imagier avec des photographies de mains illustrant différents gestes.

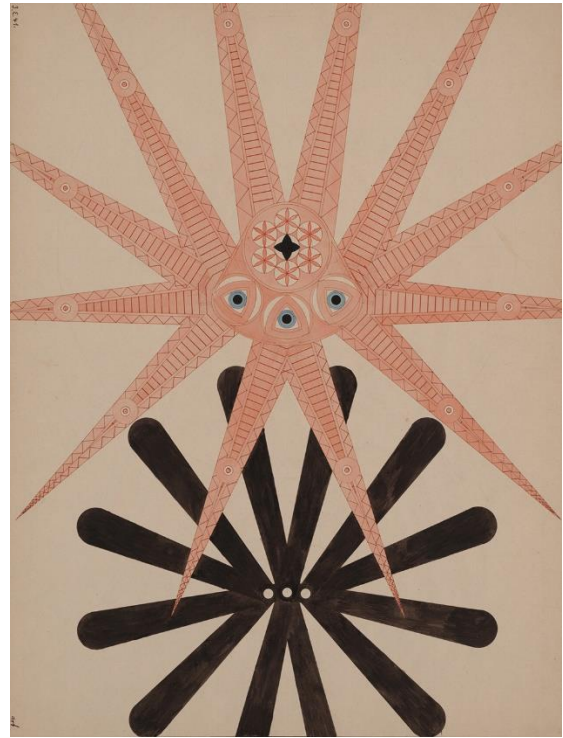
> Réaliser des séries de grimaces photographiées.

> Jouer des scènes sans dialogue en essayant d'exprimer une situation avec des gestes et des mimiques. Filmer.

Le geste et sa trace



Hartl



Œuvres de références dans l'exposition :

Dessins de NIJINSKI

Dessins d'Augustin LESAGE

Emma KUNTZ

Janko DOMSIC

Dessins d'énergie de HARTL

Dessins d'Adolf WÖLFLI

Mise en réseau avec les dessins de Caroline CARLSON

Quelles correspondances entre mon geste et la trace de mon geste ?

Comment illustrer la notion de contraste, de nuance, de mouvement, de rythme plastiquement puis corporellement et inversement ?

> Tracer en dansant, ou faire danser sa main en laissant une trace sur un support.

> Réaliser une improvisation sur différents types de musique puis dessiner la trace qu'aurait pu laisser la danse sur le papier.

> Danser avec des lampes de poches dans le noir. Filmer ou photographier en laissant un long temps de pose. cf. light painting.

> illustrer une œuvre plastique par la danse (Ex. : donner à plusieurs groupes une œuvre à illustrer par le mouvement puis au passage de chaque groupe retrouver l'œuvre correspondante.) Jouer avec les œuvres de Nijinski, Lesage, Kandinsky, Klee.

> Dessiner, calligraphier des chemins de danse puis s'en inspirer pour créer sa propre danse. cf.

Les 7 secrets de Monsieur Unisson.

> Faire correspondre un graphisme et un mouvement, écrire des partitions de gestes.