

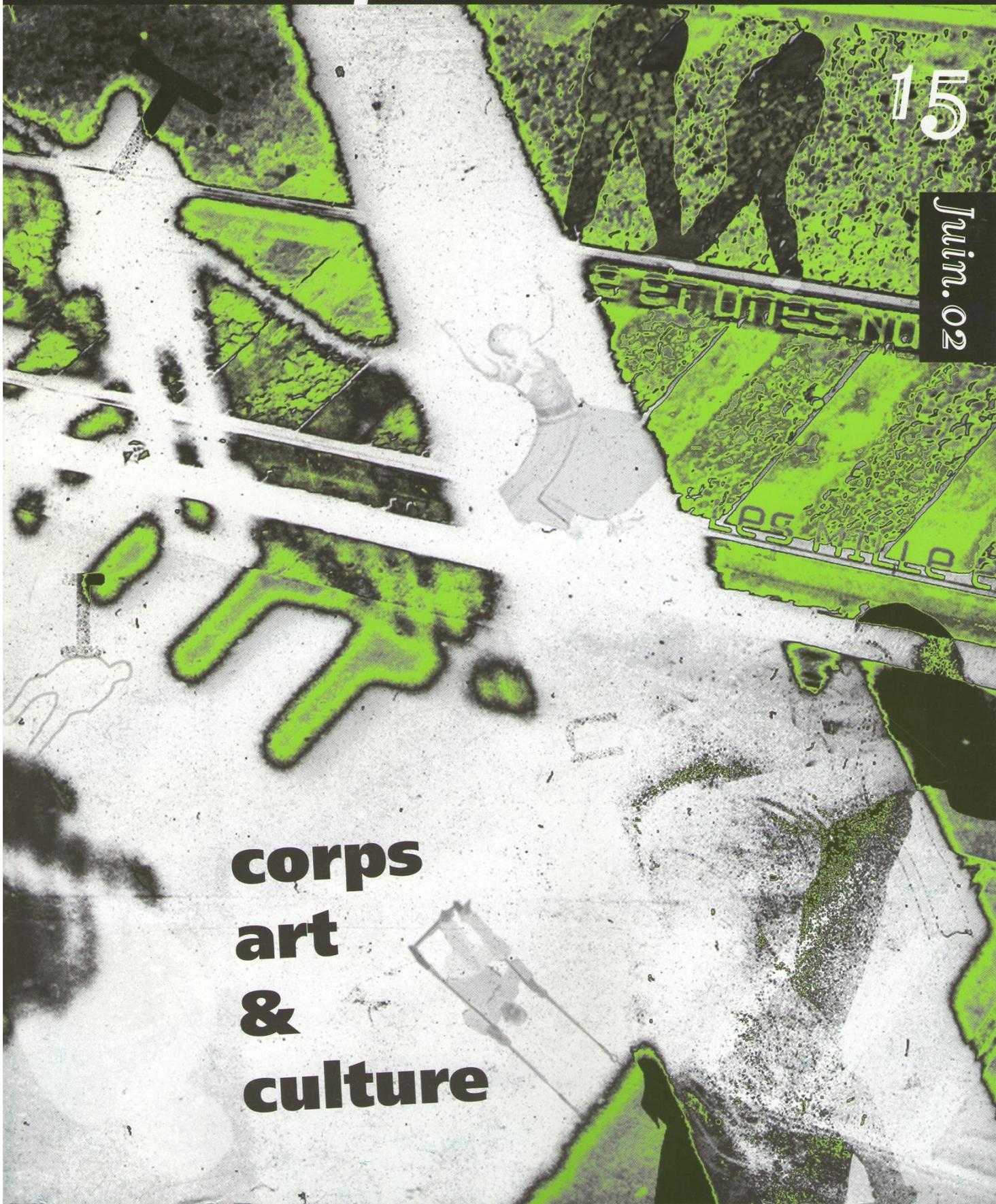
Ministère de l'Agriculture, de l'Alimentation, de la Pêche et des Affaires Rurales
Direction générale de l'enseignement et de la recherche

Champs Culturels

15

Juin.02

**corps
art
&
culture**



»»» Édito

Obsédés par l'image d'un corps parfait, éternellement jeune et mince, musclé et bronzé que nous renvoient les miroirs publicitaires, fascinés par le corps virtuel qui nous laisse entrevoir tous les possibles de l'immatérialité, cernés par l'obscénité des corps exhibés qui modifie notre relation au désir et à la séduction, nous errons dans un monde où le corps est à la fois présent et nié. Corps-assis de l'élève dans la salle de classe, corps-marcheur de long en large de l'enseignant, ce dispositif pédagogique traditionnel montre bien les limites de la prise en compte du corps dans notre système éducatif. Mais le corps est aussi sujet et objet de multiples démarches artistiques : danse, cirque, photographie, peinture...

A travers ce numéro qui a pour thème "Corps, art et culture", nous n'abordons cette immense question que de manière parcellaire à travers les analyses, les témoignages de chercheurs, thérapeutes, institutionnels, pédagogues, artistes... Beaucoup de ces contributions émanent d'intervenants et de participants au stage de formation organisé sur ce thème par le Réseau action culturelle du Ministère de l'Agriculture en collaboration avec l'ENESAD. Elles témoignent de l'effort des enseignants, dans un système scolaire basé sur la transmission des savoirs, pour redonner au corps une place plus juste, pour en développer les potentialités créatrices. Pour les adolescents en pleine transformation physique et psychologique, entre enfance et âge adulte, vivant difficilement cet entre-deux, la question du corps est tout sauf anodine : à travers l'acceptation parfois douloureuse de l'image de soi et de la relation à l'autre, les premières expériences sexuelles, le désir de mort et d'auto-destruction, le corps est souvent mis en jeu de façon violente ou inquiétante. D'où l'importance de le prendre en compte et de l'apprivoiser...

Marie-Noëlle BRUN

Animatrice du Réseau action culturelle du Ministère de l'Agriculture

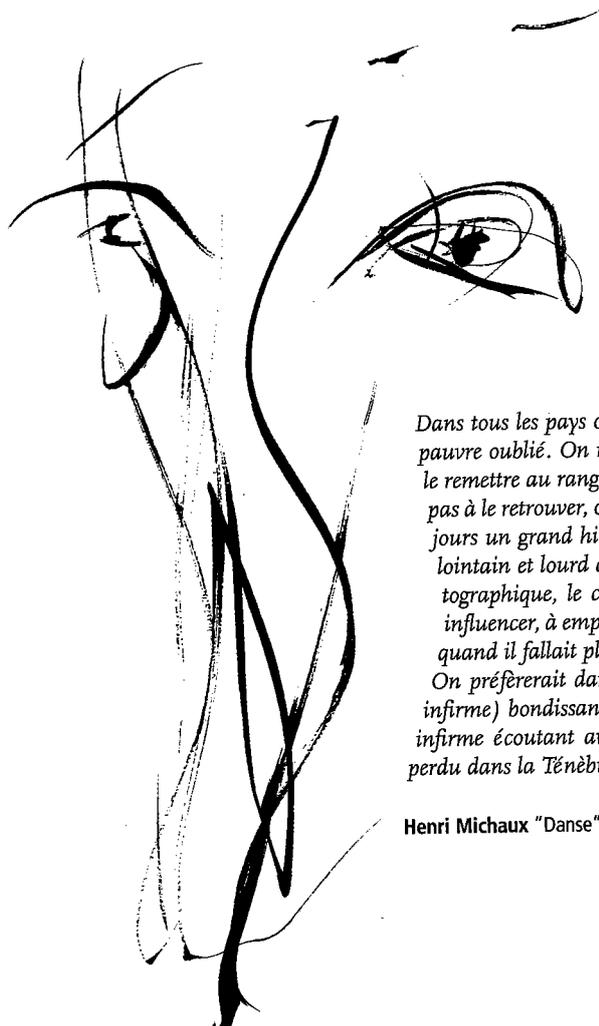


Photo : © MNB

Dans tous les pays on voit périodiquement l'homme revenir à son corps comme au parent pauvre oublié. On revient. On se penche. Pourquoi n'a-t-il pas monté lui-aussi ? On veut le remettre au rang et à la hauteur de la partie de nous qui fit des progrès. Mais on n'arrive pas à le retrouver, on lui fait faire la gymnastique, ce qui ne peut que l'éloigner. Il reste toujours un grand hiatus et le corps qui paraissait si maniable et à la portée de soi devient lointain et lourd dès qu'on veut le faire parler. De tous les signes, de tout le matériel pictographique, le corps humain est le plus encombrant, le plus lourd, le plus destiné à influencer, à empiéter, à fausser ; celui qui vous fait dire plus que vous ne voulez, et moins quand il fallait plus. (...)

On préférerait dans le secret de soi un corps plus uniquement corps (corps : émouvant infirme) bondissant aveugle, beau bâton blanc, sorte d'amant acéphale de la mère Terre, infirme écoutant avec ses veines et son occulte, libéré du Maître-cerveau, véritablement perdu dans la Ténèbre de son ivresse.

Henri Michaux "Danse" in Oeuvres complètes I - Textes épars 1938-1939 - NRF Gallimard p. 698

Le sourire de la contingence

Henri-Pierre JEUDY

Henry-Pierre Jeudy, sociologue au CNRS, écrivain, enseigne l'esthétique à l'école d'Architecture de Paris-Villemin. Auteur de nombreux ouvrages, parmi lesquels Sciences sociales et démocratie (Circé/poche), Le corps comme objet d'art (Armand Colin), il vient de publier Le corps et ses stéréotypes (Circé) dans lequel il évoque "Le sourire de la contingence", titre de cet article.

Si le regard des autres m'incite à me représenter tel que j'apparais, je ne suis pas pour autant le seul auteur de l'image que je crois me donner. Quand je songe à quelqu'un que j'aime bien, je le vois comme un personnage, sans avoir la moindre assurance de pouvoir lui dire la manière dont je le vois. L'image qu'il me donne ne m'échappe pas, elle se fragmente et je la retrouve entière quand je pense à lui en marchant ou en m'éveillant. Que ce soit la sienne ou que ce soit la mienne, notre image ne nous appartient pas entièrement. Travailler son look, apprêter ses atouts, s'entraîner à capter le regard des autres, voici autant de tactiques parmi d'autres encore qui nous laisseraient croire que le destin de notre image reste entre nos mains. A la différence des immeubles neufs construits derrière une façade du dix-huitième siècle bien conservée, la façade du visage ne cache rien, elle contient les tourments et les enthousiasmes, le rayonnement des illusions et l'obscurité du désespoir, elle est ce qu'elle est, et derrière elle ne reste que ce qui a déjà paru. L'allure galvanisée ou le sourire fatigué ne sont que les signes de ce qui est là pour avoir déjà été. Je peux faire tous les efforts possibles pour être gai quand je suis las, pour être exalté quand je suis abattu, rien ne changera le fait que la lassitude

donnera une certaine image à mon exaltation passagère. De cette alliance représentative des états d'âme les plus opposés naîtra le vertige d'un charme malmené.

Ce qui reste surprenant, c'est la manière dont les expressions acquises gardent leur puissance active, comme un volcan qui ne crache plus de feu mais dont les fumerolles laissent à penser qu'il n'est pas définitivement éteint. Elles dévoilent notre passif, le plus souvent pris pour l'unique raison d'un acte. On dira : "c'était inscrit sur son visage". *La tête de l'emploi* signale que l'apparence physiologique est conforme à l'acte qui vient d'être perpétré. On dit quand on voit un meurtrier sadique à la télévision qu'on n'aimerait pas le rencontrer au fond d'un bois parce qu'on présume qu'il a la tête de ce qu'il fait. On dira également d'un fonctionnaire tatillon qu'il a la tête de son emploi, surtout quand il travaille dans les douanes, qu'il porte des lunettes à double foyer, qu'il dépose tout ce qu'il touche sur une longue table en énumérant les objets tandis que s'écoule le temps de la fouille au rythme de ses commentaires et de ses silences. *La tête de l'emploi* unit le passif de nos expressions corporelles aux actes présents. Si toutes nos réactions étaient déjà

inscrites sur notre visage, la vie pourrait devenir infernale puisqu'une quantité de traces indélébiles seraient là pour figurer un passif contre lequel nous ne pourrions plus rien.

On disait souvent d'un de mes amis qu'il avait mauvaise mine, que le blanc de ses yeux était devenu jaune, qu'il semblait très fatigué, qu'il devait cesser de boire et de fumer, qu'il se détruisait "à petit feu". Curieusement, il m'avait convaincu de la manière dont il pratiquait l'équilibre dans le déséquilibre, une sorte de stabulation chimique interne, disait-il lui-même, qui lui permettait de pondérer préalablement les effets de l'excès. Il m'avait raconté qu'il avait une faculté permanente d'endoscopie : il voyait, chaque fois qu'il le souhaitait, l'état intérieur de son corps comme en plein jour. Il n'était pas particulièrement doué en anatomie, mais il prétendait connaître le langage de ses organes. Il avait surtout recours à une tradition grecque : l'hépatoscopie. Son foie lui envoyait des signes pour lui indiquer ce qu'il était encore en mesure de boire, des signes tangibles et non douloureux, des signes qui lui assuraient une légère absence, comme s'il s'éloignait du monde tout en restant présent grâce à l'absorption de grands verres d'eau. Il aimait arroser ses organes

comme des fleurs qui ont trop subi le soleil brûlant et qui menacent de se faner. Il sentait ses organes, plus particulièrement son foie, il voyait leur couleur changer, la teinte noire qui les avait submergés comme l'effet des larves après le réveil brutal d'un volcan, disparaissait et laissait derrière elle, des nuances roses qui se mettaient à grandir, à tisser un voile de jouvence que de nouveaux afflux d'alcool ne pourraient plus détruire. Il était persuadé que ses organes n'étaient jamais fatigués, qu'ils ne donnaient des signes de faiblesse que pour lui rappeler l'impératif insensé de vivre. Un vouloir vivre qui ne venait pas de lui-même, de cette force de résistance qui fait l'admiration de tous, non, tout simplement un vouloir vivre organique.

Les bruits incongrus du corps, dans des situations où ceux-ci semblent particulièrement déplacés, peuvent dévoiler la présence d'une autre logique organique interne face à laquelle nous n'avons plus que l'humour des circonstances intempêtes pour en faire accepter le bon sens. Qu'en est-il de cette endoscopie imaginaire ? Le monde de la médecine nous offre toutes les informations les plus rigoureuses sur l'intérieur de notre corps, mais l'accumulation éventuelle de pareilles connaissances paraît le plus souvent enrichir notre imaginaire plutôt que d'en contredire les images. Certains organes, certains membres du corps jouent depuis fort longtemps le rôle d'indicateurs de tendances. On apprend beaucoup de choses sur le destin du corps à partir d'un "fond de l'œil" ou d'un examen de "l'oreille interne". Nous n'insisterons pas sur l'émerveillement que provoque l'extraordinaire organisation biochimique du corps. Ce qui est incroyable, c'est tout ce que nous pouvons inventer de ce qui passe à l'intérieur du corps à partir des effets extérieurs produits. Ce qui est plus étonnant encore, c'est la quantité invraisemblable de liens de causalité que nous établissons entre l'intérieur et l'extérieur. Au rythme de notre endoscopie imaginaire, nous jouons avec le vrai et le faux non par souci d'établir une vérité indubitable mais simplement pour entretenir nos propres constructions de représentation concernant l'état de notre corps. Il n'y a pas un seul instant, même dans les affres les plus épouvantables de la souffrance où on n'exige pas du corps qu'il montre sa propre cohérence.

Entre l'intérieur et l'extérieur s'élabore une *réversibilité visionnaire*. Tantôt l'intérieur

s'exhibe à l'extérieur, tantôt l'extérieur devient interne et forge le secret, ce qui se dérobera au regard de l'Autre. Les liens de causalité établis entre l'extérieur et l'intérieur peuvent paraître invraisemblables ou même disparaître sans que pour autant le rapport entre ce qui est visible et ce qui ne l'est pas annule ce jeu de la *réversibilité visionnaire*. Le savoir médical ne sert qu'à mesurer la vraisemblance des analogies et de la correspondance des liens de causalité. Il ne menace pas la puissance des images, il entraîne leur métamorphose. La vérité qu'il signifie comme "scientifique" ne fait que relancer indéfiniment la dynamique de l'endoscopie imaginaire. Ce qui n'est pas visible, ce qui se passe "à l'intérieur" du corps est rendu accessible à la représentation par la radiographie qui devient elle-même une source intarissable d'images. La virtualité du corps affiche pour ainsi dire son autonomie grâce au perfectionnement technologique de son examen interne. Ce qui se passe au dedans n'est pas l'image virtuelle de ce qui se passe au dehors. La virtualité intérieure du corps n'est pas destinée à être rendue lisible par les manifestations extérieures du corps. En somme, la *réversibilité visionnaire* dont nous parlons n'empêche en rien l'autonomie des parties qui en constituent la dynamique. Ce que nous confirment les plus hautes technologies de l'aperception interne du corps, c'est donc l'autonomie étonnante de notre endoscopie imaginaire.

Le corps est-il naturellement cohérent avec lui-même ? Si le vieil homme a une allure de jeune homme, on le félicitera pour sa jeunesse étonnante, sa résistance physique qui paraîtront inattendues, étant donné son âge avancé. Si ce même homme fait des efforts désespérés pour rester jeune, on estimera qu'il devrait reconnaître ses limites et les respecter. Et si une femme âgée décide de se prêter à des interventions de chirurgie esthétique pour sauver l'apparence de sa jeu-

nesse, on pensera qu'elle ferait peut-être mieux d'accepter son âge. La cohérence supposée du corps avec lui-même dépend-elle seulement de nos jugements moraux ? Ou existe-il une forme plus subtile de la cohérence corporelle qui ne serait soumise à aucune intervention extérieure ? Quand on dit "être bien dans sa peau", s'agit-il d'une affirmation qui sert à confirmer l'apparence harmonieuse du corps ? On peut être "bien dans sa peau" tout en ne pouvant pas cacher aux autres qu'on se sent vieux ou faible ou moche... On peut paraître "bien dans sa peau" sans y être vraiment bien. Le regard de l'Autre semble déterminer pour une bonne part les signes tangibles de la cohérence corporelle. Mais ce même regard est soutenu par les préjugés des expressions les plus usuelles du corps. Je peux ainsi donner brusquement l'air d'avoir pris un coup de vieux pour celui qui me regarde alors que je me sens "bien dans ma peau". Il faudra que je me justifie par quelques mots pour persuader l'Autre qu'il se trompe. La cohérence du corps est-elle un perpétuel trompe-l'œil ?

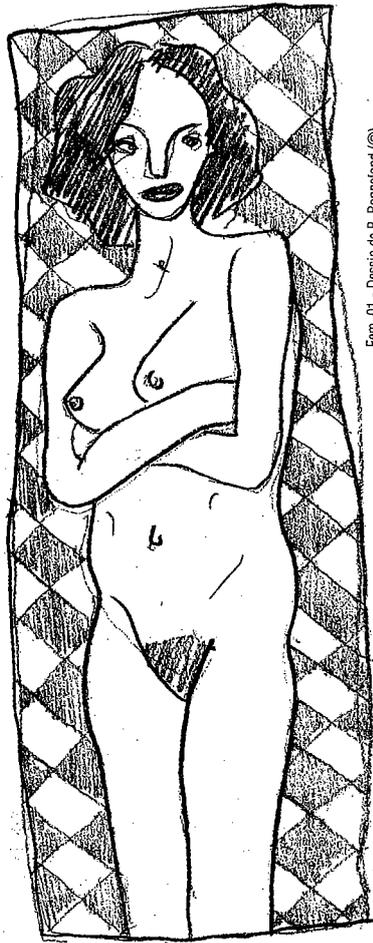
Le cancer est une terrible révélation de la complexité des formes de cohérence du corps. Un usage tenace est de conférer une



Figure 01 - Dessin de B. Bonnefond (©)

place prépondérante à l'origine psychique du mouvement d'expansion ou de stagnation des métastases. Si le malade va bien dans sa tête, il se donne toutes les chances de retarder l'échéance fatale. S'il est mélancolique, déprimé, il risque de subir un nouvel assaut de la maladie. La cohérence du corps est tirée d'un rapport d'équilibre entre l'état organique et l'état psychique. C'est le résidu incontournable d'une représentation de la sagesse commune à bien des cultures. Les autres s'acharnent à rendre plus joyeux le cancéreux afin qu'il puisse résister plus longtemps. Et le sourire du malade devient l'expression même d'une victoire momentanée sur la prolifération des mauvaises cellules. Entre la cohérence biochimique du corps et celle qui est exprimée par ses apparences, tous les liens sont permis puisqu'ils sont imaginaires. Rien ne prouve qu'ils soient a priori des liens de causalité. Ce qu'on perçoit ou ce qu'on ressent soi-même d'une cohérence propre à notre corps ne semble dépendre que d'hypothétiques schèmes causaux que nous ne cessons de modifier. De là, il n'y a qu'un pas pour en déduire que la cohérence du corps est une énigme.

On aimerait pouvoir se dire que le corps tire l'apparence de sa cohérence de la répétition même de ses incohérences afin de sauver la certitude que toujours il nous surprendra. On tentera ainsi de faire d'une incohérence cachée la source dynamique de la cohérence. Cet idéalisme vitaliste supposerait que les modes d'autodestruction du corps soient aussi des modes de résistance. Il n'est guère prisé car on conviendra que la cohérence du corps, figurée par son équilibre, tient de plus en plus, selon les règles usuelles de survie, à une "normativité intégrée". Les restrictions, les interdits passent couramment pour le meilleur moyen de survivre, l'équilibre étant obtenu surtout par la privation. Il est alors difficile d'admettre que l'excès puisse être en soi une source d'harmonie qui garantisse une forme visible à la cohérence apparente du corps. On reconnaîtra en général qu'un comportement est incohérent lorsqu'un homme veut continuer à vivre et qu'il semble faire tout ce qu'il faut pour se détruire. Reste à savoir si les signes indubitables de l'autodestruction ne se limitent pas seulement à des croyances dont la crédibilité est consacrée par des normes de société, lesquelles tirent leur légitimation de jugements scientifiques. La cohérence du corps ne serait que le résultat de la soumission à des normes qui



sont destinées à la produire. Tout comportement incohérent serait la confirmation du triomphe des tendances suicidaires quand bien même on manifesterait ostensiblement un désir de vivre. Seulement nous ne pouvons pas savoir si c'est notre propre corps qui trahit des tendances présumées suicidaires ou si nous projetons une pareille détermination du sens pour conforter les représentations usuelles que nous avons de l'équilibre, de l'harmonie ou du bien être. Il est fort possible que le processus de réflexivité qui est à l'origine du sens que nous attribuons aux manifestations du corps nous induise en erreur. Mais nous préférons, semble-t-il, ignorer cette éventualité car nous serions alors tentés de remettre en cause toutes nos représentations "bienfaitrices" du corps et surtout leur fonction régulatrice. La méfiance que nous avons à l'égard de notre corps vient des "penchants à l'excès" comme si nous ne pouvions pas attendre de lui un pouvoir absolu d'autorégulation.

La cohérence du corps se mesure surtout à la hantise de la mort. Son immobilité nous fascine parce qu'elle nous met en face du destin inéluctable de la pétrification. Et nous continuons à prêter de la vie à ce qui ne bouge pas. Le mort nous hante comme notre enfance. Le cadavre est le regard dérobé à

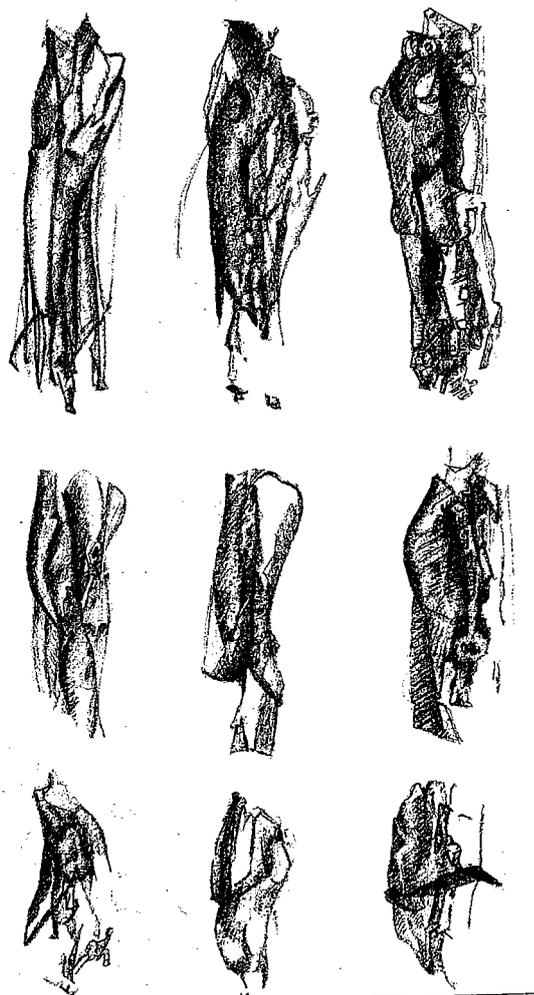
l'enfant. Curieusement, l'obsession de la survie qui entraîne de plus en plus de règles de restriction trouve ses raisons dans une lutte acharnée contre la mort à tel point que celui qui ne respecte pas de telles règles risque de ne plus être soigné. Vous êtes libre de consommer ce qui nuit gravement à votre santé, mais vous ne pouvez pas attendre en retour que la société vous prenne en charge pour vous procurer des soins occasionnés par vos abus. Vous devez apprendre que ce que vous imposez à votre corps, celui-ci le refuse et c'est votre aveuglement volontaire qui doit être puni. Vous ne pouvez pas choisir la mort et réclamer les moyens techniques dont une société moderne dispose pour la retarder. Vous devez vous rendre à l'évidence : vous n'aimez pas votre propre corps puisque vous faites tout pour le détruire. La cohérence de votre comportement, vous ne la tirez que d'un défi stupide lancé à la mort elle-même. Pour vivre en suivant la "bonne" voie, celle qui vous donnera toutes les chances pour rester le plus longtemps possible en vie, vous ne devez pas vous laisser séduire par la mort. Car la cohérence du corps ne s'explique pas par l'attrait de la mort, mais par sa résistance contre la mort. Telle est l'origine des règles de survie qui instaurent une séparation radicale entre la volonté de mourir et la volonté de vivre.

Les réponses à l'ambivalence des manifestations du corps s'orientent le plus souvent vers la détermination d'un sens présupposé. Si le nourrisson pleure, on en déduit qu'il a faim, ou qu'il a fait dans ses couches, ou qu'il ne digère pas bien... Une série d'alternatives s'impose de telle manière que l'expression intempestive de son corps prend immédiatement un sens. L'éventualité d'une incertitude laisse seulement entendre que les parents ne savent pas ce qu'il a. Elle sera résolue en allant chez le pédiatre qui lui doit nécessairement connaître les causes de ses pleurs ou de ses cris. On n'envisage jamais, et cela se comprend pour des raisons d'hygiène, de se demander si le nourrisson apprécie que ses excréments lui collent aux fesses parce que le fait qu'il pleure semble bel et bien indiquer le contraire. Pourtant, s'il a faim au moment même où ses excréments lui collent aux fesses, il est difficile de savoir pourquoi il pleure. Si on ne donnait aucun sens préalable à de telles manifestations corporelles, il est indéniable qu'aucun apprentissage ne serait possible. Ainsi la cohérence du corps est-elle préconçue comme s'il était

de la plus grande évidence que le corps du nourrisson s'offrait à la lecture attentive de ses parents qui sont là pour en interpréter les manifestations. On ne contestera pas de la sorte l'idée selon laquelle le sens des expressions corporelles ne vient que du corps lui-même. En admettant qu'il n'en soit pas ainsi, ou du moins qu'aucune preuve nous permette d'affirmer qu'il en est ainsi, on ne pourra pas s'empêcher de penser qu'il est préférable pour la vie familiale comme pour la vie en société que *le sens fasse corps*, tout en préservant l'illusion que c'est bel et bien le corps qui fait sens. Il demeure cependant curieux de vouloir garder l'idée d'une énigme du corps tout en persévérant à construire le sens préalable de ses manifestations. Car si les parents disent du nourrisson criant "nous ne savons pas ce qu'il a", ils affichent du même coup leur croyance en un certain mystère du corps. Au lieu d'en être émerveillés, ils se montrent plutôt très inquiets.

En écoutant certains cris, il est parfois difficile d'affirmer s'ils expriment du plaisir ou de la douleur. Si le contexte sert à donner une signification au cri, il ne suffit pas à produire une certitude du sens qu'on lui donne. Notre attraction pour l'énigme du corps conforte plutôt le goût de l'incertitude. L'ambivalence présumée entre le plaisir et le déplaisir vient à son tour configurer son propre stéréotype : le poncif de la jouissance qui fait mal est une forme classique du sens donné aux manifestations des sens. L'irreprésentable qu'on supposerait être l'expression même de la jouissance, n'est appréhendé comme tel qu'en étant soumis aux constructions de nos représentations. Ce que je ne peux pas me représenter et que seul le corps exprimerait, consacre ma croyance en ce qui échappe à la représentation et qui, du même coup, impulse l'acte même de me représenter ce que je ressens. *Le corps met à mal la représentation* et nous laisse ainsi imaginer que nos sensations outrepassent toutes les manières dont nous nous les représentons. Seulement nous attribuons aux sensations une puissance particulière de leur manifestation comme un défi lancé à l'ordre des représentations. Comment peut-on alors attendre

du corps qu'il nous trahisse et qu'il exerce une cohérence propre qui rendrait incohérentes nos croyances ? Sans doute est-ce là l'ironie objective du corps : il ne peut déjouer nos croyances, ébranler l'ordre de nos représentations qu'en ayant toujours l'air de les satisfaire. Le corps n'existe pour nous que dans une forme organique absolument affirmative. Et lorsque nous souffrons, nous savons bien que ce que nous prenons pour



Fragment - Dessin de B. Bonnefond (©)

des signes négatifs, pour des signes de destruction et de mort, ces signes-là nous les appréhendons sous une forme on ne peut plus affirmative. C'est l'affirmation équivalente et absolue des signes négatifs et des signes positifs qui crée et soutient notre croyance en une cohérence perpétuelle du corps.

Il existe une forme de la cohérence du corps liée aux images de la surface de la peau et des parties non visibles du corps. On dit sou-

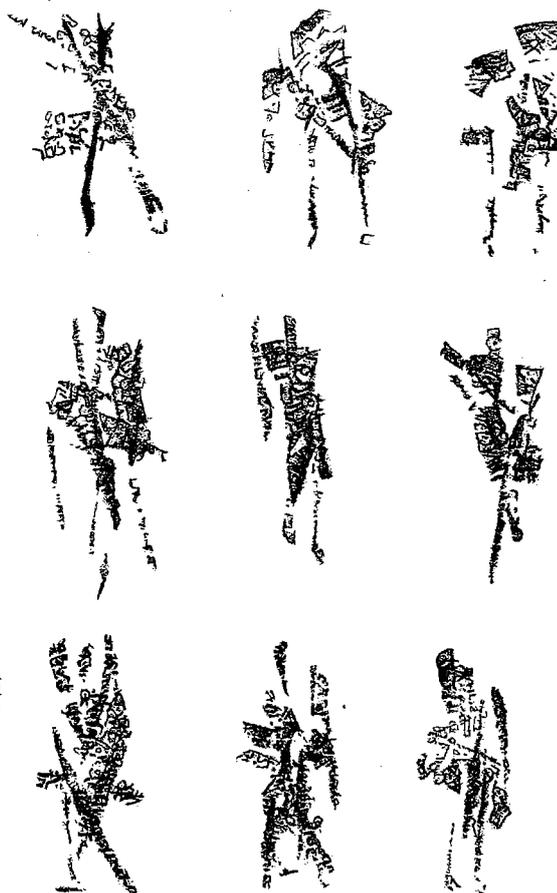
vent "j'ai des réactions épidermiques" pour signifier la rapidité et l'immédiateté de la cohérence du corps. On affirme également "être à fleur de peau" quand on a de vives réactions ou qu'on s'estime "être sur les nerfs". Ces expressions semblent signaler un manque possible de maîtrise de soi-même alors qu'elles démontrent au contraire l'étonnante vivacité des attitudes corporelles. Une "réaction épidermique", en affichant une absence de distance par rapport à une situation donnée, fait l'objet d'une certaine déconsidération parce qu'elle apparaît comme la négation immédiate de toute réflexivité. Or, c'est bien là le signe de sa souveraineté : elle semble aller plus vite que la représentation. En disant qu'on a des "réactions épidermiques", on laisse penser, d'une manière générale, qu'on réagit avant de réfléchir et que, de toute évidence, on reste soumis à des préjugés. Mais il faut bien reconnaître que la "réaction épidermique", nous la prenons le plus souvent pour un signe de liberté d'expression du corps et, comble de l'ironie, nous sommes persuadés qu'elle demeure indépendante par rapport à nos réflexions. Pour cette raison, nous lui octroyons une confiance telle que nous estimons qu'il n'est pas possible qu'elle nous trompe. Parfois même, nous sommes convaincus qu'une "réaction épidermique", en apparence si corporelle et pour ainsi dire "primaire", serait le résultat d'une certaine accumulation de nos points de vue sur les choses et sur le monde. Ce qui la provoquerait ne serait pas anodin, mais déjà éprouvé. En somme, ce qui nous convainc de sa vérocité potentielle, c'est la vitesse même de son émergence. Elle court-circuite le temps de la réflexion. La "réaction épidermique" peut surgir au cœur même de longues négociations qui demandent beaucoup de réflexion. Là, quand

elle advient, elle provoque sur le champ une plus grande complicité ou une rupture immédiate. Elle peut prendre l'allure d'un volte face. Elle est donc à "double tranchant" : d'un côté, elle traduit l'évidence souveraine d'une union du corps et de la pensée, de l'autre, elle n'est que le signe des revirements possibles. Elle nous met étrangement devant ce fait accompli que le corps anticipe toute construction de la représentation.

On peut se répéter, chaque matin, afin de s'offrir un éclair de lucidité : "ce que l'on est, on ne l'a pas ; ce que l'on a, on ne l'est pas", il n'en demeure pas moins qu'on continuera de vivre en étant persuadé du contraire. L'avoir est à l'être ce que l'être est à l'avoir. C'est ce que nous dit le miroir avec une insistance déconcertante au fil du temps. Le visage est toujours un monument en péril malgré les travaux de réfection qui servent à éviter le mouvement inéluctable de sa dégradation. Si à mon âge avancé, je regarde avec insistance une jeune fille, on me prendra bientôt pour un vieillard lubrique. J'ai le droit de la trouver belle et de louer sa jouvence mais elle ne peut pas être l'irrésistible objet de mon désir. Comme chacun sait, la sagesse sénile n'est que la pâle résignation à la frustration. Toute personne d'un certain âge qui s'approche trop près de jeunes pubères est un pédophile en puissance. Telle est la nouvelle règle de société. On conviendra pourtant de la chose suivante : celui qui regarde quelque jeune beauté ne se représente pas, au moment où il le fait, l'âge qu'il a, il se voit, sans faire le moindre effort de dédoublement, c'est-à-dire tout naturellement, comme ayant le même âge qu'elle. Et il jouit sans doute davantage de cette douce illusion que d'un coït escompté. On dénigre les hommes et les femmes qui n'acceptent pas leur âge parce qu'ils veulent démontrer que l'âge lui-même n'a pas d'âge. Sont-ils aussi insensés qu'on se l'imagine ? On entendra dire qu'on a l'âge de ses artères, de la même manière qu'on a l'âge de ses organes ou celui de ses neurones. Et on conseillera aux personnes du troisième âge de remplacer leurs débordements sexuels par l'exercice d'une tendresse infinie qui ne manquera pas de leur apporter un repos bien mérité. La représentation sociale de l'âge semble bien calée sur des limites physiques reconnaissables. Seule compte la limite d'âge. Est-ce l'âge qui, de lui-même, impose des limites ? Comparable à l'horizon, l'âge recule chaque fois qu'on l'approche parce qu'à vrai dire on n'en a aucune représentation autre que celle des limites que nous lui attribuons. Et pour preuve : le vieillard à l'article de la mort vit bien souvent dans son enfance qui ne l'a jamais quitté. Kant est mort âgé en se branlant. L'usure du corps n'est que le constat d'un mauvais calcul. L'estimation des limites permet de rester convaincu publiquement et moralement qu'un enfant amoureux d'un autre enfant écarte tout soupçon de pédophilie ou que le vieillard amoureux d'une vieille réjouit une humanité friande de bienséance. Seulement voilà : le désir n'a pas d'âge puisqu'il est ce qu'il n'a pas.

Henry-Pierre JEUDY

Jeune Ff. - Dessin de B. Bonnefond (©) - Traitement graphique de S. Mazeau



Guerrier - Dessin de B. Bonnefond (©)

b.

Interstice et fusion

Jean-Paul ACHARD



Morphose : © Jean-Paul Achard

Chacune des petites figures périphériques est constituée par la fusion (par procédé de morphing) de deux photos originales (en l'occurrence les participantes au stage de formation continue "Corps, éducation et culture" organisé par le Ministère de l'Agriculture en janvier 2002). Les représentations réelles des personnages sont donc intermédiaires à deux figurines, à l'interstice de deux "morphings". Ainsi, aucun des visages d'origine n'est représenté et en même temps ils sont tous là, constitutifs de cette galerie imaginaire de portraits. Figures irréelles qui paradoxalement contiennent chacune des liens réels (on dira indicels) avec les corps d'origine.

Au centre, se trouve un visage constitué à partir des seize autres photos de visages originaux. C'est une "mégamorphose", dont les étapes intermédiaires ne sont pas ici représentées, et qui au fur et à mesure qu'elle intègre des nouveaux visages perd un peu de sa définition. L'image devient floue. Paradoxe encore ou dialectique entre adjonction et perte. Plus on additionne et plus on va vers l'évanescence.

On a ici une représentation bien réelle d'une femme imaginaire construite à partir de femmes bien réelles mais non représentées. Appelons-la Morphose !

Morphose c'est la copine à Morphée, vous savez ce dieu des rêves et des songes dont le nom signifie "celui qui reproduit les formes". Et puis vous connaissez aussi une de ces vagues cousines : Psyché, la copine à Eros, celle qui personnifie l'âme. Même que, quand l'âme déchoit, on l'appelle Psychose. Et bien Morphose est un peu à Morphée ce que Psychose est à Psyché, sauf qu'ici c'est le corps qui déchoit.

Psychanalyse & métapsychologie du corps

L'illusion d'un présent ?

Jean-Marie BROHM

Professeur de Sociologie Université Paul Valéry - Montpellier III
Centre Georges Devereux Université Paris VIII - Saint-Denis

La psychanalyse est la science qui étudie comment le monde et la vie se reflètent dans le corps de l'individu.

Paul Schilder, "L'image du corps"
Paris, Gallimard, 1968, p. 218.

DE NOMBREUSES THÉORISATIONS du corps - qu'elles soient d'ordre anthropologique, sociologique ou même philosophique - sont aujourd'hui plus ou moins influencées par les conceptualisations psychanalytiques, explicites ou latentes. Les emprunts aux références analytiques sont en effet fréquents, même lorsqu'ils ne sont pas explicitement revendiqués comme tels. De la libido (zones érogènes) aux pulsions, en passant par le narcissisme, la castration, le fétichisme, l'image du corps, le substrat corporel du self, les enveloppes psychiques, le moi-peau, les fantasmes et les imaginaires corporels, les processus de conversion, de somatisation et de symbolisation, l'identité sexuelle, la bisexualité et la différence des sexes, etc., on n'en finirait pas de repérer la forte présence de la psychanalyse, avec ses différentes écoles et variantes doctrinales, dans l'investigation de la corporéité. Cette permanence de la métapsychologie et de la clinique analytiques dans les recherches contemporaines sur la corporéité est d'autant plus remarquable que la psychanalyse a été violemment contestée, aussi bien par diverses idéologies spiritualistes ou matérialistes¹ que par les courants scientistes et positivistes d'inspiration poppérienne qui la tiennent sinon pour une charlatannerie du moins pour une fiction indémontrable², sans compter, bien sûr, la cohorte des épistémologues, psychiatres et cognitivistes qui récusent les fondements théoriques mêmes de la psychanalyse³.

L'intérêt pour l'approche psychanalytique de la corporéité mérite également d'être relevé si l'on prend en considération les grands courants philosophiques qui l'ont soit contournée, soit intégrée plus ou moins discrètement dans leurs propres élaborations. De Baudrillard à Foucault en passant par Lyotard, Deleuze et Guattari, pour ne prendre que ceux-là⁴, la psychanalyse a été la référence silencieuse, souvent en creux ou en négatif, des travaux fondateurs qui ont permis l'ouverture et l'approfondissement du champ de la corporéité⁵. Enfin, malgré la concurrence, voire la confrontation avec la phénoménologie du corps ou de la chair chez Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Paul Ricoeur, Michel Henry, qui ont toujours dénoncé le réductionnisme, l'objectivisme, le réalisme déterministe des concepts analytiques, notamment freudiens⁶, la psychanalyse a résisté à la "réduction" philosophique de son supposé réductionnisme et est même restée une sorte de passage obligé ou de contrepoint obligatoire pour toute théorie du corps. L'hypothèse serait là que la richesse du champ psychanalytique permettrait, indépendamment de certaines présuppositions ontologiques ou épistémologiques discutables, de rendre compte de la complexité et de la subtilité de la corporéité humaine.

Cette résistance de la psychanalyse dans le champ de la corporéité est d'autant plus étonnante que - paradoxe souvent noté par les psychanalystes eux-mêmes - le corps n'est pas vraiment un concept opératoire dans le paradigme analytique, même si certaines "dissidences" - je pense notamment à Wilhelm Reich et à ses successeurs plus ou moins "hérétiques" aux yeux de "l'orthodoxie" analytique⁷ - ont réussi à imposer un réel infléchissement théorique en faisant de la corporéité une donnée irrécusable de la métapsychologie et de la clinique. Je soutiendrai pour ma part que cette résistance est la conséquence de la pertinence heuristique de nombreux thèmes, concepts et hypothèses psychanalytiques. Dans le cadre de cet article il est évidemment impossible d'aborder toutes les questions du rapport entre la psychanalyse et la corporéité. Je n'évoquerai ici par conséquent que celles qui permettent de comprendre le sens de la question qui traverse aussi bien la philosophie que la psychanalyse : de quoi est-il question quand il est question de corps ? Que recouvre le signifiant corps ? La notion de corps a-t-elle une place dans les constructions métapsychologiques de la psychanalyse et si oui laquelle ?

La présence d'une absence

La notion de corps fait problème. Elle est pour tout dire énigmatique. Dans la théorie analytique classique elle semble en effet en perpétuel déplacement et recouvre le sens d'autres concepts, ceux là parfaitement en place : inconscient, pulsions, appareil psychique, moi, etc. La notion de corps semble toujours insaisissable parce qu'à la fois omniprésente et toujours évanescence, voire absente. La place et le statut du corps dans la théorie analytique sont donc aussi bien mystérieux qu'évidents : le corps est toujours l'ailleurs, l'absence, la faille, le vide, le manque, la frustration, bref le négatif. Et pourtant l'interrogation lancinante : quelle est la nature du corps, de quoi est-il l'indice, à quoi se réfère-t-il, quel est son lieu ?, se rapporte toujours à la présence, au plein, à l'évidence d'un être-déjà-là familier, ma chair, mon incarnation concrète, mon corps pour moi, qui me permet de comprendre le corps pour autrui dans des rapports intersubjectifs et intercorporels. Toute réflexion sur le corps en psychanalyse implique par conséquent la réponse - toujours inachevée à un questionnement préalable concernant la quiddité du corps : quel corps ?, quoi du corps ? C'est ce que note très finement François Gantheret : "Quelle place le corps tient-il dans la théorie psychanalytique ? Apparaît-il comme concept organisateur du discours théorique ? Comme notion référentielle ? Est-il présent dans la clinique ? Est-il lieu d'une parole ? Objet d'interprétation ? Tout essai de réponse immédiate à cette sorte de question est

impossible. Une interrogation préalable s'impose à nous : de quoi parle-t-on en disant : le corps ? Du corps des anatomo-physiologistes ? D'une représentation psychique du corps ? D'une "image inconsciente" du corps ?"⁸.

Jean-Paul Valabrega, constatant le défaut d'une théorie du corps dans la psychanalyse, remarque que le corps "n'est pas un concept analytique freudien nettement dégagé et délimité, ce pourquoi on le chercherait vainement dans les répertoires, vocabulaires ou index techniques dont nous disposons. Cependant on commence à le rencontrer de plus en plus fréquemment dans les travaux contemporains. Dans la plupart des cas il est utilisé d'une manière extrêmement vague et diffuse : c'est bien là une attestation de carence théorique. Il est d'ailleurs actuellement à craindre que corps, comme tel de ses devanciers, connaisse à son tour une trop grande fortune. S'il devait lui arriver d'être le dernier mot à la mode, d'entrer dans toutes les sauces, la recherche de sa théorie n'en deviendrait sans doute que plus retardée et plus difficile à repêcher, dissoute dans une pléthore de préparations"⁹ (...).

Il n'est dès lors pas étonnant que la psychanalyse soit souvent questionnée sur la place qu'elle réserve au corps, à ses avatars et à ses rejetons. Pierre Fédida par exemple souligne que "la psychanalyse se trouve ainsi interpellée par la question de savoir - comme dans la chanson - ce qu'elle a fait du corps. Ou encore : comment le corps intervient-il dans la psychanalyse ?"¹⁰. Or, la réponse à cette question engage nécessairement une métapsychologie du corps qui assigne son lieu et sa teneur heuristique au corps. "Quelle valeur donner à des notions telles que "conscience du corps propre", "expérience du corps", "schéma corporel", "image du corps", etc. ?, se demande Pierre Fédida. Et alors : qu'est-ce que le corps ?"¹¹. La plupart des psychanalystes qui se méfient des représentations courantes de la corporéité et auraient plutôt tendance à penser que le corps est une notion écran qui fait allusion à d'autres réalités, en particulier l'inconscient, en échappant sans cesse au discours positif du savoir institué, restent assez évasifs - "le savoir qui le concerne - en médecine comme en psychologie -, souligne encore Pierre Fédida, le laisse échapper pour autant qu'il cherche à lui donner une institution conceptuelle (schéma ou image) ou une constitution fonctionnelle (organisme physiologique) Que peut-il en être du corps dont la vérité - par essence voilée - appartient au négatif du souvenir, de l'inscription, de l'empreinte ou de la trace ? Par quoi donc le corps est désir et mort dans l'ordre d'un non-savoir. Où se tisse notre corps et dans quel texte s'écrit-il ?"¹². Ces questions sans réponses renvoient généralement à des réponses sans questions, comme si le corps n'était que de l'ordre du leurre, de l'illusion, du simulacre, du mirage ou de l'informulable. C'est ce qui explique sans doute les fréquents déplacements et associations (métaphoriques, métonymiques, allégoriques, etc.) du signifiant corps sans cesse rattaché à un ailleurs, une altérité, une absence. D'où les nombreuses copules qui le concernent : corps et quelque chose, corps par rapport à quelque chose, corps de quelque chose. Le corps est presque toujours adjectivé, comme si sa "substance" n'existait que par ses "accidents ou ses attributs". Le corps est surtout la série de ses "transferts" et métamorphoses qui altèrent en permanence son lieu, son ipséité, son unité, son homogénéité. C'est ce que remarque Sami-Ali dans une très belle page : "Mais de quel corps s'agit-il ? Dans certaines conditions, plus fréquentes qu'on serait tenté de le croire, le corps est précisément absence du corps. Et pour peu qu'on y prête attention, on entend des phrases comme celles-ci qui, dans l'épaisseur de l'être, cernent un vide central : "Je n'existe pas, je ne suis qu'une image virtuelle, je suis l'évanouissement des choses". En revanche, la réalité corporelle a beau s'imposer au sujet par une présence trop forte, elle ne cesse pour autant d'être proprement fantastique. C'est alors que les orifices du corps deviennent des bouches ou des anus, et que la peau, zone érogène par excellence, se couvre d'yeux qui, à la place des pores, essaient miraculeusement. De même que l'utérus, selon l'ancienne conception de l'hystérie [...], est capable de pérégrinations à l'intérieur du corps livré aux plus étranges convulsions. Et comme tout peut être sexualisé, le corps



Photo : © MNB - Venise

entier change en phallus afin de nier l'absence du phallus. Enfin les voix qui, au cours d'un délire des plus organisés, parlent au Président Schreber, s'aperçoivent avec frayeur que son corps a subitement proliféré "Au nom du ciel, s'écrient-elles, un homme à plusieurs têtes !" (...). Qu'est-ce à dire sinon que dans cette suite de phénomènes dont le rêve demeure le prototype par excellence, le sujet est aux prises avec un corps qui se confond avec l'essence même de l'imaginaire ? Ici, le corps imaginaire n'est pas seulement l'image projetée sur une surface, il est aussi la surface que révèle un moment crucial d'une histoire énigmatique. Et il coïncide parfaitement avec la série inachevée de ses apparences qui se nomment images du corps"¹³.

LE CORPS ET SES REPRÉSENTATIONS

Cette notion d'image inconsciente du corps avec ses représentations et ses imaginaires sous-tend de nombreux travaux psychanalytiques¹⁴ et c'est elle sans doute qui a été la plus utilisée par les théorisations anthropologiques ou psychologiques du corps. Il semble d'ailleurs que les délimitations conceptuelles ne soient pas très précises entre les diverses notions qui tentent de cerner cette réalité de la représentation - vécue, psychique, psychomotrice, imaginaire, inconsciente, etc. - du corps propre. Comme le remarque S. A. Shentoub, "on assiste aujourd'hui à un certain regain de la notion de schéma corporel et de ses différentes appellations (l'image corporelle, le moi corporel, le vécu corporel pour ne citer que les termes employés par certains analystes), notion que, volontairement ou non, Freud n'a pas introduite dans les outils psychanalytiques. Les psychanalystes qui se sont attaqués à ce problème ont pu se rendre compte que ce concept, correspondant à une réalité l'image inconsciente du corps, devenait la plaque tournante de la psychanalyse, et partant, des disciplines avoisinantes telles la neurologie, la physiologie, la psychologie et la psychiatrie [...]. Les conflits réellement existants entre les différentes disciplines la neurologie, la psychiatrie, la psychologie et la psychanalyse [...] se cristallisent sur cette notion du fait même qu'elle est "située" à la frontière du psychique et de l'organique"¹⁵. L'image du corps propre que la plupart des psychanalystes souhaitent ne plus confondre avec le schéma corporel, même si ces deux notions interfèrent évidemment¹⁶, renvoie à plusieurs niveaux d'intelligibilité.

Le premier concerne l'image "externe" du corps, la surface d'inscription des traces, marques sociales, stigmates, empreintes, parures, etc., à

même le corps. Paul Schilder montre, à l'appui de nombreux exemples, comment tout ce qui entre en contact avec la surface du corps est plus ou moins assimilé à l'image du corps. Les vêtements, les chaussures, les chapeaux deviennent ainsi partie de l'image du corps parce qu'ils la modifient, la prolongent, la masquent, etc. "Dans la mesure, écrit-il, où les vêtements font partie du schéma corporel, ils deviennent tout aussi signifiants que les autres parties du corps et peuvent avoir les mêmes significations symboliques"¹⁷. Tout ce qui change ou altère par conséquent la morphologie du corps, sa stature, ses apparences, son esthétique, participe de l'image du corps et "tout ce qui entre en contact avec la surface du corps est plus ou moins incorporé en lui. L'homme fait, nous le savons, quantité de tentatives diverses pour changer son image du corps. Se tatouer, se graver des motifs dans la peau, se peindre le corps, c'est changer son image du corps par un moyen objectif. Les tatouages, le rouge à lèvres, le fard, la coiffure, les cheveux teints ou décolorés entrent dans la même catégorie, et d'ailleurs aussi la toilette et la propreté"¹⁸. Cette idée développée par Schilder a révélé sa très grande fécondité heuristique dans les recherches anthropologiques qui ont insisté sur l'importance accordée par toutes les cultures du monde à la présentation de soi du corps, à son mode de socialisation (scarifications, tatouages, décorations, blessures symboliques, déformations, mutilations, piercing, musculation, etc.)¹⁹.

Le deuxième niveau a trait aux rapports du moi et de l'image du corps. L'image du corps pose en effet nécessairement la question du moi et celle-ci renvoie immédiatement à la représentation du corps propre. Freud a clairement souligné que la surface du corps propre, "lieu dont peuvent provenir simultanément des perceptions externes et internes", était ce sur quoi s'élevait le moi conscient qui est "avant tout un moi-corps" (...). Ce moi-corps qui se forme à partir de la motricité et des sensations, en se découpant dans le monde de la perception, s'appuie non seulement sur le fonctionnement physiologique des organes et sur le schéma corporel (modèle postural, sensations proprioceptives, cénesthésiques, kinesthésiques, etc.), mais aussi et surtout sur la structure libidinale de l'image du corps, en particulier sur les zones érogènes²⁰ et les orifices, ainsi d'ailleurs que sur les "productions du corps", lesquelles sont en quelque sorte un prolongement de l'image du corps. Comme le remarque Paul Schilder : "Quand nous urinons, nous avons l'impression que notre urine appartient encore dans une certaine mesure à notre corps (...). Il suffit que quelque chose ait à un moment donné fait partie du corps pour qu'il ne perde plus jamais complètement cette qualité. Les mouvements intestinaux ne séparent que physiquement du corps les excréments ; psychologiquement ils continuent à faire partie de nous-mêmes. On peut dire qu'ainsi l'image du corps se prolonge dans le monde (...). Les sons que je produis ne sont pas complètement indépendants de moi, ils continuent à faire partie de moi, et, là encore, mon image du corps se prolonge dans le monde. Les rognures d'ongles, les cheveux coupés, toutes les sécrétions de la bouche et du nez conservent toujours une appartenance psychologique au corps"²¹.

On saisit là immédiatement la porosité des "frontières" du corps et la difficulté à bien différencier l'intérieur et l'extérieur, le moi et le non moi, le corps sujet et le corps objet, d'autant que le corps est aussi à la frontière de l'individuel et du collectif en tant que représentation symbolique d'un groupe social ou d'une société. "C'est le modèle par excellence de tout système fini. Ses limites peuvent représenter les frontières menacées et précaires. Comme le corps a une structure complexe, les fonctions de, et les relations entre ses différentes parties peuvent servir de symboles à d'autres structures complexes. Il est impossible d'interpréter correctement les rites qui font appel aux excréments, au lait maternel, à la salive, etc., si l'on ignore que le corps est un symbole de la société, et que le corps humain reproduit à une petite échelle les pouvoirs et les dangers que l'on attribue à la

structure sociale"²². Ce sont notamment les entrées et les sorties du corps humain, les orifices, les limites, les confins et les parties marginales, et l'on pourrait ajouter en termes leibniziens les "plis"²³ du corps, qui sont dans certaines cultures surinvestis, parce que sources de pollutions, de souillures, de dangers, d'impuretés. "Il est logique que les orifices du corps symbolisent les parties les plus vulnérables. La matière issue de ces orifices est de toute évidence marginale. Crachat, sang, lait, urine, excréments, larmes dépassent les limites du corps, du fait même de leur sécrétion. De même les déchets corporels comme la peau, les ongles, les cheveux coupés et la sueur"²⁴.

Ces remarques sont capitales pour décentrer la problématique philosophique traditionnelle qui fait du corps le "territoire" stable du sujet, sans jamais vraiment s'interroger sur ce qui entre et sort du corps, autrement dit sur les substances matérielles ou organiques qui pénètrent dans le corps, transitent par lui et sont ensuite "métabolisées", "éliminées" ou "évacuées", et qui donc altèrent nécessairement l'identité, l'unité et l'homogénéité du corps et de son image en tant que support, substrat, lieu, etc., du sujet. L'image du corps se construit, se dissout, se reconstruit aussi à travers ces différents échanges de substances l'appareil circulatoire et le sang ; les poumons, leurs souffles et leurs ventilations aériennes ; le ventre humain et ses liquides, bouillies, sucs, humeurs et vapeurs ; l'anus, ses gaz et ses excréments. Georg Groddeck, dans un texte provocant, évoque à cet égard les rapports entre les gaz du ventre et les émotions ou mouvements d'humeur de l'âme, en assignant ainsi à l'âme le ventre comme logis principal. "La médecine moderne, écrit-il, ne s'est pas encore décidée à rechercher s'il existe une dépendance entre la formation de gaz et les états d'âme ; elle s'occupe du processus qui consiste à avaler de l'air atmosphérique, elle est intarissable sur les conséquences de cette habitude. Je ne doute pas qu'on avale souvent de l'air et qu'il arrive ainsi dans l'estomac. Mais cela ne suffit nullement à expliquer l'étrange apparition de gaz dans l'estomac et l'intestin. Et l'on peut même se demander Si l'hypothèse des phénomènes de décomposition de la bouillie alimentaire y suffit. Les rétentions de gaz, dont plus personne ne met en doute l'importance pour le bien-être et la santé, apparaissent souvent de façon si tempétueuse et, d'autre part, disparaissent à nouveau de façon si soudaine, sans qu'il se produise une quelconque évacuation d'air, qu'on peut difficilement se retenir d'avancer l'hypothèse qu'il peut s'agir là d'un échange de gaz entre l'espace vide dans l'être humain et les parois organiques de cet espace vide. Mais en toutes circonstances, on peut constater que la très large majorité de ces ballonnements se constitue sous l'influence d'émotions, conscientes ou inconscientes, de l'âme"²⁵.

On voit donc bien comment le moi s'approprie son image du corps sous la double influence du monde matériel qu'il incorpore et du monde culturel qu'il intériorise. Paul Schilder a de ce point de vue proposé une interprétation dialectique ou complémentariste de l'image du corps qui interroge profondément toutes les conceptions "solipsistes" ou "monadologistes" où le corps est conçu en termes d'identité individuelle, de clôture sur une ipsité immuable ou de propriété privée intangible²⁶. Le corps propre et le corps d'autrui sont deux données étroitement interdépendantes, dès le départ, du fait de processus complexes d'identification, d'appropriation et de projection, ce qui implique qu'une image du corps n'est jamais isolée, mais toujours "encerclée" par les images du corps des autres, notamment par leurs zones érogènes. Celles-ci en s'interpénétrant lors des contacts sexuels ou des fusions érotiques rapprochent les images du corps les unes des autres et peuvent être l'occasion d'une "reconstruction complète de l'image du corps de chacun", en particulier dans la défloration, les perversions, la sexualité de groupe, ou, plus tragiquement, les violences sexuelles. "Nous accaparons des parties des images du corps des autres, et nous projetons des parties de notre image du corps ou celle-ci tout entière dans les autres. Il y a des échanges mutuels permanents entre notre image du corps et celle de chacune des personnes qui nous entourent, échanges qui peuvent jouer entre les parties ou entre les totalités"²⁷. L'image du corps est donc aussi fondamentalement une image sociale du corps.

À un troisième niveau d'intelligibilité on saisit pourquoi cette notion de "moi corporel" est structurellement liée aux rapports du corps et de l'esprit²⁸ d'une part, du corps et du langage d'autre part. Ce qui suppose que l'accès au corps n'est jamais direct, comme se l'imaginent les idéologues du "vécu corporel", mais toujours médiatisé par le langage²⁹, c'est-à-dire les catégories symboliques de la construction du monde social, les modèles somatiques de soi³⁰, autrement dit les cadres corporels des visions du monde, et les symptômes psychosomatiques ou psychopathologiques³¹ repérés par les diverses nosographies qui identifient, classent, hiérarchisent les complexes discursifs sur le corps ou les "langages du corps" (hystérie, conversion, somatisation, etc.).

Le corps en psychanalyse est d'abord, on le sait, un corps clinique, un corps symptôme. C'est ce qui explique l'importance accordée aux troubles structuraux ou fonctionnels de l'image du corps. Ce sont en effet les altérations bénignes ou graves de l'image du corps qui permettent de comprendre sa genèse, ses structures, ses fonctions. Membres fantômes (persistance psychologique du membre amputé), anosognosie (non perception des déficiences, par exemple des hémiplegiques qui paraissent ignorer l'existence de la paralysie dont ils sont atteints), asomatognosie (perte de la connaissance du corps), héautoscopie (image hallucinatoire de son propre double), dissociation et dépersonnalisation, etc., pour ne prendre que ces perturbations-là, constituent autant de déstructurations ou de désagrégations de l'image du corps et donc de la personnalité³². Ici aussi les transformations pathologiques de l'image du corps sont un bon analyseur de l'image "normale" et interrogent fondamentalement la "stabilité corporelle" du moi, son étayage sur des surfaces de projection externes ou internes. De ce point de vue il y aurait lieu de questionner les variations concomitantes ou discordantes de l'image du corps et de l'identité du moi dans toutes ses dimensions identifications et altérations, moi corporel idéal, introjections, etc. Cela permettrait sans doute de nuancer sensiblement les relations d'être (je suis mon corps) et d'avoir (j'ai un corps) que les philosophes décrivent à propos du corps propre du sujet (...).

VERS UNE MÉTAPSYCHOLOGIE ETHNOPSICHAANALYTIQUE DU CORPS

La labilité plastique de l'image du corps, la diversité de ses couches conscientes et inconscientes, la variabilité de ses figurations fantasmatisques suggèrent que le corps est un imaginaire culturel qui revêt d'innombrables aspects selon les sociétés, les groupes, les moments historiques et, bien sûr, les individus. Si cet imaginaire culturel (parfois inter ou transculturel) déploie à l'infini les ressources de la production fantasmatisque, il reste qu'il gravite essentiellement autour des moments essentiels du corps : ses ouvertures, ses organes, ses surfaces, ses limites, son fonctionnement organique, ses plaisirs et ses douleurs. Bien qu'il soit impossible dans les limites d'un article de tout évoquer, je voudrais souligner ici, en guise d'ouverture vers une théorie complémentariste du corps, quelques notions essentielles qui permettent de mieux cerner les diverses équivalences symboliques ou transpositions fantasmatisques entre le corps biologique (organique), le corps psychique (fantasmatisque), le corps social (culturel), le corps mystique (religieux).

Le lieu psychique du corps

Le corps occupe, on le sait, un lieu dans l'espace et est lui-même un espace, à la fois réel et imaginaire. Mais on peut aussi soutenir que le corps constitue un lieu spécifique, un lieu psychique, "le lieu où nous vivons" précisément. Donald W. Winnicott a avancé la notion d'espace potentiel ou d'aire intermédiaire "qui se situe entre la réalité intérieure de l'individu et la réalité partagée du monde qui est extérieure"³³. On peut dès lors se poser à propos du corps la question de son lieu: où sommes-nous par notre corps ? Où sommes-nous dans notre corps ? Où est notre corps dans le monde ? Questions qui appellent évidemment de multiples réponses selon les expériences "corporelles" auxquelles nous participons en fonction de nos appartenances culturelles : sommeils, états oniriques, vertiges, engourdissements, transes, possessions, extases mystiques, états altérés du corps, hallucina-

tions, ivresses, usages de psychédéliques³⁴, etc. "Que faisons-nous lorsque nous écoutons une symphonie de Beethoven, que nous allons en pèlerinage dans une galerie de tableaux, que nous lions au lit Troilus et Cressida ou que nous jouons au tennis [...]. Que fait un groupe d'adolescents participant à une séance de pop ? Il ne suffit pas de dire : que faisons-nous ? Il faut aussi poser la question : où sommes-nous (si nous sommes vraiment quelque part ?)"³⁵. Où sommes-nous en effet quand nous faisons l'amour, quand nous avons mal aux dents ou à la tête, quand nous faisons la sieste, quand nous sommes épuisés de fatigue ?

Le moi-peau et les enveloppes psychiques

Dans une perspective heuristique très stimulante, Didier Anzieu a développé l'idée des enveloppes psychiques du corps à partir de la notion de moi-peau qui permet de synthétiser de manière nouvelle divers apports psychanalytiques : image du corps, relations contenant-contenu, peau psychique, etc., et surtout de comprendre comment les fonctions du moi-pensant se développent par étayage sur les fonctions du moi-peau. Didier Anzieu renouvelle ainsi, du point de vue de la psychanalyse et de la psychologie génétique, l'approche philosophique du corps désormais entendu comme l'unité complexe d'une multiplicité de contenus, de noyaux, de couches, d'enveloppes, d'écorces³⁶. Déjà Paul Schilder, en objection aux thèses philosophiques qui distinguent le corps perçu par nos sensations externes et le corps qui nous est donné par une conscience interne, soutenait "qu'il n'y a qu'une seule unité, c'est le corps, qui a une surface et une substance lourde qui le remplit"³⁷. Le corps, coordonné aux sensations externes et internes, est ce qui unifie l'expérience. Le corps est même l'une des unités fondamentales de notre expérience ajoute Schilder.

Pour Didier Anzieu aussi le moi psychique s'appuie sur le moi corporel dont il se différencie et ce sont surtout les fonctions du moi-peau qui permettent de comprendre la constitution complexe du corps et de ses enveloppes. Ces fonctions de maintenance et de contenance du psychisme, de pare-excitation, d'individuation du soi, de recharge libidinale et de soutien de l'excitation sexuelle, d'inscription des traces, etc., ont été synthétisées sous trois grandes catégories. "La peau, première fonction, c'est le sac qui contient et retient à l'intérieur le bon et le plein que l'allaitement, les soins, le bain de paroles y ont accumulés. La peau, seconde fonction, c'est l'interface qui marque la limite avec le dehors et maintient celui-ci à l'extérieur, c'est la barrière qui protège de la pénétration par les avidités et les agressions en provenance des autres, êtres ou objets. La peau enfin, troisième fonction, en même temps que la bouche et au moins autant qu'elle, est un lieu et un moyen primaire de communication avec autrui, d'établissement de relations signifiantes ; elle est, de plus, une surface d'inscription des traces"³⁸. Une autre fonction essentielle du moi-peau est l'intersensorialité du fait que c'est "une surface psychique qui relie entre elles les sensations de diverses natures et qui les fait ressortir comme figures sur ce fond originaire qu'est l'enveloppe tactile"³⁹. Sur celle-ci viennent ensuite se superposer, s'intégrer, s'associer, etc., d'autres enveloppes : enveloppe sonore, enveloppe thermique, enveloppe olfactive, seconde peau musculaire, pellicule du rêve, jusqu'aux enveloppes psychiques les plus élaborées : enveloppe de mémoire, enveloppe musicale, moi pensant⁴⁰.

Le corps et ses doubles

La notion de double⁴¹ est, on le sait, un des fondements théoriques du complémentarisme ethnopsychanalytique. Le corps ne peut réellement se comprendre métapsychologiquement qu'accompagné de ses doubles qui permettent de cerner ses frontières (ses limites) et de préciser son identité (sa nature) en rapport à une altérité. Il serait intéressant de ce point de vue d'établir une typologie systématique des doubles corporels : double métonymique (la partie pour le tout, le tout pour la partie), double métaphorique (analogique), double spéculaire (portrait, ombre, écho, odeur, parfum), double psychique (introjec-

tion de la culture), double culturel (projection de l'inconscient), double symétrique (qui appartient par exemple à l'autre sexe ou à l'autre monde), double identique (clone, sosie, jumeau), etc.⁴².

Plus intéressante encore est la notion de double par inversion ou réversibilité⁴³ qui permet de comprendre l'association du contenant et du contenu, du noyau et de l'écorce, du dedans et du dehors, du plein et du creux, du haut et du bas, de la gauche et de la droite, de l'avant et de l'arrière, du rétrécissement et de l'expansion, etc., ainsi que leur renversement possible en leur contraire. Déjà Paul Schilder avait souligné les séries de transformations, de substitutions et d'équivalences possibles entre les orifices, zones, organes et parties du corps. "Toute saillie peut prendre la place d'une autre saillie ; il y a des possibilités de substitution entre le phallus, le nez, les oreilles, les mains, les pieds, les orteils, les bouts des seins et les seins. Toute partie ronde peut en représenter une autre : la tête, les seins, les fesses. Toutes les cavités sont interchangeables : la bouche, les oreilles (dans certains cas, les yeux et les pupilles), les narines et l'anus. Chaque zone a ses prolongements typiques. La zone anale se prolonge sur tout le dos. Les mouvements peuvent créer dans le corps des cavités artificielles. L'intérieur de la bouche et l'intérieur de la région génitale peuvent se substituer mutuellement"⁴⁴.

Georges Devereux nous a laissé avec Baubô un exemple classique de ces substitutions symboliques qui fonctionnent comme des doubles fantasmatiques : convertibilité de la vulve en verge et vice-versa, vaginalisation de la verge ou de l'anus, analisation du vagin (vagin qui pète), disparition de la verge, apparition du vagin, phallicisation fantasmatique de la vulve, fantasme d'un pénis caché à l'intérieur du vagin et représenté par le col de l'utérus, fantasme du sein concave, vaginalisation et phallicisation des seins, transposition du contenant et du contenu, réciprocité du concave et du convexe, équivalence de la face et du ventre, du vagin et de la bouche (vagin denté), du visage et de l'anus, du crin pubien féminin et du visage barbu⁴⁵.

Il reste enfin à souligner que la notion de corps, qui est souvent considérée dans une sorte de neutralité ontologique ou de généralité abstraite (hors sexe, hors culture, hors histoire, hors appartenance sociale, hors génération, hors maladie), est doublement spécifiée : par l'identité sexuelle et par l'âge. Il n'y a pas de corps sexuellement neutre, de corps en soi, asexué. Tout corps est toujours sexué : corps féminin ou corps masculin, même si, bien évidemment, il peut y avoir des formes de bisexualité ou de passage de l'un à l'autre (transsexualisme)⁴⁶. Le dimorphisme sexuel du corps signifie qu'il n'y a pas de corps humain en général, de corps humain indépendant du sexe, mais deux corps : corps féminin ou corps masculin, autrement dit deux sexes et bien sûr deux sexualités. Comme l'écrit non sans humour Georges Devereux, pour souligner le "défi du dimorphisme sexuel", "tout homme est et reste perplexe devant le fait qu'un autre être conforme presque entièrement à son modèle-de-soi puisse tellement différer de lui par un seul côté : le sexe. L'étonnement et l'exaspération éprouvés devant le sexe opposé ne diffèrent pas beaucoup de ceux qu'on éprouve devant le singe qui n'a tout simplement pas le "droit" d'être à la fois si ressemblant à notre modèle-de-soi et néanmoins si différent"⁴⁷.

Tout corps est d'autre part voué au travail du temps, au vieillissement, à la déchéance et à la mort. La temporalité du corps propre, qui est probablement l'horizon le plus profond de la conscience intime du temps et du sentiment de la durée vécue, est également un facteur structurel de différenciation des rapports des sujets à leur corps. Il serait intéressant de ce point de vue d'étudier les variations de l'image du corps, de sa structure libidinale, de son anatomie fantasmatique, de ses enveloppes selon les âges de la vie, surtout à l'approche de la mort⁴⁸.

Une métapsychologie du corps se doit donc de tenir compte de la complexité, de l'historicité et de la surdétermination des phénomènes liés à la corporéité humaine. L'ethnopsychanalyse récuse de ce point de vue

tout réductionnisme et tout dogmatisme. Elle articule dans la complémentarité non seulement l'anthropologie (la culture) et la psychanalyse (l'inconscient), mais aussi la psychologie et la sociologie, l'histoire et la mythologie, la philosophie et la théologie, etc. "Le complémentarisme n'est pas une "théorie", mais une généralisation méthodologique. Le complémentarisme n'exclut aucune méthode, aucune théorie valables - il les coordonne. Enfin, le complémentarisme n'entretient pas des rapports de complémentarité avec le non-complémentarisme - une antiméthode que les acrobates du verbe ne tarderont sans doute pas à inventer"⁴⁹.

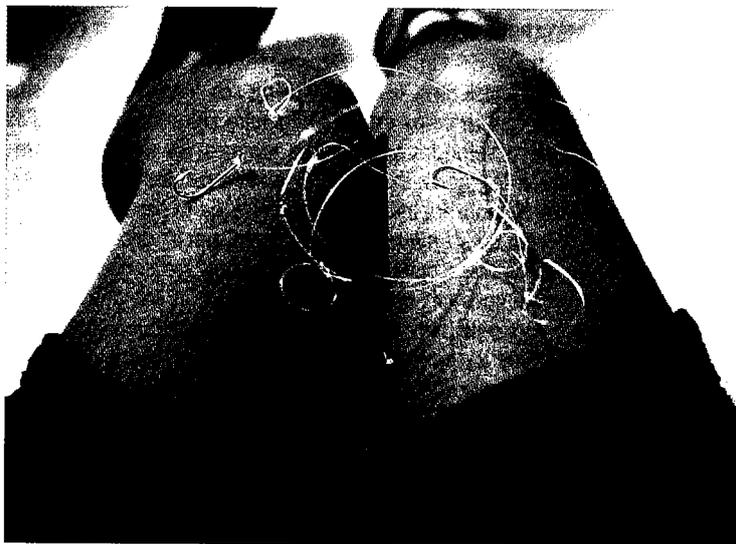
Et le corps est par excellence du bon gibier pour le complémentarisme...

Jean-Marie BROHM

In memoriam René Lourau (1933-2000)

Cet article est extrait d'un texte publié dans la revue *Prétentaine*, N°12/13 ("Corps"), mars 2000, Université Montpellier III Paul Valéry.

Jean-Marie Brohm, auteur de nombreux ouvrages sur le corps et le sport a créé la revue Quel corps en 1975, autodissoute en 1997, pour tenter de répondre à cette interrogation "De quoi parle-t-on quand il est question du corps ?". Il est aujourd'hui directeur de la revue Prétentaine qui poursuit cette réflexion. Dernier ouvrage paru Le corps analyseur aux éditions Anthropos.



Création : © Lisa David

- (1) Voir l'ouvrage classique de Serge Moscovici, *La Psychanalyse, son image et son public. Étude sur la représentation sociale de la psychanalyse* (Paris PUF, 1961) qui rappelle quelques savoureuses opinions naguère proférées par l'Église catholique ("fruit maléfique du pansexualisme") et le Parti communiste ("idéologie réactionnaire et obscurantiste")...
- (2) Voir par exemple Renée Bouveresse-Quilliot et Roland Quilliot, *Les Critiques de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1991.
- (3) Voir notamment Adolf Grünbaum, *Les Fondements de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1996.
- (4) Voir Jean Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976 ; Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975 *Histoire de la sexualité*. Tome I : *La Volonté de savoir* ; Tome II : *L'Usage des plaisirs* Tome III : *Le Souci de soi*, Paris, Gallimard, 1976 et 1984 ; Jean-François Lyotard, *Économie libidinale*, Paris, Minuit, 1974 ; Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-œdipe*, Paris, Minuit, 1972.
- (5) Voir Michel Bernard, *Le Corps*, Paris, Éditions universitaires, 1972 (réédition. Paris, Seuil, 1995), notamment le chapitre 7 "L'approche psychanalytique du corps". Voir aussi Jean-Marie Brohm, *Corps et politique*, Paris, Éditions universitaires, 1975.
- (6) Voir par exemple Edmund Husserl, *La Philosophie comme science rigoureuse* (Paris, PUF, 1989)
- (7) Voir Wilhelm Reich, *La Fonction de l'orgasme*, Paris, L'Arche, 1952 *L'Analyse caractérielle*, Paris, Payot, 1976, notamment les développements sur l'énergie d'orgone et la cuirasse musculaire-caractérielle.
- (8) François Gantherel, "Remarques sur la place et le statut du corps en psychanalyse" in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n°3 ("Lieux du corps"), Paris, Gallimard, printemps 1971, p. 137.
- (9) Jean-Paul Valabrega, *Phantasme, mythe, corps et sens. Pour une théorie psychanalytique de la connaissance*, Paris, Payot, 1980, pp. 15-16.
- (10) Pierre Felida, *Corps du vide et espace de séance*, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1977, p. 336.
- (11) Ibid., p.69.
- (12) Ibid., p. 29. "Le silence du corps le place résolument à côté d'un langage pré-institué dans la culture et hors de portée du concept de la science. En deçà de toute manifestation et au-delà de ses expressions, le corps ne se laisse - sinon au prix de ses modèles sociologiques et économiques ou encore de ses images psychologiques - clôturer en une représentation" (ibid., p. 83).
- (13) Sami-Ali, *Corps réel, corps imaginaire. Pour une épistémologie psychanalytique*, Paris, Dunod, 1977, p. 82.
- (14) Voir par exemple Janine Chasseguet-Smirgel, "Corps vécu et corps imaginaire dans les premiers travaux psychanalytiques" in *Revue Française de Psychanalyse*, tome XXVII, n° 2/3, mars-juin 1963.
- (15) SA. Shentoub, "Remarques sur la conception du Moi et ses références au concept de l'image corporelle" in *Revue Française de Psychanalyse*, op. cit., pp. 271-272. Shentoub remarque aussi que "le terme de schéma corporel ou de l'image corporelle fait fonction de "bouche trou" destiné à décrire ce que l'on ne connaît pas et que l'on prétend expliquer" (ibid., p. 272).
- (16) Voir par exemple Françoise Dolto, *L'image inconsciente du corps*, Paris, Seuil, 1984 La notion de schéma corporel (image du corps) a toujours été un thème important dans l'étude de la corporeité, y compris chez les philosophes. Voir par exemple Kurt Goldstein, *La Structure de l'organisme*, Paris, Gallimard, 1951 Maurice Merleau-Ponty, *La Structure du comportement*, Paris, PUF, 1942, et *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- (17) Paul Schilder, *L'image du corps*, Paris, Gallimard, 1968. p. 220.
- (18) Ibid., p.219.
- (19) Il existe sur ce point une très importante littérature. Je recommande surtout : Bruno Bettelheim, *Les Blessures symboliques. Essai d'interprétation des rites d'initiation*, Paris, Gallimard, 1971 ; Jean-Thierry Maertaens, *Ritologiques*, 5 tomes. Paris, Aubier, 1978, notamment le tome 1 : *Le Dessin sur la peau*, le tome 2 : *Le Corps sexionné*, et le tome 4 : *Dans la peau des autres* ; Michel Erlich, *La Mutilation*, Paris, PUF, 1990 ; Desmond Morris, *Magie du corps*, Paris, Grasset, 1986 ; Boris de Rachewiltz, *Èros noir*, Paris, *La Jeune Parque*, 1965 ; Victoria Ebin, *Corps décorés*, Paris, Chêne, 1979 ; Michel Thévoz, *Le Corps peint*, Genève, Skira, 1984 ; Marie-Lise Beffa et Roberte Hamayon (sous la dir. de), *Les Figures du corps*, Nanterre, Société d'ethnologie, 1989 ; Nadeije Laneyrie-Dagen, *L'invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen-âge à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1997.
- (20) La pulsion, concept limite entre le psychique et le somatique, est considérée comme le "représentant psychique des excitations, issues de l'intérieur du corps et parvenant au psychisme, comme une mesure de l'exigence de travail qui est imposée au psychique en conséquence de sa liaison au corporel" (Sigmund Freud. "Pulsions et destins des pulsions" in *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1968, p. 18). Voir aussi Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1962.
- (21) Paul Schilder, *L'image du corps*, Op. cit., p. 206.
- (22) Mary Douglas, *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, Maspero, 1971, p. 131.
- (23) Voir Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988.
- (24) Mary Douglas, *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, op. cit., p. 137.
- (25) Georg Groddeck, "Du ventre humain et de son âme" in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, op. cit., p. 224.
- (26) Je renvoie ici aux belles analyses de Paul Ricoeur sur les rapports de l'ipséité et de l'altérité dans *Soi-même comme un autre* (Paris, Seuil, 1990) en particulier aux pages 369-380 où il est question du corps propre et de la chair.
- (27) Paul Schilder, *L'Image du corps*, op. cit. p. 250.
- (28) Voir par exemple Didier Houzel, "Le corps et l'esprit" in *Journal de la psychanalyse de l'enfant*, n° 20 ("Le corps"), Paris, Bayard, 1997.
- (29) Voir Jacques Cosnier (sous la dir. de), *Corps et langage en psychanalyse*, 2 tomes, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1980.
- (30) Voir Georges Devereux, *De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportement*, Paris, Flammarion, 1980.
- (31) Cette thématique vaste et complexe ne saurait évidemment être traitée ici. Je renvoie simplement à deux ouvrages synthétiques qui font bien le point sur la question: Jacques Cain, *Le Champ psychosomatique*, Paris, PUF, 1990; Paul Sivadon et Adolfo Fernandez-Zoila, *Corps et thérapeutique. Une psychopathologie du corps*, Paris, PUF, 1986.
- (32) Sur ces questions d'une importance capitale pour la clinique, voir surtout Gisela Pankow, *L'Homme et sa psychose*, Paris, Aubier Montaigne, 1969 et Paul Schilder, *L'image du corps*, op. cit. On rappellera aussi le travail précurseur de Jean Lhermitte, *L'image de notre corps*, Paris, Editions de la Nouvelle Revue Critique, 1939. Voir aussi E. Trillat et D. Sabourin-Sivadon, *Le Corps en psychiatrie*, Paris, Masson, 1973 Essedik Jeddi (sous la dir. de), *Le Corps en psychiatrie*, Paris, Masson, 1982. Pour des approches synthétiques voir : *Schéma corporel et image du corps* (textes originaux traduits et présentés par Jacques Corraze), Toulouse, Privat, 1980 Johannes Grunert (sous la dir.de), *Körperbild und Selbstverständnis. Psychoanalytische Beiträge zur Leib-Seele-Einheit*, Munich, Kindler Verlag, 1977.
- (33) Donald Woods Winnicott, *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1975, p. 90.
- (34) Voir Peter T. Furst (sous la dir. de), *La Chair des dieux. L'usage rituel des psychédéliques*, Paris, Seuil, 1974.
- (35) Donald Woods Winnicott, *Jeu et réalité*, op. cit., p. 146.
- (36) Voir les intéressantes observations sur l'introjection et l'incorporation chez Nicolas Abraham et Maria Török, *L'Écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, 1987.
- (37) Paul Schilder, *L'Image du corps*, op. cit., p. 295.
- (38) Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1985, p. 39.
- (39) Ibid., p. 103.
- (40) Ces questions essentielles pour toute théorie du corps ne peuvent être qu'esquissées ici. On se reportera aux développements suivants *Ses Enveloppes psychiques* (textes de Didier Anzieu, Didier Houzel, Tobie Nathan et alii), Paris, Dunod, 1987 ; Didier Anzieu, *L'Épiderme nomade et la peau psychique*, Paris, Apsygée, 1990, et *Le Penser. Du Moi-peau au Moi-pensant*, Paris, Dunod, 1994 (cet ouvrage constitue une réflexion épistémologique importante sur les rapports du corps et de l'esprit).
- (41) On trouvera des remarques passionnantes sur cette question chez Otto Rank, *Don Juan et le double*, Paris, Payot, 1973.
- (42) Sur ces notions voir Tobie Nathan, *La Folie des autres. Traité d'ethnopsychiatrie clinique*, Paris, Dunod, 1986, et *Psychanalyse païenne. Essais ethnopsychanalytiques*, Paris, Odile Jacob, 1995.
- (43) Voir Tobie Nathan, *Le Sperme du diable. Éléments d'ethnopsychiatrie*, Paris, PUF, 1988.
- (44) Paul Schilder, *L'image du corps*, op. cit., p. 200.
- (45) Georges Devereux, *Baubô. La vulve mythique*, Paris, Jean-Cyrille Godefroy, 1983.
- (46) Sur ces questions essentielles voir *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n°7 ("Bisexualité et différence des sexes"), Paris, Gallimard, printemps 1973 ; Robert Stoller, *Recherches sur l'identité sexuelle*, Paris, Gallimard, 1978, et *Masculin ou féminin ?*, Paris, PUF, 1989 ; Françoise Héritier, *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996 ; Georges Devereux, *Femme et mythe*, Paris, Flammarion, 1982 ; Magali Uhi et Jean-Marie Brohm, "Identités sexuelles multiples : les drag-queens. Observations sur l'implication sexuée du chercheur" in *Quel Corps ?*, n°47148149 ("Constructions sexuelles"), avril 1995.
- (47) Georges Devereux, *De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportement*, op. cit., p. 250.
- (48) Voir les analyses des métamorphoses et des pérégrinations temporelles du corps dans la science-fiction chez Louis-Vincent Thomas, *Les Chairs de la mort. Corps, Mort, Afrique*, Paris, Sanofi-Synthelabo, 2000.
- (49) Georges Devereux, *Ethnopsychanalyse complémentariste*, Paris, Flammarion, 1985, p.27.

Mon corps du souffle

Michel RAJI

Au départ le souffle, la respiration, un corps.

Du souffle est née la respiration, une respiration appelée à transpirer au travers du corps.

Un corps dénué de vie, non pas mort mais seulement non encore né. Un corps qui tarde à se mouvoir mais que le souffle emplit lentement lui donnant ses premiers inspires - expires.

Le corps se meut, se recherche. Il veut se lever, atteindre la verticale.

Il n'est plus alors un lieu d'extinction et d'anéantissement, mais le lieu d'une autre naissance.

Le corps est debout, la verticale est née.

La première de toutes les luttes est maintenant achevée.

Le corps est en marche.

Il sait qu'il porte le souffle. Fléché à l'arc des multitudes, projeté soudain dans la vie. Lieu et corde des vertiges.

Toujours retenant l'ivresse.



Photo : © DR - Michel Raji

Michel RAJI

Danseur - chorégraphe

Le Contact Improvisation, un OVNI ?

Patricia KUYPERS

Licenciée en psychologie, Patricia Kuypers se forme à la danse lors de rencontres fortes avec des personnalités comme les chorégraphes Steve Paxton, Suzanne Linke, Trisha Brown, Simone Forti, Julyen Hamilton, ou d'autres artistes, parmi lesquels Barre Phillips. Elle est chorégraphe depuis 1985, interprète aussi de Steve Paxton ou Mark Tomkins. Elle crée des pièces de danse improvisée depuis 1995. Elle collabore en 1997 avec le plasticien/danseur Franck Beau-bois. Ensemble ils définissent des dispositifs pour des chorégraphies (dont "Lest", avec musique de Barre Phillips). "Pèces détachées" sa dernière production, fait appel à 13 danseurs et une musique originale de David Shea. Patricia Kuypers est également conseillère artistique à Contredanse, Centre de Documentation sur la Danse à Bruxelles. Elle fut éditeur de la revue Nouvelles de Danse pendant 15 ans. Elle enseigne le Contact Improvisation et l'improvisation en Belgique et à l'étranger.

Il ressemble certainement un peu à cela dans le paysage de la danse qui a longtemps été dominé, comme le disait avec humour Steve Paxton le fondateur de cette pratique, par la conception de jardins "à la française", l'exemple prégnant des allées rectilignes des fameux jardins de Versailles, dont pas la moindre plante sauvage ne s'échappe des bordures soigneusement ratissées. Depuis, bien sûr, la conception des jardins, et de l'agriculture même a bien évolué. Celle de la danse aussi, sans doute, surtout lorsqu'elle arrive à se détourner de l'empreinte du pouvoir, pouvoir politique qui, dieu sait pourquoi, a toujours une fâcheuse tendance à vouloir dresser les corps, les façonner à son image ou leur demande de lui créer une image, transformant les artistes en ambassadeur culturel vers l'étranger, surtout là où des accords économiques nécessitent un apprivoisement de l'opinion publique pour dissimuler les ambitions économiques sous des dehors d'échanges culturels. Mais ceci n'est pas notre sujet, sauf pour dire combien cette forme de danse échappe à toute main mise du pouvoir par cela même qu'elle ne peut avoir lieu que dans le dialogue entre deux

personnes, n'est soumise à aucun diktat esthétique, fonctionne en réseau, sans hiérarchie et hors de tout marché économique, bref est totalement incapable de refléter l'image d'une quelconque majorité au pouvoir. Le Contact Improvisation ne représente d'ailleurs rien, il n'est pas en représentation, il ne représente que son propre phénomène : l'impulsion qui pousse irrésistiblement tous ceux qui ont un jour goûté à ce jeu corporel à y revenir. Pour le plaisir ou mus par le désir de pousser plus loin cette exploration du dialogue en mouvement entre deux personnes sur pied d'égalité, dans une relation où personne ne manipule personne.

C'est probablement là un des points révolutionnaires du Contact Improvisation que n'ont fondamentalement pas compris ceux qui le reprennent pour le chorégraphe. Si Steve Paxton a mis sur pied cette approche, c'est bien dans un contexte politique de réaction à tout autoritarisme, dans le souci de trouver une forme de danse où les partenaires peuvent collaborer et où aucun chorégraphe n'est nécessaire pour régler leurs rapports en mouvement. Déjà John Cage avait ouvert la porte

à cette attitude en préconisant d'abord une musique écrite de telle façon qu'elle ne nécessiterait plus de chef d'orchestre et enfin, la création d'une musique qui existerait tout en n'étant l'œuvre de personne. Le compositeur s'effaçant devant l'auto-existence de l'œuvre. C'est un peu ce qui se passe dans le Contact Improvisation. Bien sûr la forme a été définie physiquement par ceux qui l'ont dansée les premiers, Steve Paxton et le groupe d'étudiants et de danseurs qui en 1972 aux Etats Unis en ont présenté les premières performances. Cette danse en duo n'a pas été définie par une seule personne, mais par un groupe d'artistes qui, à travers leurs interactions en mouvement, à travers l'analyse des vidéos qui avaient enregistré leurs concerts de danse, ont peu à peu déduit les lois physiques qui la gouvernaient et la pédagogie nécessaire pour la transmettre tout en préservant la sécurité physique des praticiens. Car, jouant avec l'échange de poids entre deux partenaires qui tour à tour servent de sol mouvant à l'autre, sont supports ou supportés, le Contact Improvisation implique une prise de risque permanente. Le corps est en perpétuel déséquilibre et remet son centre de

gravité avec confiance et abandon aux mains du partenaire, soumis à l'imprévisibilité de ses propres impulsions et de celles de l'autre. Sans a priori sur ce qu'est censé produire ce jeu, prêt à accepter n'importe quelle proposition, changement d'énergie, de rythme, accélération ou ralentissement, changement de niveau, passage de l'envol au sol et vice versa, les deux danseurs doivent être prêts à tout absorber, y compris les chocs et les chutes qui résulteraient d'une prise de risque mal maîtrisée, l'erreur même faisant partie des possibilités qu'on laisse ouvertes sans tenter d'éradiquer ce qui pourrait être considéré comme faux mouvement. Le haut niveau d'adrénaline que peut entraîner cet état de prise de risque entretenue est en quelque sorte aussi le moteur de la danse, trouvant dans un état de corps et d'esprit hautement énergétique des ressources nouvelles que l'approche prudente, rationnelle et contrôlée ne pourrait faire découvrir.

Le maître, celui qui nous enseigne, est donc toujours l'autre, le partenaire, qu'il soit passé expert en la matière ou débutant, son puzzle kinesthésique spécifique, son abord particulier du contact, sa manière de donner le poids ou de s'alléger, son absence de volonté ou son besoin de résistance, toutes les caractéristiques de sa corporalité mouvante et en relation nous découvre à chaque fois un nouveau paysage, avec sa géographie propre, qu'on ne peut aborder qu'en explorateur curieux... L'extrême humilité dans laquelle place cette pratique permet de tirer leçon de tous les phénomènes de mouvement que l'on est amené à observer. Car si la personne en mouvement agit et est agie dans le duo, se meut et est mue par le dialogue intra-corporel, elle cultive en même temps l'attitude qui consiste à laisser faire tout autant qu'à faire. A observer comment le corps, qui répond dans l'instant, s'adapte à n'importe quelle situation bien plus vite que la pensée qui accompagne ce moment. Dans cette position particulière, la conscience observante se contente de lire, par le biais de différentes qualités de toucher, pressions, frottements, résistances, par la combinaison de toutes les perceptions : tactiles, auditives, visuelles, kinesthésique, gravitaires, d'équilibre, etc. La conscience devient simple témoin de ce qui arrive et, par ce détachement du regard interne, est invitée à collaborer avec le corps au lieu de le parasiter comme cela arrive souvent quand l'esprit prend peur, anticipe ou appréhende le possible accident. Le calme intérieur entretenu aussi bien dans l'immobilité que dans l'extrême sauvagerie quand la danse s'emballé dans un haut niveau énergétique permet de soutenir le flux des échanges entre partenaires et de rendre possible ce qui ne peut être conçu mentalement a priori, mais pour lequel l'instinct, l'intuition et l'intelli-

gence du corps trouvent la solution dans des moments d'invention magiques et inexplicables rationnellement.

Un des effets de cette pratique basée sur le développement conjugué de l'ensemble de l'appareil sensoriel permet donc de sortir de la rationalité du pré-pensé. Par l'état de risque permanent dans lequel elle place les protagonistes, le Contact Improvisation procure un outil d'exploration inédit pour sortir des champs trop connus de la maîtrise du mouvement. Ouverture de nouveaux possibles artistiques, affinant particulièrement les possibilités d'interaction entre les danseurs basés non plus sur la reconnaissance visuelle, mais sur l'ensemble des facteurs perceptifs qui nous permettent d'appréhender la physicalité d'un partenaire improvisateur. Ce qui sert de ressort dans la danse, l'autonomie respectée de chacun, l'encouragement de sa capacité d'invention, et la confiance donnée au moment, à ce qui se passe entre les personnes et au-delà de leur identité propre, infiltre également tout le réseau qui s'est constitué à partir et autour de cette pratique. Certainement moins présente en France (mais cela change) puisque son berceau fut les Etats-Unis du début des années soixante-dix, cette organisation sans véritable règles - pas d'affiliation, de diplôme, de reconnaissance quelconque, la seule motivation pour y participer est le désir de pratiquer de cette forme de danse - a pourtant développé un peu partout dans le monde un véritable réseau de communication et de rencontres qui alimente une série de foyers créatifs à l'écart des circuits officiels de la danse ou du spectacle conventionnel. S'affichant souvent autant comme chercheurs que comme artistes, pratiquant dans le monde de la danse, mais aussi dans des communautés moins favorisées, avec des enfants ou adultes handicapés moteurs, psychiques, non voyant, sourds, les artistes qui développent le Contact Improvisation constituent une forme de communauté par delà les frontières, communauté reliée entre autres par la publication d'un magazine Contact Quarterly qui communique et dialogue, à travers des relations d'expériences ou des réflexions plus théoriques, autour des recherches et des pratiques souvent isolées que mènent dans leur région les uns et les autres. Des rencontres régulières qu'on nomme conférences, festivals ou workshops permettent que ces artistes se rencontrent régulièrement, s'échangent pédagogies, pratiques, idées ou expérimentations, sorte de laboratoires protégés des exigences de rentabilité commerciale où peut s'élargir, loin de la standardisation des spectacles sur mesure, la notion de ce qui peut être danse, mouvement ou art perceptif. Un espace hors normes où la danse peut se réinventer.

Alors que le marché du spectacle exige de

plus en plus des produits conformes à une certaine idée de la contemporanéité, la quantité nécessaire de virtuosité, de beaux gestes, de projections vidéo, de technologie, de théâtralité, etc... le monde du Contact Improvisation, qui englobe de nombreuses recherches différentes sur le corps et son langage, se donne la permission de sonder les couches inconnues de notre sensibilité, d'examiner par exemple tous les systèmes du corps comme supports de mouvement internes et externes. Ainsi ne se référant plus à l'image donnée a priori, les praticiens se mettent dans la position d'accepter de découvrir quelle nouvelle image du corps en mouvement va en sortir. Plus que briser le miroir, il s'agit d'oser explorer les ressorts moins visibles qui nous meuvent, quitte à déstructurer complètement le langage reconnu du corps, pour qu'en jaillisse des états nouveaux, des physicalités uniques, inouïes, plus subtiles et plus réceptrices aussi des forces en présence dont le corps se fait le médiateur. Medium entre l'extérieur et l'intérieur le corps dansant trouve dans la pratique du Contact Improvisation un modèle d'expérimentation extrêmement efficace. Comment sortir de l'égo et ne pas être dans le concept demandait John Cage ? Une pratique perceptive aussi exigeante, grâce à l'état de survie permanent dans lequel elle plonge, fournit un outil de déconditionnement des chemins appris, de lâcher prise qui peut offrir un support physique et mental pour aider à pénétrer dans l'inconnu du corps, creuser les ressources laissées en friche par notre civilisation où le contrôle conscient à tendance à occulter les forces vitales par crainte du débordement. Mais que pouvons-nous rêver de plus si ce n'est de savoir que le corps est, encore et toujours, un Objet Vivant Non (entièrement) Identifié.

Patricia KUYPERS

Pour contacter l'auteur
Email : clesth@swing.be Tél : 32/2/7795129.

Références utiles :

Contact Improvisation, Nouvelles de danse 38/39, périodique semestriel printemps - été 1999, revue dirigée par Florence Corin et Patricia Kuypers, Editions Contredanse, Tél : 32/2/5020327
Email : contredanse@contredanse.org
Site : www.contredanse.org

Contact Quarterly, revue bisannuelle de danse et d'improvisation, éditée par Lisa Nelson et Nancy Stark-Smith, P.O. Box 603, Northampton, MA 01061, Tél : 1/413/586-1181, Email : contact@crocker.com
Site : www.contactquarterly.com

Sharing the dance, Contact Improvisation and American culture, Cynthia Novack, University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, 1990.

Le Contact Improvisation

On peut dire en deux mots que le contact improvisation est une danse en duo où la communication passe par le point de contact entre deux partenaires et dont l'enjeu est de laisser corps et esprit suivre le changement constant de cette relation physique à un autre corps qui le supporte et qu'il supporte alternativement. Etre un sol mouvant pour l'autre et laisser son poids, sa masse suivre le flux de la gravité et des supports proposés par le partenaire, surfer dans un nouveau milieu naturel qui n'est plus fait d'eau ou d'air, mais de corps en mouvement, telle est l'image que suscite l'immersion dans cette pratique désorientante.

Le Contact Improvisation est né aux Etats-Unis au début des années septante et a été initié par Steve Paxton et un groupe de jeunes athlètes et danseurs qui circulaient entre les universités et les galeries d'art. Il représente en quelque sorte une synthèse entre l'influence des arts martiaux et les nouvelles pratiques de conscience du corps, donnant naissance à une forme de danse attachant une importance primordiale à la perception kinesthésique.

Cet "art-sport", pratique très physique à la lisière de la création artistique, promeut la recherche d'autres formes de communication par le mouvement et le toucher, d'un dialogue vital entre les corps en situation de déséquilibre permanent, et remplace par des valeurs de solidarité le modèle du combat à l'origine des arts martiaux.

Son apprentissage est basé sur l'étude des lois physiques qui régissent le mouvement : relation à la gravité, utilisation de la force centrifuge, des différentes lignes de chute, du contact avec le sol, de la respiration pour élargir les potentialités physiques de chacun. Une attention toute particulière est consacrée à l'ouverture et à l'affinement des perceptions sensorielles, toucher, bien sûr, mais aussi proprioception interne des muscles, des organes, des os, sens du timing, vision périphérique, captation fine des changements de relation dans l'espace, collaboration entre les sens.

Cette approche globale du corps, tentant de réintégrer des facultés d'intuition et d'adaptation souvent peu usitées dans notre vie courante, conduit à une exploration des possibilités d'échange de poids, de force et d'énergie, en corps à corps avec un partenaire, sur base d'écoute et de coopération. L'esthétique propre qui s'en dégage ne provient pas d'une recherche formelle, mais de l'impression de fluidité, d'agilité et de souplesse se dégageant des corps en mouvement. La pratique du Contact Improvisation permet à chacun d'élaborer un style de mouvement personnel, au travers d'exercices spécifiques concernant détente, alignement squelettique, orientation spatiale, improvisation, présence. Elle produit une forme d'improvisation basée sur ce qui se passe vraiment dans l'instant présent, dans l'ici et maintenant. Le mouvement s'invente au fur et à mesure des échanges entre les partenaires, échappant presque à la volonté de celui qui le produit, et suscite, dans cet état de survie où les réflexes répondent plus vite que la pensée, la possibilité de découverte d'un ailleurs de soi-même et de l'autre.

Patricia KUYPERS



Photo : © Michel Clément - Duo d'improvisation "Et ou ou", Franck Beaubois et Patricia Kuypers

Une politique en faveur de la danse

Jean-Christophe PARÉ, Philippe Le MOAL

“Corps, art et culture” : la danse ne peut évidemment que se trouver convoquée par un tel intitulé. Pourtant, derrière l’évidence se profile la complexité d’une autre question : celle de l’action de l’Etat dans le domaine des activités chorégraphiques.

Reprenons la trilogie de départ.

Corps - C’est la matière même de la danse, bien que - nous y reviendrons - dans certaines approches créatrices celle-ci cherche parfois des solutions pour y échapper. A vrai dire toute l’activité humaine passe par le corps mais la danse a ceci de spécifique qu’elle en fait son objet même.

Art - Sans doute la danse n’est-elle pas la seule à faire du corps son objet même. Les activités sportives peuvent aussi bien prétendre à cette spécificité. Mais la danse est la seule discipline artistique à pouvoir la revendiquer en tant que telle. Insensiblement, nous entrons ici dans le champ de l’art tel que nous l’entendons en Occident, champ que la danse n’a conquis que progressivement à partir du XV^e siècle. C’est le travail des maîtres à danser italiens de la Renaissance puis de leurs successeurs français du XVII^e siècle qui érige la danse en art chorégraphique.

Culture - Auparavant, la danse est quasi exclusivement une pratique collective pour l’essentiel récréative (elle l’est d’ailleurs encore actuellement dans une large mesure), une pratique qui révèle la capacité de tout un chacun à s’approprier des règles et d’en jouer, de les transgresser, de s’en échapper. Ces règles sont posées par une culture, c’est-à-dire un environnement conceptuel, corporel et relationnel donné dans lequel tout individu s’inscrit, un environnement qui secrète ses propres lois que nul n’est censé ignorer au risque d’être exclu.

Cette trilogie “corps, art, culture” ne prend toutefois sens que si l’on introduit dans la réflexion un quatrième terme : le politique. En effet, l’activité corporelle dans une société n’échappe pas à la trame du politique, *a fortiori* quand elle s’instaure en parole artistique.

-1- Danse et pouvoir

Pendant des siècles, la littérature réglementaire occidentale, qu’elle soit d’origine civile ou religieuse, a abondé de textes encadrant, voire interdisant, la pratique des danses en réunion, c’est-à-dire les bals et autres fêtes populaires.

La question de l’ordre public est évidemment à l’origine de cette interférence mais le mobile peut aussi se trouver dans une intention identitaire.

C’est ainsi que dès la naissance de l’Union Soviétique, le pouvoir s’est très vite saisi des danses traditionnelles des diverses communautés constituant cet immense ensemble pour affirmer à travers des ballets nationaux l’unité de la nouvelle entité politique. Les pays africains accédant à l’indépendance dans le deuxième tiers de ce siècle, procéderont exactement de même.

Au-delà de l’ordre public, c’est la question de l’ordre intime qui est aussi en jeu dans cette interférence entre danse et politique. Dans de nombreux cas, la régulation passe par une interférence entre le substrat culturel et le projet politique. Tous deux ont en effet en commun de se soucier de la protection du groupe et de l’individu en son sein. Culturellement, il s’agit d’apporter des réponses structurantes aux grandes questions existentielles (peur de l’inconnu, de l’inexpliqué, dimension intouchable de l’inconscient, gestion des pulsions). Politiquement, il s’agit d’équilibrer les tensions qui traversent le groupe et de préserver l’édifice qu’il constitue.

Dans certains cas, la régulation s’opère par une implication directe du politique dans la question artistique. Un des meilleurs exemples de cette implication reste sans doute l’action de Louis XIV dans le domaine de la danse qui encouragea la création d’un système codifié prescrivant le bien danser (d’où l’appellation de “belle danse” pour désigner la danse noble de l’époque qui est à l’origine de ce qu’on appelle aujourd’hui la danse classique). La fondation de l’Académie royale de danse (en 1661) comme l’encouragement à l’élaboration d’un système de notation de la danse (mis au point sous le nom de *Chorégraphie* et publié en 1700 par Raoul-Auger Feuillet) sont des actes déterminants dans l’histoire de l’art chorégraphique en France et plus largement en Occident.

Cette implication directe dans les contenus de la danse est évidemment l’apanage des pouvoirs politiques forts. Ordre et identité s’inscrivent alors dans les corps. Il en va différemment dès lors que l’espace politique se fonde sur l’intérêt du plus grand nombre. Le système démocratique induit ainsi une autre approche de la question chorégraphique.

-2- Danse et démocratie

De fait, ce n’est pas un hasard si la danse peut être aujourd’hui conçue comme *expression de la libre circulation de la pensée à travers le corps*. Cette approche, qui se met en place au début du XX^e siècle avec l’émergence de la danse moderne en Occident, place au cœur de la danse la motivation de l’individu, son équation personnelle à travers des questions telles que : quelle est ma singularité ? quel est mon espace de liberté ? comment rencontrer l’autre ? comment m’inscrire dans le monde ? Elle se fonde sur l’acquisition de savoir-faire et de savoir-être qui mettent en jeu le sens kinesthésique, c’est-à-dire l’ensemble des fonctions relatives à la sensation interne du mouvement.

Toute l’histoire de la danse de spectacle occidentale au cours du XX^e siècle témoigne de cette évolution : la danse libre prônée par Isadora Duncan, la “danse absolue” défendue par Mary Wigman, les travaux de Rudolf Laban (notamment son invention d’un nouveau système de notation du mouvement, la Labannotation ou kinétographie), le principe de “décentralisation” défendu par Alwin Nikolais et Merce Cunningham, entre autres. Les danses en réunion, c’est-à-dire celles pratiquées au bal ou dans les dancings puis dans les “boîtes de nuit”, suivent une évolution comparable. Des danses en couple codées, dominantes au début du siècle, on passe dès les années 1920 à des danses solitaires d’exécution libre (le charleston) qui se généralisent à partir des années 1950 (le twist, le jerk, le disco, les danses “techno”, la salsa, notamment).

Cette évolution ne se fera pas sans faux pas, tant les vieux démons politiques sont toujours prêts à surgir. On peut en prendre pour preuve la proximité entre les danseurs futuristes italiens et le nationalisme naissant dans ce pays dans les années 1920 ou la compromission de certains danseurs modernes allemands avec le pouvoir nazi dans les années 1930.

Toutefois, c’est l’approche démocratique qui a fini par triompher et c’est par rapport à elle que s’organise aujourd’hui en France l’action de l’Etat en faveur de la danse. Elle s’exerce selon trois grands axes fondateurs : favoriser l’acquisition

de savoir faire, encourager la création, conserver et valoriser le patrimoine.

Favoriser l'acquisition de savoir faire

Pour ce faire, l'Etat finance des établissements d'enseignement spécialisé (conservatoires supérieurs de musique et de danse, école supérieures de danse, conservatoire nationaux de région, écoles nationales de musique et de danse, écoles municipales agréées). Il élabore les contenus de formation dispensés dans ces établissements (schéma d'orientation pédagogique). Il définit les fondamentaux entrant dans la formation des professeurs de danse dont il a été amené à réglementer l'activité pour des raisons de protection de la santé publique, sous la forme d'un diplôme d'Etat obligatoire (loi de 1989 sur l'enseignement de la danse). D'une manière générale, il encourage la pratique de la danse par le plus grand nombre, notamment dans le cadre des enseignements artistiques à l'école.

Encourager la création

Sur ce plan, soucieux de préserver la diversité esthétique, l'Etat intervient uniquement comme facteur structurant. La liberté de l'artiste, de son expression, n'est en effet souvent qu'un vain mot s'il ne dispose pas des moyens nécessaires à la réalisation de ses œuvres.

L'Etat a donc instauré, principalement à partir des années 1980, des dispositifs d'aide à la création sous forme de subventions aux chorégraphes (plus de deux cents compagnies aidées en 2002) et contribué à la mise en place de centres chorégraphiques nationaux (19 à ce jour) dont la direction a été confiée à des créateurs confirmés. De nombreuses autres mesures contribuent à irriguer le terrain de la création chorégraphique que ce soit pour favoriser une meilleure diffusion des œuvres, accompagner les chorégraphes qui souhaitent approfondir leur écriture ou prendre en compte les nouvelles technologies dans leur travail de création, etc.

Conserver et valoriser le patrimoine

La valeur "étymologique" des éléments fondamentaux du langage chorégraphique est aussi importante que l'expérience du geste dans ce qu'il a de neuf, pour que se rejoignent les questions de fond, de forme, et de sens. La danse, dans toutes ses manifestations, est constitutive de l'histoire d'une société. Sa mémoire doit donc être une préoccupation de la collectivité. Longtemps, l'Etat en France ne s'est préoccupé que de la préservation de certains répertoires. On peut ainsi dire que le Ballet de l'Opéra national de Paris constitue un des meilleurs gardiens de la mémoire chorégraphique des danses de scène depuis trois siècles. Plus récemment, il a pris en compte les répertoires traditionnels dont la préservation est confiée à des centres de musique et de danse traditionnelle. Aujourd'hui, ce sont les œuvres chorégraphiques créées depuis le début du XX^e siècle jusqu'à aujourd'hui, qui retiennent aussi son attention. Le Centre national de la danse, établissement public entièrement dévolu à la danse et fondé en 1998, a pour mission,

entre autres, de concourir à leur préservation. Un autre organisme soutenu par l'Etat contribue aussi à cette mission : la Cinémathèque de la danse.

Mais au-delà de la conservation, c'est aussi la valorisation de ce patrimoine qui doit être le souci de la collectivité nationale. C'est pourquoi l'Etat développe une politique d'accompagnement des travaux de recherche dans le domaine de la danse et s'emploie à promouvoir l'intérêt pour la culture chorégraphique, c'est-à-dire une connaissance générale de l'histoire de la danse et de son patrimoine, des principes fondamentaux du mouvement dansé et des enjeux de la composition chorégraphique.

-3- Le corps mis en abyme

Si l'Etat a concouru à partir des années 1980 au développement de la danse de création française, il n'en a été que le facilitateur. C'est la communauté chorégraphique qui lui a donné le visage qu'elle connaît aujourd'hui. Il serait d'ailleurs plus juste de dire "les" visages, tant la danse française actuelle se caractérise par sa diversité.

Certains courants sont à l'évidence de nos jours atones du point de vue créatif. C'est le cas notamment des courants porteurs d'une idée du corps glorieux façonnée tout au long du XIX^e siècle. Il est vrai que la société actuelle s'accommode mal d'une rhétorique de la blancheur, de la légèreté, du pur esprit, si ce n'est dans un acte de révisitation d'un temps révolu. Certes la virtuosité, la quête de perfection dans le mouvement peuvent avoir encore quelque chose à nous dire pour autant qu'elles s'appuient sur des ressources imaginaires enracinées dans l'ici et maintenant.

A l'opposé, des courants se développent qui ne cessent de mettre en abyme le corps et ses usages. Ils se réfèrent en général à des expérimentations chorégraphiques apparues dans les années 1950-60 et qui trouveront dans les événements de 1968 un exutoire politique. La révolution des mœurs et des mentalités qui s'est alors opérée irrigue leurs investigations qui ouvrent sur de nouvelles lectures de la sensorialité et du rapport au corps. Ce terme même est parfois remis en cause au profit du mot "corporité", substitution visant à récuser l'illusion que le corps existerait comme entité homogène, autonome, stable, réalité objective et auto-justifiée. Certains artistes adoptent des démarches chorégraphiques extrêmes. La nudité et le non mouvement en sont des modalités ; le dévoilement de l'intime un des principaux motifs. Les nouvelles technologies sont parfois sollicitées. Elles obligent en effet à repenser la relation au temps et à l'espace (modes nouveaux de communication, virtualisation des relations humaines...). Dans le même temps, ces outils sans identité, dont toutes les potentialités sommeillent en permanence, qui tendent à annuler le temps entre question et réponse, qui ne construisent leurs performances que par la vitesse vertigineuse de leurs temps de réaction, finissant ainsi par ne générer que des réponses, ces outils "pointillissent" toute source



Photos : © Mathias Omeza - Ballet Albatros-Régine Chopinot - Chair / Obscur

(image et son) et commencent avant tout traitement par traduire celles-ci en chiffres, par les coder. Le rapport au corps en sort difficilement indemne.

Entre traitement et transgression de l'image du corps, entre l'exploration de la virtualité et le retranchement indépassable de la nudité, l'art chorégraphique contemporain cherche à explorer les multiples dimensions du corps : le réel du corps, son aspect purement fonctionnel (le schéma corporel), la poétique du corps, le corps signe, le corps langage, la reconnaissance d'identités culturelles singulières par l'acte physique, le corps symbolique... Tramant en cela sans cesse le politique, il propose à travers ses œuvres un chemin permettant à tout un chacun de déployer un espace d'observation critique.

On peut discuter à l'infini du bien fondé de ces démarches, de leur pertinence. On observera simplement ici qu'elles ne sont le plus souvent que la traduction d'enjeux ou de questionnements qui traversent la société dans laquelle cet art s'invente.

Quoiqu'il en soit, l'Etat n'intervient désormais que par le soutien qu'il apporte aux projets artistiques pour leur permettre de se déployer en toute liberté. C'est l'esprit même de la démocratie de n'assigner une limite à l'art chorégraphique que dès lors qu'il mettrait la démocratie elle-même en danger.

Jean-Christophe PARÉ
Philippe Le MOAL

Une option danse au Lycée Horticole de St Ismier

(Octobre 2001 - Mars 2002)

Agnès BLANCHARD

Un contexte urbain et périurbain ; Grenoble et son agglomération, riche en acteurs et structures culturelles organisant des rencontres et programmations autour de la danse :

- ex : **Festivals** "Concentré de danse" à l'Hexagone de Meylan, "Nouvelle vague" à l'Amphithéâtre de Pont de Claix... en 2000 ; un **mois du graphisme** sur le thème "Danse graphisme et société" en 2001 ; un **centre chorégraphique national** ; une histoire forte autour de la danse contemporaine avec J.C. GALLOTA, C. BLAISE, et plus récemment S. GUILLERMIN, F. VEYRUNES... et enfin un **réseau associatif** dynamique autour des "Nouvelles Danses" et "Danses Métisses" - ex : collectif "CH2" en hip hop.

Le Jumelage du lycée avec une scène nationale : l'Hexagone qui favorise les rencontres avec des artistes ; ainsi que le développement au sein de l'établissement de projets autour du spectacle vivant dans le cadre des cours et de l'A.S.C. : sorties spectacles, rencontres régulières d'artistes, animation de clubs Danse, Théâtre, Musique.

... Un terrain à priori plutôt riche donc favorable à la mise en place d'une option artistique Danse... mais ne dispensant pas de :

Une Motivation, des compétences de danseurs professionnels intervenants et d'un **professeur d'éducation socio-culturelle** (modestement moi même !) averti, formé, mais pas encore rompu (!) aux techniques de danses que je nommerais "ethniques" ou "métisses" ou encore "World dance" s'il faut un label. Plus concrètement ; les pratiques de danses d'influences Africaines, Brésiliennes, Japonaises et cubaines seront encadrées et animées par mes soins et l'approche contemporaine par les danseurs intervenants.

Des objectifs : l'acquisition d'une culture et par là d'une ouverture au monde de la danse à travers trois axes :

- **Découvrir des oeuvres et des acteurs** : sorties spectacles, rencontres avec des artistes, visite des lieux, retours et analyses sur les oeuvres. Il s'agira ici d'aborder des formes différentes pour pouvoir les comparer ensuite.

- **Pratiquer la danse** : par des ateliers de pratique alliant les techniques de danse contemporaine, afro-brésilienne, cubaine et japonaise (Buto). On développera ici la coordination, la souplesse, la tonicité, mais aussi les capacités d'écoute des sensations du corps en mouvement, la relation à l'autre et la créativité à travers des exercices d'improvisation.

- Construire une chorégraphie à partir des expériences vécues et produire un spectacle.

Un public composé prioritairement d'élèves de 2des et ouvert aux autres élèves intéressés.

Des élèves de BTS et BEPA se sont joints au groupe de 2des.

Une planification sur 36 heures d'ateliers de 2h les jeudis soirs entre octobre et mars .

Un spectacle prévu fin mai dans le cadre du jumelage avec l'Hexagone.

Un lieu : L'amphithéâtre du lycée (scène en plancher, mais petite et pas chauffée !!) et occasionnellement le gymnase (sol en béton !).

EN PRATIQUE... :

Les sorties : trois spectacles seront choisis avec les élèves sur la programmation des scènes locales :

- "EL TRILOGY" de Trisha Brown (U.S.A) : modern improvisation

- "TANIN NO KAO" de Kubilai Khan Investigations (France) : Comptoir d'échanges artistiques : danseurs, musiciens, artistes de cirque, photos et vidéo en direct sur scène.

- "ALERTE A LA SOIE" de C. Blaise (France) création pour la biennale de la danse de Lyon 2000.

- "BLACK SPRING" de H. Maalem (France Afrique) danse africaine...

Sur les trois premiers spectacles (le dernier pas encore vu), les élèves ont le plus apprécié le côté dynamique et la richesse des formes artistiques de "Tanin no Kao", "Alerte à la soie" arrive en deuxième pour la qualité de la danse, la dynamique... et surtout la proximité (vu du premier rang !) ; l'intervention des danseurs de la compagnie lors d'un atelier préalable a favorisé la réception.

"El trilogy" sobre, épuré sur fond de peinture abstraite et musique free jazz est resté pour eux "abstrait, trop contemporain, incompréhensible et ennuyeux".

L'intervention des danseurs de la compagnie C. Blaise en danse contemporaine, les a déroutés mais ils se sont pris "au jeu" : "Cela nous a fait découvrir notre corps" (Franck), "J'aime pas trop le ralenti, ni me rouler par terre" (Mathieu), "Ça m'a permis de voir un nouveau style de danse, mais une séance suffisait", "C'est trop abstrait, ça bouge pas assez" (Angélique).

Revoir les danseurs sur scène leur a permis un réel rapprochement et une comparaison entre ce qu'ils avaient pratiqué et la création d'un spectacle de niveau professionnel.

Les ateliers se déroulent en quatre phases :

- 1- L'échauffement : respiration, automassages, étirements, mouvements dynamiques.
- 2- Exercices techniques : rythmes, espace, rapport à l'autre, changements d'états, coordination.
- 3- Enchaînement imposé : style africain, afro cubain, salsa ou capoeira.
- 4- Improvisations à partir des éléments travaillés sur la séance.

L'objectif ici étant de **découvrir différentes pratiques, formes et énergies** dansées.

Le vocabulaire est donné à travers les exercices techniques et les enchaînements ; lors de la phase d'improvisation, chacun réintègre ce vocabulaire en l'enrichissant de sa propre expression et sensibilité. Les élèves peuvent ainsi rentrer en contact avec leur **propre créativité**, limites et... ressources... surtout !!

L'idée... : Il me paraissait important de leur montrer par là, que la danse n'est pas seulement un enchaînement de mouvements reproduits, mais l'expression de chacun à travers des formes choisies et intégrées. C'est l'assemblage que chacun fera de ces formes qui leur donnera un sens.

Il s'agissait aussi d'aborder la danse en temps que **fait culturel et social** ; représentative de pensées, traditions et rituels... à travers l'approche des "danses ethniques" et leur comparaison aux "danses contemporaines" occidentales.

Ce que les élèves en pensent :

Ils connaissaient la danse à travers : La TV, le gala d'une sœur ou copine, un spectacle de fin d'année et plus rarement la pratique personnelle en MJC ou clubs.

Ce que signifiait le mot "danser" pour eux avant ce travail : *"rien, se défouler, se détendre, sport, acrobaties, bouger, je n'y pensais pas"*.

Ce qu'ils ont découvert après ce travail : *"la détente, le ralenti, autres styles de danse, j'ai pas tout aimé, la mollesse, m'exprimer avec mon corps, sensation physique, faire attention à me tenir mieux, de nouveaux copains, me libérer grâce à une gestuelle, c'est toujours aussi bizarre, c'est pas vraiment mon truc, de nouveaux mouvements, c'est beaucoup de travail physique, plus de liberté"*.

Ce qu'ils ont le plus aimé : *"les spectacles et rencontres avec les artistes, la salsa, la danse afro cubaine et les enchaînements, ce qui bouge, la capoeira, la détente après les cours, la danse africaine, improviser"*.

Ce qu'ils ont le moins aimé : *"le style contemporain pas assez dynamique, le ralenti ça ne sert à rien, se rouler par terre, le contemporain ça manque de rythme et c'est abstrait"*.

L'idée de faire un spectacle n'a pas abouti ; par manque de temps et de maturité du travail, le groupe déstabilisé par de longues coupures (stages suivis de vacances) a perdu en cohésion, donc en motivation pour un projet commun, certains motivés par l'activité, pour le plaisir du moment, ne tenaient pas à se mettre en scène...

Pour conclure : Sur 18 semaines de pratique autour d'un art très peu connu pour la majorité des élèves et qui nécessitait un engagement important tant au niveau corporel que personnel, les jeunes sont restés curieux, ouverts et dynamiques. La découverte des œuvres et la rencontre d'artistes me paraît incontournable pour créer l'ouverture, enrichir l'imaginaire et leur permettre de comprendre les réalités du danseur.

L'idée du spectacle était prématurée. Elle leur demandait un temps de sécurisation plus important par la structuration de chorégraphies répétées et apprises, avant d'imaginer l'intégration d'un passage improvisé.

Le prolongement de l'option sur plusieurs années me paraît donc indispensable pour aboutir à une réelle phase de création... Affaire à suivre, mais belle affaire !

Agnès BLANCHARD

Professeur d'Education Socio-Culturelle
au L.E.G.T.A De Grenoble St Ismier



Photos : © A. Blanchard

Les élèves du sauternais ne manquent pas de corps...

Isabelle LAFARGUE

Parce que bien se connaître implique d'être en situation de risque, j'ai pris le parti durant les années à venir, d'inviter les élèves du Lycée Professionnel Agricole de Bommese-Ecole de Viticulture et d'œnologie de La Tour Blanche, à découvrir la diversité dans les représentations du corps à travers les arts de la danse, la sculpture, la musique et le théâtre gestuel.

"Le corps appartient de plein droit à la souche identitaire de l'homme. Sans le corps, qui lui donne un visage, l'homme ne serait pas. Vivre c'est réduire continuellement le monde à son corps, à travers la symbolique qu'il incarne. L'existence de l'homme est corporelle. Et le traitement social et culturel dont celui-ci est l'objet, les images qui en disent l'épaisseur cachée, les valeurs qui le distinguent nous parlent aussi de la personne et des variations que sa définition et ses modes d'existence connaissent d'une structure sociale à une autre. Par ce qu'il est au cœur du symbolisme social, le corps est un analyseur d'une grande portée pour une meilleure saisie du présent (...) Chaque société, à l'intérieur de sa vision du monde, dessine un savoir singulier sur le corps : ses constituants, ses performances, ses correspondances, etc."¹.

C'est l'histoire de la création d'un spectacle vivant par les élèves de Terminale Bac Professionnel Viticulture-Œnologie que j'ai choisi de vous présenter dans ce numéro de la revue Champs Culturels.

Cette aventure a été initiée par une soirée de l'automne 2001 lors d'une rencontre le

temps du dernier spectacle "Il et Elle" présenté par la Compagnie bordelaise *Les Enfants du Paradis* dans la salle des fêtes de Bommese au cœur d'un village de l'appellation Sauternes. L'émotion procurée par l'histoire d'amour de ce couple, racontée par les corps qui se rencontrent, se frôlent, se mêlent, s'emmêlent et se déchirent pour mieux se retrouver, a traversé la totalité du public de jeunes lycéens et étudiants qui étaient venus de trois lycées professionnels agricoles girondins.

Un tonnerre d'applaudissement souligna l'enthousiasme face à la qualité et sincérité du jeu des comédiens.

Mis en scène par Agnès Coisnay, ce spectacle de théâtre gestuel donnait un avant-goût du style de travail qui attendait les élèves de terminale.

Puis, l'atelier d'expression corporelle avec Agnès est arrivé. Durant quatre jours, les élèves se sont retrouvés confrontés à leurs doutes, leurs questionnements, leurs craintes, voir même leurs peurs.

"À quoi ça sert ?", "On n'a pas besoin de savoir faire ça dans nos vignes."

Certains restaient en retrait, d'autres entraient dans le jeu à corps perdus, d'autres avançaient à reculons, poussés par la seule obligation du travail évalué en contrôle certificatif...

Leur permettre de franchir le pas et laisser leur corps s'exprimer a représenté, au fil du temps, un travail de veille de la part de l'ensemble des acteurs de l'établissement. Le personnel de l'exploitation, missionné pour aller chercher et déposer les tapis de danse,

prêtés par l'IDDAC, a donné de son temps durant cinq aller-retours Bommese-Bordeaux. Les cuisinières ont préparé des boissons chaudes pour réchauffer les corps, quand le froid de décembre avait raison du chauffage de la salle de travail. Les femmes de ménage ont prêté les lave-ponts et le vinaigre pour nettoyer les tapis. Des liens se tissent davantage dans un contexte de solidarité. Les élèves se sentent accompagnés et encouragés dans ce projet qui demeure pour eux une performance.

À l'issue des deux premiers jours de mise en jeu corporel avec Agnès, une problématique de travail a émergé autour de la préoccupation quotidienne majeure de jeunes adultes en devenir, autrement dit, ce temps de l'attente qui ponctue leur vie.

Ils se sont interrogés, ont interviewé les adultes qui les entouraient, professeurs, proviseur, surveillants, maître de chai. Petit à petit ils ont écrit ce qu'ils attendaient de la vie, dans la vie... Puis un jour ils se sont engagés, ont fait des choix personnels, ils ont proposé, suggéré, ils se sont amusés, se sont enflammés. Le projet prenait corps. Mais, juste avant la dernière ligne droite ils se sont découragés et ont laissé s'exprimer jusqu'au bout leur vague à l'âme.

"C'est nul ce qu'on fait, on va être ridicules.", "Mais qui viendrait voir ça ?", "Cinq euros ? Même avec une boisson comprise, personne ne viendra."

Cependant, ils ont su repousser les limites qu'ils croyaient être les leurs, et ont fini par donner le meilleur d'eux individuellement et au-delà, en cohésion et osmose avec le groupe classe. Ces "comédiens en herbe"



ont révélé leurs talents le soir de la première le 4 avril 2002. "En attendant...", était le fruit de leurs efforts, de leur écoute et confiance entre eux.

Face à leurs parents, amis, professeurs et face aux élèves de l'établissement qui étaient venus les encourager, ils ont réussi le pari d'exprimer ce qu'ils attendaient de la vie.

Sans enlever une chaussette ils se sont montrés nus, en toute simplicité sans costume, sans décors, sans maquillage, tels qu'ils sont au fond. Leur sincérité a ému par ce que chaque spectateur a pu se retrouver à travers eux, par ce que leurs corps ont parlé un langage commun à tous.

En huit jours de travail sur eux-mêmes, avec les autres et après vingt minutes sous les feux de la rampe, ils ont appris qu'ils pouvaient s'engager sur des terrains artistiques et s'autoriser à vivre une aventure extra-ordinaire dans le sens où elle se situe hors des rangs de vignes et autres chais.

"M'dame, s'ils ont aimé notre spectacle à la Tour Blanche, alors on va leur mettre le feu au Zénith à Pau !"

Ils sont prêts maintenant à affronter ensemble un public inconnu. Le Festival des lycéens d'Aquitaine qui a eu lieu cette année en pays palois les a détournés un instant de leurs révisions du baccalauréat, mais le pari est gagné pour ces élèves qui ont su témoigner de leur courage à se mettre en danger en s'exposant devant un public, pour aller jusqu'au bout de l'aventure, pourtant si éloignée de leurs préoccupations de futurs vignerons.

"On a appris à avoir moins peur de parler devant les autres, oui c'est sûr, j'ai pris de l'assurance."

Cette parenthèse, de mise en jeu des corps dans un espace-temps dévolu à la création artistique au sein d'un établissement, où l'apprentissage premier est de savoir donner du corps au vin, révèle l'intérêt du détour par une expression de soi pour oser construire et argumenter son avenir personnel, professionnel, social et culturel.

Je dédie aux élèves du cru 2002 la dernière strophe qu'ils oseront, j'en suis certaine, bientôt entonner.

À l'image des vins qu'ils ont appris à élaborer, ils connaissent désormais quelques clés pour mettre en valeur leurs qualités et "ne pas manquer de corps, pour être ni étriqués, ni mal bâtis, ni mous, ni anémiques, ni plats"²... dans leur vie. Et si d'aventure, ils oublièrent comment tourner les clés, le film "Les coulisses du spectacle" réalisé par leurs camarades, leur rafraîchira à coup sûr la mémoire.

Isabelle LAFARGUE

Professeur d'Éducation Socio-Culturelle

Je tiens à remercier les nombreux partenaires sans qui ce projet culturel et artistique n'aurait pu se concrétiser. Le CRARC Aquitaine, le CRIPT Vidéo-Aquitaine, l'IDDAC, la DRAC, le Conseil Régional et la DRAF/SRF, ainsi que les partenaires locaux (Mairies de Bommès et de Fargues de Langon), ont soutenu et contribué à la réussite de cette aventure.

(1) Georges Balandier, *Le détour. Pouvoir et modernité*, Fayard, 1987.

(2) Vocabulaire utilisé lors de la dégustation pour décrire le vin s'il manque de corps.

Wait and see...

Saleté d'attente qui nous mine,
Qui nous fait monter la pression,
Qui s'insinue dans l'pli d'nos jeans,
Qui nous bouffe l'inspiration.

L'attente, ça m'empêche de vivre,
De m'risquer dans l'instant présent.
Plutôt que vivre ce qui m'enivre,
Je me retrouve à tuer le temps.

Attends qu'je trouve le courage !
Attends qu'je prenne la décision !
Tu t'prendras dans les dents l'message,
Que de nous deux, c'est moi l'patron (bis)

En conclusion de leur spectacle, les "comédiens en herbes" chantent ces paroles sur l'air rythmé de la chanson de Sacha Distel :
"Où est passée la grande échelle..."

J'te f'rai devenir mon espérance
Tu nourriras mes ambitions
Mes désirs, mes rêves, mes silences
J'en prends ce jour... la décision.

Le Corps du Défi

Philippe MOURRAT

Philippe Mourrat est le chef de projet des Rencontres de la Villette qui furent originellement celles du hip hop et des cultures urbaines et qui s'ouvrent chaque année davantage à de nouvelles initiatives artistiques, venues d'autres territoires, hors la vie "normale", en prison ou à l'hôpital, en zone rurale désertifiée, ou en "zone de retraite" pour un troisième âge qui n'a pas dit son dernier mot. Là-aussi on défie sa condition et l'on veut être reconnu à travers un geste artistique vital d'une forte puissance d'expression et d'invention.

Les Rencontres de la Villette explorent le continent des expressions artistiques nées de résistances, de défis à des situations d'improbabilité : il est improbable d'être admiré quand on est enfant d'immigré en échec scolaire dans un quartier dégradé, il est improbable d'être comédien quand on est handicapé mental ou d'être danseur quand on est handicapé physique, improbable de monter pour la première fois sur scène à 70 ans, de jouer Shakespeare à 8 ans ou Nathalie Sarraute quand on est sourd et muet, improbable de devenir sculpteur en prison, etc.

On le comprend à ces exemples : au cœur de cette confrontation entre la situation qui empêche et l'artiste qui défie l'empêchement, il y a le corps, le corps défié et le corps défiant.

L'exemple de la danse hip hop

Ce n'est pas un hasard si tout est arrivé par la danse hip hop. C'est elle qui a ouvert le ban par les Rencontres Nationales de Danses Urbaines en 1996. Beaucoup ont découvert alors ces danseurs fous qui tournent sur la tête, qui donnent à leur corps l'ondulation de la mer, qui reconstituent l'apesanteur lunaire... qui ont clairement engagé leur corps dans un défi aux limites.

On le sait, cette danse est née dans le Bronx, avec les autres expressions du mouvement hip hop, dans la suite logique de la Zulu Nation d'Africa Bambaataa qui veut opposer à la violence meurtrière de la guerre des clans, le dépassement par la joute créative qu'elle soit verbale, musicale, gestuelle ou graphique. Donc double - défi déjà : celui de la joute où les mots, les sons, les gestes, les formes et les couleurs remplacent les coups et les balles de revolver ; celui jeté précisément à ces comportements violents qui gangrènent au milieu des années 70 les quartiers populaires de New-York. C'est la chute du corps de son meilleur ami assassiné sous ses yeux qui va provoquer chez Bambaataa cette certitude que l'énergie destructrice doit être transcendée.

Cette volonté de transcender, de se transcender, de dépasser la réalité immédiate en lui étant supérieur, de se situer au-delà, au-delà même des possibilités apparentes de sa propre nature, est fondatrice et reste centrale dans la danse hip hop : "on doit être des magiciens"

dit le chorégraphe et compositeur Franck Il Louise. Mais ce qui éloigne radicalement cette pratique et la croyance qu'elle suppose, si intuitives et intenses soient-elles, de la tentation mystique, c'est justement qu'elles sont tout le contraire de "désincarnées". En effet, le corps reste au centre, et le dépassement est au service d'une affirmation identitaire active ancrée dans le vivant, dans tout ce qu'il a de terrien et de sexué. Lors d'un débat public durant les Rencontres 99 Nancy Midol, sociologue des arts du spectacle, déclarait : "Il y a véritablement une rupture culturelle avec le hip hop. Historiquement, on se rend compte que sur le territoire qui est aujourd'hui français, ce sont des païens, ils dansent la terre, la lune. A la fin du moyen âge, les religieux prennent le pouvoir (...), ils vont être des répresseurs du corps, de la sexualité, de la maternité. On voit apparaître des formes de danse encore très lisibles dans la danse classique ou académique : les jeunes filles en tutu, sur des pointes, ne touchent pas le sol, tout vers l'en haut. On est en train de magnifier Dieu, le monothéisme chrétien. La motricité de la danse est une motricité qui va vers le haut et qui déteste le sol. Si on regarde le hip hop, on se rend compte que c'est un autre imaginaire, un autre inconscient, on se rend compte que ce sont les mythologies africaines qui sont là. Dans le documentaire de Jean-Pierre Thorn "Faire kiffer les anges" il est dit : "Lorsque je danse, je suis en contact avec le centre de gravité de la terre, il faut toucher la terre, il faut l'épouser" ; il y a un amour de la terre et qui réapparaît toujours en complémentaire, en co-occurrence avec l'amour de la maternité. Alors qu'en danse classique, beaucoup d'études ont montré qu'il y a beaucoup de misères avec la maternité, tout leur propose de ne pas être des mères. Donc, il y a une motricité complètement nouvelle, une motricité de l'inconscient qui a changé. C'est pour moi la première rupture dans la culture occidentale depuis le 16^e siècle en ce qui concerne le langage et l'inconscient du corps."

Ce n'est pas un hasard non plus si Africa Bambaataa a choisi le nom d'un chef zoulou emblématique de la résistance à l'envahisseur blanc d'Afrique du Sud. Positiver certes, mais pour mieux dire "je" haut et fort. Cette dimension de résistance et de revendication fait toujours



débat au sein du mouvement hip hop, certains reprochant à une tendance du rap de confondre combativité et agressivité et de tourner le dos aux valeurs non-violentes de la Zulu Nation, d'autres accusant certains danseurs en particulier de trop s'assagir en oubliant dans la recherche esthétique l'engagement offensif d'un "underground" clairement revendiqué... Cette dialectique de l'intégration et de la subversion traverse tout le mouvement hip hop, et plus largement toutes les expressions artistiques nées en réaction à des situations contraignantes. Mais, au fond, ne traverse-t-elle pas toute l'histoire de l'art ? Si la médiatisation et l'appât du gain ont entraîné certains rappeurs sur la voie de la provocation haineuse facile, on ne peut nier que la fréquentation des théâtres et des milieux artistiques a entraîné aussi des modifications de style chez bien des danseurs. D'abord le cercle du free-style est contraint de s'ouvrir sur la scène frontale. Ensuite l'écriture chorégraphique déplace la virtuosité, celle-ci reste très importante mais s'inscrit davantage dans une construction collective dans le temps de la représentation et l'espace circonscrit de la scène, que dans la seule démonstration individuelle fulgurante. L'environnement esthétique en s'ouvrant et se diversifiant modifie de fait les productions des artistes qui s'en servent d'abord, et s'en nourrissent ensuite : on ne développe pas la même danse sous un "plein-feu" qu'en utilisant les ressources d'une "création-lumière", au rythme binaire de la musique hip hop originelle qu'en cooptant Mozart, Julien Lourau et Houria Aichi, vêtu de baskets, casquettes et baggies que torse-nu, en collant ou carapaçonné.

On a donc vu depuis 1996 ces danses intégrer le toucher, le porter, la sensualité ; on a vu les danseuses se féminiser et prendre plus de place, les ensembles élaborés gagner du terrain sur les prouesses individuelles ; on a vu les corps jouer avec l'image vidéo, avec d'autres arts de la scène (théâtre, cirque, percussion corporelle...), avec d'autres danses. Faut-il en conclure que la danse hip hop a perdu son âme ? Ce serait oublier deux choses :

- Premièrement qu'à sa naissance cette danse s'est inspirée spontanément de danses préexistantes de James Brown au jazz-rock en passant par les danses acrobatiques des années quarante au Savoy Ballroom de Harlem ; et qu'elle s'est dès ses débuts construite en mélangeant les genres : le break au sol, le smurf debout, le locking venu de la côte Ouest etc.

- Deuxièmement qu'une forme artistique qui se limite sous prétexte de fidélité à un code figé et un vocabulaire clos, relèvera vite du répertoire de tradition plutôt que de la dynamique de création. Or nous l'avons vu le dépassement des limites est trop intrinsèquement lié à cette danse pour qu'elle s'interdise de repousser ses propres frontières.

Le symbole Bill Shannon

S'il est une preuve que le défi physique caractérise la danse hip hop au-delà même de la problématique ethnique et sociale, c'est bien l'histoire de Bill Shannon. *"Rien de racoleur ni de pathétique dans la démarche de Bill Shannon qui danse avec des béquilles. Une malformation à la hanche, survenue quand il avait deux ans, l'a rendu infirme. On craignait le pire pourtant : une de ces curiosités dont raffolent les New-yorkais assoiffés de nouveautés... Il nous a bluffé par sa radicalité poétique : les béquilles comme artifice de danse, on n'avait pas encore vu ça. Dans "The art of weightlessness" (l'art de l'apesanteur), Bill Shannon s'envoie en l'air, vole, plane. L'usage de la béquille rejoint celle de la pointe, dans cet éternel désir de la danse de ne pas toucher terre"* (Dominique Fréard - Le Monde, mars 2000).

Un petit blanc issu des classes moyennes que ses jambes ne peuvent porter ne semble pas précisément destiné à la danse hip hop dont l'une des bases techniques est l'appui au sol. Pourtant lorsqu'il rencontre dans la rue cette danse de réprouvé il en partage d'emblée le sens profond : la nécessité vitale d'exprimer sa singularité en en défiant les limites. Résultat : une danse complètement originale et incontestablement hip hop, qui lui vaut le respect de ce mouvement pour lequel la différence est presque un signe de reconnaissance.

La quête de "justesse"

On le voit, Shannon donne le sentiment d'être complètement à sa place sur un plateau de danse, à sa juste place. Même si j'avance des propositions d'interprétation de ce phénomène, il reste pour moi assez mystérieux. Mais il m'apparaît assez évident à travers ce mystère que des artistes "contraints", quand ils savent échapper au pathétique ou au compassionnel, touchent au juste et à l'essentiel de l'expression artistique. Et il me semble que ça passe par le corps d'abord, qui devient porteur de sens au moins autant que les mots, même au théâtre.

Ainsi lorsque Emmanuelle Laborit est convaincue qu'elle doit jouer "Pour un oui ou pour un non" de Nathalie Sarraute on sent bien là aussi le défi : un texte complexe, riche en nuances d'intonations et d'insinuations par une comédienne sourde s'exprimant en langue des signes, c'est presque de la provocation. Pourtant la "physicalité" du jeu des comédiennes sourdes donne à sentir de manière incomparable l'embarras et la souffrance que cette joute verbale provoque chez ses protagonistes. Les non-dits, les sous-entendus prennent corps, et beaucoup d'amoureux de ce texte ont été saisis par la pertinence de cette interprétation...

Quand Christiane Véricel, il y a plus de dix ans, a choisi de travailler avec des enfants de l'immigration de diverses origines pour parler des frontières cruelles, des déracinements et aussi des partages possibles, ce n'est pas à proprement parler à des acteurs "contraints" qu'elle fait appel, mais bien à des acteurs singuliers. Sur ces thèmes, ils ont à la fois l'expérience et l'innocence pour faire passer aux spectateurs adultes et nantis que nous sommes l'intolérable réalité et le besoin d'espérer. Peu de texte pour cela, des gestes, des regards, des jeux, des joutes, des corps à corps... et pourtant bien des choses sont dites !

Quand Jean-Michel Rabeux et Sylvie Reteuna montent "Le Labyrinthe" qui à travers le mythe du Minotaure travaille la question de la différence et de la monstruosité, c'est avec la Compagnie de l'Oiseau-Mouche qui réunit depuis vingt ans des comédiens handicapés mentaux. Là aussi peu de mots : ces corps et ces visages lourds de

leur vécu quotidien et riches d'un vrai travail de la scène, un travail professionnel de comédiens... Et pourtant ils mettent bien leur différence en jeu. Ce qu'ils nous expriment ne sera jamais pareillement exprimé par d'autres.

Je pourrais passer en revue la majorité des spectacles qui depuis six ans ont fréquenté les scènes des Rencontres et je retrouverais à des degrés divers cette alchimie : singularité forte des artistes, nécessité - parfois vitale - d'expression, justesse de l'"interprétation", et toujours le corps premier.

La diversité corporelle

Un débat public au Centre d'Art et d'Essai de Mont-Saint-Aignan a récemment réuni autour de Pippo Delbono divers explorateurs de ces territoires atypiques ; entre autres le directeur de la Compagnie de l'Oiseau-Mouche citée plus haut, et Michel Schweitzer de la Compagnie La Coma dont on a pu voir en 2001 aux Rencontres "Kings", pièce réunissant une communauté d'individus susceptibles d'être appréciés autant pour ce qu'ils sont dans la vie que pour ce qu'ils font sur scène, pièce questionnant sans discours l'objet d'art dans son rapport au monde et à l'autre.

Schweitzer après dix années d'un parcours de chorégraphe "normal" avec des interprètes "normaux", n'arrive plus à se satisfaire d'une coupure qu'il ressent fortement entre l'art et la vie, entre ce qui est représenté sur les scènes et l'humanité dans sa réalité. Quelque chose pour lui sonne faux, d'où sa démarche avec des interprètes, danseurs ou non, comédiens ou non, professionnels ou non, avec lesquels il travaille d'abord à partir de leur propre vécu.

Pippo Delbono est aussi depuis longtemps insatisfait d'un théâtre "propre sur soi" et coupé du monde. Il a décidé depuis plusieurs années de rechercher une écriture dramatique à la frontière de l'art et de la vie, un théâtre de plus en plus essentiel. Il s'est pour cela entouré de danseurs et comédiens d'horizons différents dont plusieurs marginaux, S.D.F., handicapés physiques ou mentaux qui, dit-il, vivent l'art comme une raison d'être. Là encore le corps est mis en jeu dans sa singularité forte, provoque des écarts poétiques inimitables et jette de mystérieuses passerelles de vivant à vivant entre scène et salle.

Il m'est apparu clairement au fil de ce débat que ce que recherchent Pippo, Schweitzer et les autres, c'est cette émotion nue qui nous renvoie à notre humanité profonde, cette émotion que provoque le geste juste, habité pleinement, que ne peut porter que celui pour qui il est nécessaire, et qui y engage toute sa singularité, donc toute sa différence.

Ce "geste juste" Pippo en donne un exemple lumineux pour ceux qui connaissent son travail : les attitudes d'une expressivité totale de Bobo, l'acteur microcéphale de sa compagnie, une expressivité que l'on pourrait qualifier de primaire, mais que l'on reçoit comme première, primordiale... On peut se demander pourquoi c'est dans l'altérité extrême que ces metteurs en scène / chorégraphes retrouvent cette justesse que les spectacles professionnels, bien joués, par de bons interprètes, ne semblent plus leur proposer. Une proposition de réponse, qui souligne encore la primauté du corps, se trouve peut-être dans la suite de l'intervention de Nancy Midol aux Rencontres 99 : "Les autres, l'étranger nous permettent de regarder en face ce que nous ne voulons pas voir. Ce que nous ne voulons pas voir, c'est une libération sexuelle tonitruante. Nous sommes toujours dans une civilisation chrétienne avec des archétypes très forts. Même si nous ne sommes pas croyants, qu'on n'ait jamais mis les pieds dans une église, les

archétypes qui nous habitent sont cellulaires, ils font qu'on se tient droit, qu'on se tient haut. Si on fait l'histoire du corps, les bébés au 17-18^e siècle, on les a emmaillottés de peur qu'ils marchent à quatre pattes. On avait horreur de l'animalité, de la terre aussi. En bas, c'est l'enfer, c'est sale et c'est lié à la sexualité. Notre motricité fait que notre bassin est verrouillé. En Occident, nous avons des maladies du dos qu'on ne trouve ni au Mexique ni en Afrique car ce n'est pas de cette manière qu'on comprend la relation au monde, nous sommes dans une relation d'exclusion par rapport aux autres animaux, à notre environnement. Ce n'est pas le cas dans de nombreuses cultures d'Afrique ou d'Australie."

Mais il ne faut pas laisser penser qu'il s'agit de recettes. Toutes ces démarches que nous avons citées sont d'abord l'œuvre de travailleurs acharnés dont le parcours est un défi quotidien. Aucun ne prétend à la panacée artistique. Simplement aujourd'hui leurs chemins de traverse nous semblent pertinents et mériteraient d'être mieux reconnus. A beaucoup parler de diversité culturelle on oublie qu'elle ne se réduit pas à la multiplicité ethnique, et qu'elle est riche aussi des différences sociales, générationnelles, physiologiques, psychiques... Prendre en compte et mettre en jeu ces singularités c'est lutter contre l'uniformisation du monde et les exclusions et appauvrissements qu'elle implique.

Philippe MOURRAT



Photo : © Olivier Verhey - "Rencontres 2001" - Parc de La Villette

Hip hop au lycée

Thierry CUSSONNEAU

Depuis 2 ou 3 ans de nombreux ateliers de danse hip hop se mettent en place dans les lycées agricoles. Souvent au travers des ALESA ou dans le cadre des ateliers de pratiques artistiques. C'est le cas en Pays de la Loire où l'on compte déjà 4 ateliers sur 11 établissements. A l'occasion de ce numéro consacré au Corps il était intéressant d'aller voir pourquoi cette forte demande, pourquoi ces ateliers hip hop comptent beaucoup de garçons là où d'autres danses (modern'jazz, classique etc.) n'ont pas leurs faveurs ?

Propos croisés...

Venir au hip hop est assurément affaire de mode et d'affinité entre les jeunes. C'est souvent à l'occasion d'une rencontre, d'une démonstration que l'on vient pratiquer. "J'ai commencé grâce à des amis, nous avons vu cela dans la rue, ça nous a plu, on a voulu essayer. Ce qui attire en fait c'est bouger, c'est le rythme de la musique, le corps par rapport à la musique le beat ! On adapte nos mouvements par rapport au rythme de la musique. C'est le Break-Beat, c'est américain c'est électronique." Yohan B. (TSTAE)

L'ensemble des choses associées au monde de la danse hip hop participe beaucoup à l'attrait que celui-ci opère sur les jeunes : la musique, le côté mode de la rue, les attributs vestimentaires autant de choses revendiquées par beaucoup des pratiquants du hip hop dans les lycées. "Le hip hop c'est sorti de la rue, ça m'a plu, cet univers m'attire, vu que j'ai mon style... puis des fois je vais à des fêtes et c'est un peu pour faire voir aux autres ce que l'on sait faire... Je m'habille en jogging casquette... le style de la rue quoi... pour moi c'est plus un style d'habillement qu'un style de danse." Adrien (seconde)

L'autre caractéristique du hip hop c'est d'être une danse qui évolue tout le temps. Elle s'approprie sans cesse des choses, exemple les arts martiaux, la Capoeira du Brésil ou le Lock issu du disco.

Pour beaucoup des pratiquants de ces ateliers de hip hop, c'est leur premier contact avec la danse. Jusque là c'est dans le sport que leur corps s'est exprimé le plus. Cette proximité avec le sport est souvent notée par les jeunes, elle participe assurément à rendre plus aisée la démarche des garçons vers cette danse.

Pour Adrien "Ça ressemble à la gym on fait des figures". De même chez Yohan qui affiche

9 années de gymnastique : "Pour moi cela se rapproche beaucoup, dans le hip hop il y a la danse du haut où l'on fait beaucoup d'ondulation du corps et la danse du bas /danse au sol, où l'on fait des figures qui se rapprochent beaucoup de la gym. Moi je suis plus attiré par la danse au sol."

L'image du corps est perpétuellement en jeu dans cette pratique ainsi pour Cédric élève de seconde : "Moi ma culture c'était le surf, en revenant de la Réunion j'ai rencontré un entraîneur (il ne dit pas un danseur) qui m'a initié plusieurs heures par semaine. Puis j'ai commencé à sortir au plan du corps cela m'a apporté beaucoup de volume musculaire ce qui est très important selon les figures à exécuter : lancé debout - lancé au sol... Moi je suis dans le sol, le break."

Ce que confirme Kone-Thong Vongpraseuth. Danseur de la compagnie **S'poart**¹ : "Le côté acrobatique qui intéresse le plus les jeunes et notamment les garçons, c'est le côté impressionnant. C'est ce qui explique que les garçons sont plus attirés par tout "le break dance" et ses figures au sol souvent impressionnantes "le power-mouv", sans se rendre compte que dans le hip hop il y a le côté "danse". Alors que les filles se tournent plus vers la danse du haut debout "le Smurf, le lock inspiré du disco, l'Electric Boogaloo, ..." En fait les garçons n'aiment pas trop danser devant les filles aussi le côté performance leur permet d'exposer une image d'eux mêmes à leurs yeux plus valorisante."

A l'inverse d'autres danses, le hip hop est bien perçu par les jeunes qui fréquentent nos établissements. Et si pour chacun des jeunes interrogés tout le monde peut faire du hip hop notamment dans la danse du haut, le

potentiel physique est déterminant. "Il faut travailler l'assouplissement, sa musculature, c'est franchement physique. Une fois que l'on a les bases, après c'est un peu comme de l'improvisation, on laisse aller son corps au rythme de la musique. Y'a jamais rien de préparé, en général on fait ce qui nous passe par la tête."

Faire du hip hop passe par un entretien de son corps ainsi Adrien : "Je ne mange pas trop parce qu'il faut être souple, il faut avoir assez de muscles..."

Ce côté physique explique donc en partie le fait que le hip hop soit une danse où les garçons peuvent évoluer. Mais en fait nombreux sont ceux qui arrêtent parce que c'est vraiment physique. Ce que confirme le danseur Kong Thong : "Malheureusement beaucoup de garçons viennent au hip hop mais peu décident de continuer. L'exigence, la rigueur demandées notamment pour atteindre un bon niveau de figure en découragent plus d'un. Je regrette qu'ils mettent beaucoup ce côté sport en avant. C'est un peu différent pour les filles la performance/figure y est moins un enjeu. Le travail que nous menons dans la compagnie tant dans nos créations que dans nos cours c'est de tenter de renverser un peu cette image trop sport/performance donnée entre autres par les médias. Cette année par exemple dans l'atelier d'expression artistique avec les secondes mon travail à plus été consacré à un travail sur l'expression artistique que sur la performance." Le hip hop comme toute pratique demande beaucoup de rigueur surtout si l'on souhaite élaborer des chorégraphies. Ici la danse prend le dessus sur la performance, le sport. Poésie, esthétisme, sens donné aux mouvements s'inscrivent alors dans la pratique du hip hop. C'est ce qui semble le plus difficile à faire sentir aux jeunes des ateliers.



"Pour faire sentir cet aspect "danse" dans nos interventions avec les élèves nous apportons tout le côté histoire du hip hop, sa culture. Sur un plan pratique nous apportons les bases des rythmes binaires/ternaires. Sur ces bases on essaie de faire des bases dansées dans lesquelles viennent parfois s'inscrire des figures. Loin de la performance l'important d'abord c'est de sentir son corps. La performance ne peut-être la seule base d'une représentation. C'est d'ailleurs quand ils approfondissent notamment dans un travail de création, de chorégraphie que les garçons se rendent compte que le hip hop c'est d'abord une danse." Kone Thong.

Pour Cédric ce qui importe c'est d'abord d'écouter la musique, le rythme "J'en vois beaucoup qui se lancent dedans mais ils ne sont pas dans le beat..."

Selon les jeunes interrogés, pratiquer la danse hip hop permet de mieux sentir leur corps, de mieux communiquer avec celui-ci, d'être à son écoute. "Je pratique 4h00 par semaine y'a des contractions que je ne ressens que dans le hip hop, malgré la fatigue, c'est des sensations de plaisir. Ça m'aide plus, je bouge mieux avec mon corps."

Pour Cédric les mots sont difficiles à trouver pour exprimer les sensations ressenties : "Quand je danse, quand je fais des projections ou des rotations sur moi-même j'ai des sensations, c'est comme ça, cela ne se dit pas, chacun son petit truc. Il n'y a que dans la danse vraiment que je ressens cela. Si je ne suis pas bien, je mets un peu de musique j'écoute, je me mets à danser et puis voilà j'oublie ça pendant une heure où deux... Pour moi c'est un relâchement, une coupure, en tant qu'interne dans la semaine, on pense à autre chose."

Cet aspect "moyen d'évasion - moyen de régulation" est souvent exprimé par les jeunes.

Ainsi pour Adrien : "Sur mon vécu de l'école, je suis un peu moins agressif, on se défoule au hip hop donc après ça calme !". Même propos chez Cédric : "Parfois à l'école les cours c'est fatigant, si je ne dansais pas je serai encore plus excité, je ficherais encore plus le bordel..."

Les multiples apports indirects de la pratique du hip hop ont pour certains des similitudes avec ceux souvent cités dans les ateliers de pratiques théâtrales. Ainsi Sabrina, élève de seconde pro vente, anime un atelier dans son lycée : "C'est mon remède contre le stress, avec le hip hop je suis moi-même. Au lycée, j'essaie de transmettre mon amour du hip hop aux autres élèves. Lors du spectacle que nous avons donné cette année j'ai été très fière que les membres de l'atelier me remercient pour ce plaisir éprouvé et cette timidité vaincue. Pour la plupart c'était leur premier contact avec le hip hop et avec un public."

Mais pratiquer le Hip Hop peut aussi avoir des avantages annexes, ainsi pour Yohan : "Ça nous apprend à nous lâcher, c'est une bonne méthode de drague... Dans les boîtes de nuit il y en a plein qui sont coincés, nous on est habitués, on hésite moins à danser devant les autres". A noter que l'image de soi est ici à nouveau totalement en jeu.

On l'aura compris le hip hop est sans doute plus qu'une simple danse, pour Cédric : "C'est un sport, c'est un art, c'est une danse, c'est une culture !". Beaucoup des jeunes y viennent moins pour le côté chorégraphique que le côté mode et pour l'univers auquel participe cette danse, univers relayé par les fringues, les marques, la musique, la rue, une certaine rue...

Plusieurs constats pour finir. A l'écoute des quelques jeunes rencontrés la relation au corps semble souvent se cantonner, notamment dans la pratique de club, à une relation à soi, un travail sur son image, et ses réinvestissements dans le rapport à l'autre... Facilitation à s'exposer devant l'autre, confiance en soi accrue.

La pratique du hip hop est profondément valorisante vis à vis de l'extérieur. Tous m'ont dit leur facilité à dire et montrer leur pratique du hip hop. Cet aspect est bien sûr à mettre en écho au silence des élèves qui pratiquent musique/danse classique mais également musique/danse traditionnelle. Beaucoup de nos élèves ont des pratiques artistiques qu'ils gardent cachées comme ayant déjà intégré l'échelle de perception de ces pratiques dans le groupe où ils évoluent.

Ainsi donc au cœur d'une institution qui privilégie le verbe, cette pratique du hip hop se doit d'être prise en compte. Elle attire et réunit un vrai public mixte et peut participer du nécessaire rééquilibrage entre le verbe et le corps dans l'école. En tant que pédagogues, initiateurs de projets d'action culturelle sachons intégrer cette pratique dans des projets artistiques. Dans ce sens il est réjouissant de constater que c'est par l'apport d'une pratique artistique professionnelle et par le regard de danseurs/chorégraphes professionnels que la pratique du hip hop par les jeunes des lycées peut évoluer. Le hip hop devient ainsi un réel moyen d'expression et de création avec lequel il est possible de produire un discours (non verbal souvent) poétique, esthétique, politique... Faut-il encore selon Kone-Thong : "Savoir limiter dans les projets et ateliers de pratiques artistiques la fréquente obligation d'un rendu en fin d'année qui tend à mettre de côté ce qui est l'essentiel à savoir le ressenti du corps et son évolution chez le jeune."

Thierry CUSSONNEAU

ESC Legta Nature La Roche sur Yon 85

Merci à Sabrina élève/animateuse de l'atelier hip hop du lycée de Brettes les pins (72), à Yohan, Cédric, Adrien élèves au lycée Nature La Roche sur Yon membres du club Hip hop et/ou de l'atelier de pratique artistique Théâtre /danse 2001/2002

(1) à la Cie S'poart : 02 51 37 88 57

La Roche sur Yon

1^{ère} création "Hominidé" 2001

2^e création "Extra-Luna"

co-production avec le festival des danses et cultures urbaines de Niort : Mai 2002

Corps, cultures et coopération

L'être de l'autre

Nicole LUCHMIAH

"J'ai parlé, à ce propos, d'un savoir du "type Sud". Un savoir ne violentant pas, d'une manière prométhéenne le monde social et naturel, ne conceptualisant pas, sans précaution, ce qui est observé, mais se contentant de prendre en compte, d'une manière caressante, le donné mondain en tant que tel. Si l'on se souvient que Dionysos est, dans la mythologie, une divinité arbustive, l'on pourrait parler en ce sens, d'un savoir dionysiaque, c'est à dire d'un savoir enraciné. D'un savoir, également, intégrant le pathos, ce que M. Weber appelle l'émotionnel ou l'affectuel, propre à la communauté. Le sens commun est fondé là-dessus. Il met en jeu, d'une manière globale, les cinq sens de l'humain, sans les hiérarchiser, et sans les soumettre à la prééminence de l'esprit. C'est la "koiné aisthesis" de la philosophie grecque, qui, d'une part, faisait reposer l'équilibre de tout un chacun sur l'union du corps et de l'esprit, et d'autre part faisait dépendre la connaissance de la communauté en son ensemble. Savoir organique, ou savoir corporel en ce que le corps était partie prenante de l'acte de connaître, et que cela était, également, cause et effet de la constitution du corps social dans son ensemble."

Eloge de la raison sensible, Maffesoli Michel, 1996.

Qui pratique la traduction simultanée sait bien que l'erreur d'interprétation ne s'enlise pas seulement dans les palimpsestes des contextes décalés.

Pour les langues, latines souvent, un simple haussement de sourcils, un pétitement dans les prunelles du locuteur et voilà le sens retourné, l'assertion transformée en antiphrase.

Ainsi les civilisations ne se confrontent-elles pas seulement sur le terrain des valeurs, des religions, des guerres économiques ou de l'expansionnisme géographique. Leurs significations ne sauraient être détachées du décor et des inter actants, là où elles se matérialisent, dans le jeu des corps qui les expriment.

Vaste champ à peine exploré malgré les géniales intuitions d'un Marcel Mauss établissant la première ethnographie des techniques du corps.

D'où la tentation de poursuivre, de chercher à décrypter ce qui, dans les gestes et l'expression de la sensibilité, fait sens et facilite ou oblitère la communication entre personnes d'aires culturelles différentes. Chimérique projet d'une science restant à inventer...

Car quid du corps ?

Corps-persona, revêtu de la dignité divine de la tradition chrétienne ?
Corps relié, cosmique, des tribus indiennes d'Amazonie ?
Corps objet ?
Corps sujet ?... etc.

En pleines mutations technologiques, l'hypothèse du clonage fait éclater bien des certitudes ; le don d'organes interroge l'identité.

Nonobstant la multitude des regards, la diversité des projets : corps-

performance des sports de compétition, corps trop souvent absent du pédagogue, corps souffrant du thérapeute, corps invisible et répandu du chaman, ... Vertige de l'infinité des acceptions.

Comment dépasser l'aporie ?

Par la fécondité des situations possibles. Car l'heure est à l'urgence, la mondialisation des cultures en marche. Plus que jamais nous devons aider nos étudiants à compléter leur palette et leur compréhension d'une multiplicité de façon d'être au monde, dans le respect des différences.

D'autres européens y réussissent mieux que nous. Il ne s'agit pas seulement de philosophie mais aussi du pragmatisme des marchés - et de rayonnement.

Quelques objectifs opérationnels peuvent être énoncés :

- Explorer les gestes professionnels pour mieux se comprendre, s'accorder sur des travaux communs (Cf. Karim Fhgoul) Plus tard peut-être pour d'autres renvois à des cheminements plus conceptuels : un schéma, heuristique pour nous, peut être vide de sens ailleurs.

- Décrypter les rites d'interaction cher à Goffman et qui balisent, facilitent ou disqualifient les échanges verbaux et autres que verbaux.

- Avancer à pas de loup sur l'étroit sentier des sagesses orientales, loin de notre dichotomie cartésienne, scientifiquement si féconde.

Les quelques situations décrites ci-dessous ne se veulent ni des exemples ni des modèles. Elles ont été proposées lors d'un stage

pour les enseignants venus au C.E.P. de Florac, construites en commun. Leur premier objectif étant de mieux affronter des rencontres interculturelles, de s'outiller conceptuellement mais aussi d'amener une certaine sensibilité à "l'être de l'autre".

Qu'elles permettent d'aller plus loin, d'avancer dans l'élaboration d'une nouvelle discipline de synthèse qui devra convoquer aussi bien la programmation neurolinguistique que l'ethnographie, l'écologie des métalangages que la connaissance des civilisations, tel est leur modeste objectif. Car comme le dit Habermas, il faut : "pratiquer l'agir communicationnel pour décoloniser le vécu".

Atelier 1 : rencontrer l'autre dans sa pratique par l'observation participante (avec l'aide de Karim Fghoul, socio-anthropologue)

Quand on travaille en coopération, même si la manière d'agir de nos interlocuteurs peut sembler étrange, inadaptée, rien ne nous autorise à la contester d'emblée. Leurs habitus s'enracinent dans des modes opératoires, des valeurs sous-jacentes, une organisation sociale qu'une évolution trop rapide peut acculer aux pires catastrophes.

Comment contourner l'obstacle ?

Par les apports de la socio-anthropologie et de l'observation participante, une attitude observatrice et une participation aux travaux collectifs.

Intégrés au groupe, avançant à son rythme, le chercheur aborde le partenariat par un diagnostic préalable.

Ses premiers outils sont la grille d'observation et la grille d'entretien. Décrypter les gestes, inventorier les outils, repérer la répartition des tâches corrobore un fonctionnement qui nous en apprend d'abord beaucoup sur nous-mêmes.

Car geste égale code social, façon d'être dans le groupe; mais il est aussi un code individuel, forme de la personnalité. Un signe. Les transferts pédagogiques sur la notion s'avèrent innombrables.

les lieux de l'intime ou du public, tout fait signe et même la texture des silences.

Pour être compris, ces éléments doivent toujours être contextualisés. Toute expérience sociale présente des risques et les sujets sociaux sont dans une position de grande vulnérabilité. Il semble que la quasi-totalité des sociétés disposent d'une panoplie de codes et de rituels, de procédés dont la principale fonction consiste à maintenir une certaine harmonie entre les inter actants.

La plupart de ces codes est portée par le métalangage des postures. Irving Goffman propose dans "les rites d'interaction" un modèle toujours actuel : la face, la tenue, et la déférence sont des composantes symboliques de l'activité humaine qui se matérialisent à travers des échanges verbaux mais aussi des attitudes.

Catherine Kerbat-Orecchioni, du C.N.R.S., distingue à la suite de nombreux chercheurs, les F.T.A. et les F.F.A. (Face Threatening Acts et le Face Flattering Acts, les menaces et les amadoueurs).

Les actes de communication comme les actes de langage affichent de remarquables dissymétries, y compris dans des pays relativement proches et probablement entre personnes de statuts sociaux différents.

Se préparer à contextualiser ses interventions, à repérer ce qui relève de l'in group ou de l'out group pour un oriental, comprendre que tel geste, telle attitude vaut évitement, dans telle aire culturelle donnée... que la loi de modestie à valeur quasi-universelle, c'est être capable d'inventorier les postures interdites, les gestes tabous et de connaître les règles de conduite qui nous permettront d'être de bons inter actants dans les situations pluriculturelles.

Henda Berthomé, du C.I.E.P.A.C.

"En Algérie, par exemple, on est toujours introduit, sous tutelle, on ne peut pas voyager seul et entrer chez les gens sans y être invité. L'isolement est très négatif, très mal vécu. Pour la femme, le corps est un théâtre ; celui de l'opulence par exemple au moment du mariage.

Les invités sont souvent seuls pendant le repas avec une personne de la maison. On échange peu de paroles. Ils ne peuvent pénétrer dans la cuisine, domaine réservé de la femme, lieu de l'intime." ... etc.

Atelier 3 : Jeûne et méditation : quels rapports à l'énergie ?

Classique du genre, le repas à la mode de... constitue un outil pédagogique de qualité. Les modes de production des aliments, leur apprêt, leur partage, l'aspect convivial ou solitaire de leur anéantissement. Autant de pistes à explorer...

Mais d'autres exercices sont possibles : la pratique du jeûne et de la méditation.

Car instaurer un espace de silence c'est s'accorder le droit d'y accueillir l'autre dans une réalité non préalablement formatée.

Il y a cependant un abîme entre le jeûne voulu et socialisé et le jeûne subi. Car la nourriture donne à voir à l'Être : je mange donc je suis.

Le jeûne introduit un état de vacuité, de réceptivité qui ouvre à la méditation. C'est le moment d'être sensible à des signes ténus, des micro-mouvements, d'apprendre que le geste ne fait pas sens seulement dans l'emphase. Que l'agitation ne signe pas forcément la communication. Pour être exploitées avec des étudiants, ces techniques demandent beaucoup de maîtrise et de l'expérience (cf. Marc Liotard, C.E.P. de Florac).

Elles renvoient à des pratiques sociales de la transcendance, éliminées de notre quotidien par la perte de religiosité, une des caracté-



Photo : © DR

Atelier 2 : Repérer les codes gestuels à l'œuvre, les métalangages.

Comme les échanges verbaux, les codes gestuels participent de la communication. Les rituels de politesse atténuent ou confortent les échanges. Les méconnaître, c'est s'exposer au contresens, voire au rejet dans des sociétés fortement hiérarchisées.

La place, la distance interpersonnelle, le toucher, le contact visuel ou son absence, les signes de tête, les sourires, les froncements de sourcils, les poignées de main, les parties du corps taboues ou non,

ristiques de notre époque - "Faire "maigre" le vendredi" ? Cette expression réveille peu d'écho ! Et pourtant : ce retour sur soi, cet arrêt sur image si nécessaires à la reconstitution de notre identité ne se trouvent plus guère que dans le marché des sectes... et c'est bien dommage.

Atelier 4 : La danse, territoire de rencontres...

Car la danse est à la fois présence à soi et partage de rythmes communs, préalable et lieu de la rencontre.

Avec des adolescents, elle permet un travail sur l'écoute et la confiance. Avec nos partenaires, elle crée du vécu à partager. Elle nous offre des clés pour repérer nos façons d'être : quels contacts, tactiles ou visuels, sont-ils acceptables ? Quels gestes recommandés, quels autres à proscrire ? Quelle distance selon les circonstances ? Comment se situer dans le groupe en fonction du moment ? Aléatoire, protocolaire, etc. ? Quels sont "les rituels" à l'œuvre ?

Elle sert aussi pour les créateurs professionnels de laboratoire du syncrétisme : Kader Attou mixe le kathakali, danse sacrée de l'Inde avec le hip hop pour des lectures plurielles ; une façon plaisante de rencontrer de millénaires traditions.

La capoeira brésilienne revalorise le lourd passé de l'esclavage noir. Le tango égrène la nostalgie. Le flamenco moderne de Diego Carrasco fusionne le présent et le passé et y dessine un avenir.

La danse éveille à la pédagogie du miroir, au-delà de concepts rébarbatifs - par les vertus de l'imitation. Répéter les gestes de l'autre, sans singer son identité, c'est s'approcher de son étrangeté, l'ingérer, l'intégrer.

Pour tous nos élèves en état de difficulté, la danse offre d'énormes potentiels de réussite, d'ouverture, de lecture existentielles...

La danse devient facteur d'intégration et de compréhension réciproque...

"Fais voir comment tu dances et je te dirai qui tu es."

Atelier 5 : S'approcher de la Chine avec le MEI HUA ZHUANG.

Grâce à Gérard Solier de l'E.N.F.A., une large gamme de "techniques" orientales du corps a pu être énoncée lors du stage de Florac : le zen, le tai-chi-chuan, le shiatsu... etc.

Laissons à cet excellent spécialiste le soin de commenter son admirable travail et explorons ici une autre proposition : le Mei Hua Zhuang. Selon Mme Yan Yan, experte en la matière, le Mei Hua Zhuang est un des nombreux arts martiaux chinois et peut-être le plus ancien. C'est une pratique physique, psychologique et cosmique et non un sport ou une gymnastique. La notion de compétition s'en avère absente. Le Mei Hua Zhuang considère que la nature est l'unité du vivant, homme, animal, végétal, minéral que nous devons respecter sans le détruire. La pratique du Mei Hua Zhuang ne se limite pas à l'enchaînement des postures : le plus important est d'y travailler le Qui et le Shen, la respiration, la concentration, la circulation des énergies, etc. et bien autres choses.

La discipline y est absolue ; l'élève doit écouter et suivre les explications du maître.

Les cinq postures de base, le métal, l'eau, le bois, le feu, la terre ne sont que les signes extérieurs du Tao, "de la voie", qui ne se trouve qu'au terme de longues années de pratiques...

La prégnance du collectif sur l'individu, la force et l'efficacité des démonstrations incitent à la prudence. "Quand la Chine s'éveillera" titrait l'écrivain. Il semble que le dragon s'ébroue. Il serait temps d'apprendre à s'y accoutumer ; peut-être à travers le paradigme des



Photo © DR

postures et des enchaînements du Mei Hua Zhuang.

"La Chine est un miroir parce qu'elle est un ailleurs" (Jean Lévi commentant *L'art de la guerre*, de Sun Tzu).

Le Mei Hua Zhuang nous initie à cette stratégie du détour si chère à François Julien (*Le détour et l'accès : stratégies du sens en Chine et en Grèce*). Art martial et/ou philosophie de l'existence, le Mei Hua Zhuang nous fournit une profonde armature conceptuelle pour penser "l'insoutenable efficacité du non-être". Il nous arme pour d'autres cheminements car la guerre économique a depuis longtemps commencé.

Concluons avec Hall : "La conquête du territoire dont nous devons maintenant devenir les pionniers exige plus de réflexion que de force physique. Il nous faut à la fois des idées et de la passion et nous les découvrirons chez les hommes plutôt que dans les objets, à travers les structures plutôt que dans leurs contenus, dans la profondeur des contacts humains plutôt que dans le détachement."

Nicole LUCHMIAH

Professeur d'Education Socio-Culturelle au LEGTA de Nîmes-Rodilhan

Pour le corps enseignant

Gérard SOLIER, Joël N.TOREAU

Depuis deux ans l'ENFA (Ecole nationale de Formation Agronomique) intègre dans la formation initiale des enseignants un module obligatoire centré sur la dimension corporelle du métier. Quelques modalités de formation avaient déjà, ponctuellement, intégré cet aspect, qu'il s'agisse de mieux placer sa voix ou se mouvoir plus aisément dans l'espace de la classe. Mais aujourd'hui, cette dimension est prise en compte de manière plus complète et fait l'objet d'un module obligatoire (Module d'Approfondissement Professionnel Personnalisé) : une demi-journée par semaine, les stagiaires de toutes les disciplines se retrouvent dans l'un des vingt ateliers proposés, qui ont tous en commun les caractéristiques suivantes :

- ils sont centrés sur la sensibilité, le ressenti des émotions, l'engagement corporel dans des activités collectives,
- les propositions sont très ouvertes pour que chacun puisse trouver sa manière d'entrer dans ce domaine : des **activités artistiques** (chant, théâtre, danse, conte, cirque...), des **activités corporelles d'intériorisation** (tai-chi-chuan, relaxation,...), des **activités sportives** (randonnée/découverte, golf, tennis...).
- les ateliers sont tous des ateliers de sensibilisation, de découverte, conduits à un niveau "débutant" : les stagiaires sont incités à aller vers des activités qu'ils n'ont jamais pratiquées, de manière à pouvoir tirer les conséquences pédagogiques de leur propre vécu sur la formation des élèves et enrichir ainsi leur réflexion sur les apprentissages.
- les intervenants sont choisis à la fois pour leur compétence reconnue dans le domaine, ainsi que pour leur capacité à faire le lien avec le champ du pédagogique : artistes confirmés ayant une expérience de formation auprès de différents publics, ou professionnels de l'éducation ayant investi plus particulièrement un champ "corporel".

Complètement intégré dans le parcours de formation, ce module part d'un constat : les jeunes enseignants sont le plus souvent porteur d'un modèle d'enseignement qui leur a plutôt réussi (leur succès au concours en atteste), et qu'ils sont donc prêts à reproduire. Charge donc à la formation d'éprouver comment leur propre rapport aux savoirs scolaires s'est construit ; car le problème risque bien d'être là, dans un modèle d'apprentissage désincarné de savoirs abstraits et insignifiants. Mens sana d'un côté, corpore sano de l'autre, et les vaches seront bien gardées...

Comme toujours, tout est donc d'abord affaire de représentations. Les enseignants de discipline dites sérieuses devraient-ils discipliner les corps et laisser à d'autres disciplines périphériques le soin de l'éducation du corps et l'éducation au corps ? L'éducation artistique et l'éducation physique, en permettant à intervalle régulier le défolement des jeunes corps agités, seraient-elles au service des matières plus "nobles" ? L'école serait-elle un lieu bipolaire avec, d'un côté, les lieux et les temps où on apprend les choses sérieuses, et de l'autre, ceux où des spécialistes (en survêtement ou tenue d'artiste) ont pour mission la régulation des ardeurs juvéniles et la récupération de la force de travail, par le chant ou l'exercice physique, la danse ou le cirque ?

Dans la réalité commune de la classe, le professeur "gère" comme il peut le jeu tendu de la relation pédagogique, au risque de contraindre son corps stressé, caparaçonné dans son autorité et ses peurs, enfoui sous son discours, en face d'élèves immobilisés, énergie étouffée, émotions refoulées ; le constat n'est pas nouveau, mais toujours d'actualité.

Or, l'efficacité du professeur dépend de sa capacité à construire la relation, verbalement et corporellement : les classes réputées "difficiles" sont souvent celles qui sont les plus "agitées", les plus déliées corporel-

ment. Et dans le corps à corps avec la classe, générateur de stress, son efficacité est liée autant à sa maîtrise de la discipline de référence qu'à son engagement corporel dans la relation.

D'où la double finalité de ces ateliers :

- à travers la découverte d'un domaine nouveau dans lequel se joue l'engagement corporel, aider le professeur-stagiaire à appréhender la dimension corporelle de la relation ; donner des pistes pour mieux maîtriser tel ou tel aspect de cette dimension, en éprouver pour soi-même et pour les autres différentes modalités d'apprentissage ;
- renouveler le regard porté aux activités artistiques et sportives, non plus comme des activités périphériques (ou soupapes) du système éducatif, mais comme essentielles dans la construction de la personne, considérée à la fois comme une intelligence incorporée et un corps intelligent.

Et au final, les professeurs-stagiaires en redemandent ! L'évaluation qu'ils font de ce module nous a déjà incité non seulement à prolonger ce travail, mais à le développer à travers la mise en place d'ateliers supplémentaires, facultatifs, pour approfondir ou pour découvrir d'autres activités. Enfin, dans le cadre du protocole avec la Culture, nous avons pour projet d'utiliser les dispositions concernant l'enseignement supérieur pour développer tout le volet artistique avec la Drac Midi-Pyrénées.

Gérard SOLIER, Joël N.TOREAU
Formateurs ENFA (Ecole Nationale de Formation Agronomique)

Corps et Art

Un exemple de projet soutenu par le ministère de la Jeunesse et des Sports

Le Théâtre du Pélican a entrepris cette année un projet original mêlant théâtre et escalade, et s'adressant à des adolescents (voir témoignages ci-dessous). "Escalader un Ciel" est soutenu, en partie, par la Direction Régionale et Départementale de la Jeunesse et des Sports d'Auvergne.

Ce soutien à un projet atypique pourrait paraître surprenant. En effet, le ministère de la Jeunesse et des Sports, de par ses missions propose des pratiques sportives dans lesquelles, outre le sport de compétition, le "corps sportif" peut trouver à s'exprimer (pratique de loisirs, Fête du Sport et de la Jeunesse). Cependant, cette expérience du corps renvoi à une approche culturelle large et s'inscrit dans une conception d'Education Populaire.

L'Education Populaire constitue le terrain d'expérimentation pédagogique pendant le temps des loisirs. Dans ce cadre, elle favorise la pratique amateur, au sens de celui qui aime, dont la préoccupation première n'est pas l'élitisme mais le plaisir d'apprendre et de s'améliorer grâce à l'entraînement, aux conseils des pairs et aux exigences de la production artistique. A ce titre, l'intervention du ministère et de ses services déconcentrés est multiforme : directe grâce au personnel pédagogique de Jeunesse et Sports, indirecte par le soutien aux associations d'Education Populaire et aux projets qu'elles mènent. Ces soutiens permettent d'accompagner, voir de "lancer" de multiples actions qui ont pour but de favoriser "l'apprentissage des savoirs artistiques" en direction des publics amateurs, souvent jeunes, d'une part, et, d'autre part, de participer à des expériences inédites.

Se questionner sur "corps, art, culture" amène à trouver des exemples où le corps et l'art se lient. Les premiers qui viennent à l'esprit où le corps participe de l'art sont souvent la danse ou les arts du cirque, parfois la sculpture. Mais, c'est oublier le musicien et son instrument, le comédien qui maîtrise sa respiration et étudie son rapport à l'espace scénique. L'utilisation du geste, la recherche de la posture adéquate, la prouesse physique sont autant de moments où le processus de création artistique oblige le corps à s'exprimer, où le corps lui-même devient élément artistique, consubstantiel à la création.

Un autre intérêt de l'expérience menée par le Théâtre du Pélican est qu'elle porte sur le travail du corps au travers de l'escalade (un sport) et du théâtre (un art) et qu'elle s'adresse à un public jeune.

L'adolescence, moment fort de la vie, moment de rupture, s'accompagne, c'est une évidence, d'une redéfinition du rapport au monde, à soi, à son corps. La création artistique utilisant le registre du corps permet de se réapproprier une partie de soi-même, une partie de ce corps poussé parfois dans ses dernières limites. Le corps devient alors un moyen d'expression lorsque toutes les techniques ne sont pas encore parfaitement maîtrisées.

L'adolescent, l'amateur, peut, au début au moins, s'affranchir de la technicité, de l'académisme pour créer sa propre utilisation du corps, pour s'exprimer.

Mêler "art et corps" permet donc à celui-ci de devenir un support artistique, un élément d'une culture décloisonnée. Mais, il reste encore à étendre les démarches de création

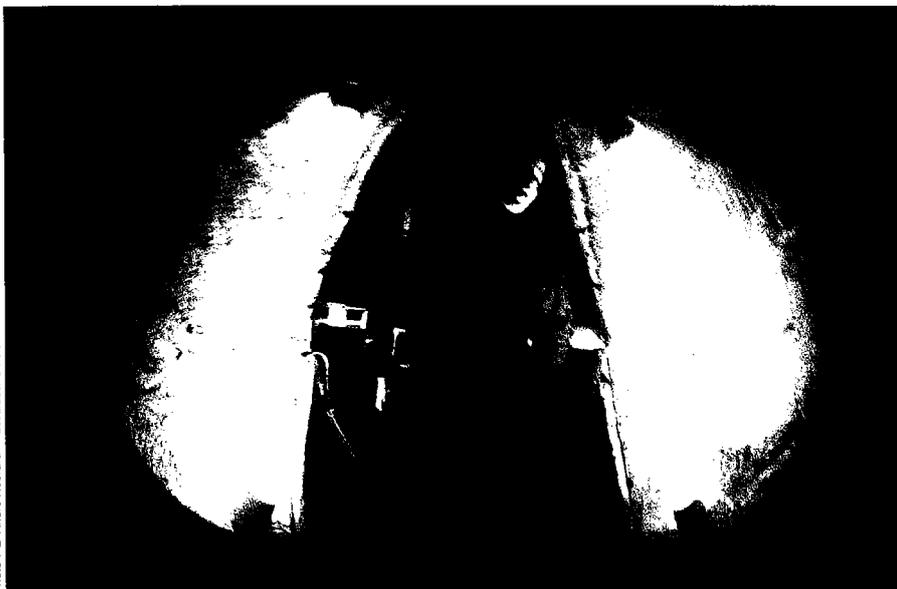


Photo : © André Hebrard - "Escalader un ciel"

intégrant le corps comme élément d'ap-
proche artistique.

Direction de la Jeunesse et de l'Éduca- tion Populaire

Bureau des pratiques culturelles et sociales
et des relations internationales

Témoignages des enseignants et des éducateurs :

Martine Phalipaud, *Educatrice de la Pro-
tection Judiciaire de la Jeunesse*

Pascale Paulet, *Aide-éducatrice*

**M. Emile Massacrier, Mlle Florence Sou-
lier et M. Lionel Pereira**, *Enseignants*

Mme Saïoni, *Psychologue pédopsychiatre.*

Classe spécialisée "Dispositif relais" du col-
lège Albert Camus.

"C'est vrai que pour certains élèves du dis-
positif relais qui avaient été signalés pour
des absentéismes forts dans leur établisse-
ment, de pouvoir constater leur assiduité
aussi bien en escalade qu'en théâtre sur la
durée, sans poser de problème, c'est une
grande satisfaction. Pour la plupart d'entre
eux, c'est un défi. Alors qu'ils étaient en
situation d'échec scolaire, voire d'exclusion,
ils se sont trouvés au cœur d'un projet qui
leur a permis de se revaloriser."

*"Un des adolescents relatant ses difficultés
dans le collège où il se trouve racontait son
expérience : "le prof, il parle ; on prend des
notes et il s'en va". Tandis que dans ce pro-
jet, il se sentait acteur. Et être acteur, c'est
ce que l'on doit faire dans la vie, sinon on
ne se sent pas utile."*

"L'idée du groupe est très importante. Cette
aventure leur a permis de créer un groupe.
De le souder. Quelque chose s'est tissé entre
eux. Il y a réellement un groupe autour de ce
spectacle, entre eux, mais pas seulement. Ça
les a ouverts sur les autres. C'était là un véri-
table enjeu d'intégration. Ils n'étaient plus
exclus ou en marge."

André Warchol

*Professeur d'éducation physique et sportive
Lycée professionnel Amédée Gasquet.*

"Les textes au niveau des lycées ont un peu
changé en Education Physique et Sportive.
On demande maintenant aux enseignants
d'avoir une activité tournée vers l'artistique.
Ce qui m'intéressait c'était de voir comment
on pouvait associer l'escalade avec le
théâtre. Cette double approche peut per-
mettre de motiver les élèves.

*Participer à cette aventure, c'était leur don-
ner la possibilité de bâtir un projet. De
s'inscrire dans la durée, au-delà du quoti-
dien et des plaisirs immédiats, ou immé-
diatement satisfaits. Essayer de s'imposer
une discipline pour construire quelque
chose sur plusieurs jours, plusieurs mois,
c'était un challenge très intéressant à rele-
ver pour ces adolescents."*

Manu Laurence *Diplômés d'état en esca-
lade. FFME 63 – Comité départemental
du Puy-de-Dôme – Casamur.*

"Ce qui a été intéressant dans le projet, c'est
de réunir des jeunes qui viennent d'horizons
complètement différents et de les réunir
autour de l'escalade et du théâtre.

A priori, il n'y a rien d'évident à associer le
théâtre et l'escalade, et en fin de compte, on
s'est aperçu que ces deux activités faisaient
plus que se côtoyer, elles se complètent et
s'associent très bien.

*Au niveau enrichissement personnel, cela a
provoqué un mélange social autour d'un
projet commun à réaliser. Je pense que,
pour beaucoup, cela les a fait mûrir. Le fait
déjà de faire l'effort de sortir de "son
groupe", et puis après de se prendre en
charge. Petit à petit, chacun est devenu plus
autonome. De voir cette évolution, ces pro-
grès, c'est peut-être modeste, mais au moins
c'est une pierre à l'édifice de leur vie."*

Témoignages des adolescents

Quelques témoignages spontanés...

"Théâtre/Escalade... Bizarre comme alliance
de mots. Mais bon, ce qui est bizarre m'at-
tire. Donc, me voilà entraînée. (...) Au fil des
séances, des amitiés se sont créées. C'est ça,
je crois, qui m'a le plus plu. La rencontre, ou
plutôt, les rencontres. Des gens différents,
mais qui avaient envie de la même chose :
"escalader un ciel". Julie.

"Aller jusqu'au bout de ses forces d'une prise
à une autre, sur le mur, aller jusqu'au plus
profond de soi dans l'élan d'une phrase, puis
redresser la tête, satisfait, heureux de l'avoir
fait..." Déborah.

Puis, quelques questions...

Ce que vous avez le plus aimé...

"Être acteur d'un spectacle, acteur d'une cho-
régraphie, acteur d'une création, être ensemble
pour former le spectacle de tous." Mylène.
"Devenir quelqu'un d'autre qui est peut-être
plus soi..." Héléne.

Sur l'Escalade...

"Je fais de l'escalade, ça me permet d'aller
au bout de moi-même. Et de franchir des
limites. Ça permet aussi d'aller très haut, là
où certaines personnes ne peuvent pas for-
cément aller, donc ça me procure beaucoup
de fierté. Ça m'apporte énormément de
grimper. Je ne pourrais pas vivre sans." Julie.

Sur les ateliers d'écriture...

"Ça m'a aidé à réfléchir sur moi-même et à
trouver des mots sur des sentiments difficiles
à exprimer..." Cécile.

"Le fait d'écrire des choses qu'on ne dit pas,
ça libère..." Christopher.

"Les ateliers d'écritures m'ont permis de
mettre sur papier ce que je n'ai pas envie ou
pas le courage, ou pas le temps de dire. Donc
pour moi, ça me servait à me déstresser et à
dire tout ce que j'avais sur le cœur, dans la
tête." Julie.

Témoignage de l'auteur

Antony Warrant, *Auteur et dramaturge.*

Rencontrer l'autre – S'accepter soi

La réalité du projet "Escalader un ciel" est
d'avoir permis de fédérer des adolescents
issus d'établissements, de quartiers et de
milieux socioculturels différents. Ce n'est pas
simple, encore moins évident, mais cela n'a
rien d'impossible. Aussi, non seulement ce
genre d'initiative peut aboutir, mais en plus,
les adolescents sont demandeurs. Les témoi-
gnages le montrent et le terrain nous l'aura
prouvé au quotidien : être bien entre soi,
avec les autres, partager..., autant de valeurs
fondamentales pour chacun d'entre eux.
Alors, on peut gloser pendant des heures sur
les qualités respectives du théâtre, de l'esca-
lade, de l'écriture, sur leurs valeurs éduca-
tives ou pédagogiques, je crois que ce serait
mentir que d'aller au-delà de l'engagement
humain. Au regard de l'investissement lourd
et personnel de chaque adolescent, l'indi-
vidu ne peut être assujéti à un contenu,
même si ce contenu existe, forcément...

Une proposition éducative complémentaire

Durant plusieurs mois, nous avons été les
témoins privilégiés des rapports qu'entre-
tiennent les adolescents vis-à-vis de l'école.
Faut-il rappeler qu'il s'agit là de leur préoc-
cupation première ? Et quoi de plus normal
puisque la majeure partie de leur emploi du
temps est consacrée à cette scolarité...
Les impératifs de résultats sont omniprésents.
Et face à cette pression, les adoles-

cents que nous avons croisés "réussissent" avec plus ou moins de "succès"...

Dés lors, la particularité d'un projet tel que *Escalader un ciel* est, non pas de se poser en alternative, mais de s'affirmer comme proposition éducative complémentaire. Quand une adolescente témoigne de son envie "d'être écoutée", "d'être considérée comme quelqu'un, enfin...", il ne viendrait à l'idée de personne, éducateurs, enseignants, parents, de vouloir remettre en cause une demande aussi légitime. Nous voulons tous la même chose. Et pour cela, il faut prendre le temps. Provoquer des aventures originales, ou plus modestement, des espaces particuliers et de convivialités.

Les adolescents sont demandeurs de cet "oxygène". Nous avons constaté combien ils sont sensibles au fait de n'être pas assujettis à la performance, ni au score ou à la note supposée d'un tel ou d'un tel. Nous n'étions pas là pour les mettre en danger et ils n'avaient pas à subir la "pression" du résultat. Alain Loret dans son article intitulé *Le Sport extrême* paru récemment aux Editions *Autrement* confirme cette évolution :

"Le classement ne serait plus plébiscité. Face à lui se profilerait une autre disposition qui serait simplement différenciatrice et non plus objectivement classante."

Cette évolution est remarquable. L'adolescent aspire à ne pas toujours subir l'évaluation à l'aune de ce que Alain Loret nomme "l'échelle de mesure communautaire". Il s'agit dès lors de prendre conscience de la volonté des adolescents à prendre en charge les conditions de leur propre engagement et de son évaluation. Gardons-nous par conséquent de toujours les inscrire et de les juger/jaeger à l'aune de la performance normative. L'idée peut-être qu'il existe une autre manière de s'exprimer et d'exister.

Au final, dans ce projet, l'adulte a toujours répondu à sa mission première d'adulte repère. Mais il ne dirige pas. Il accompagne. Force de proposition, il offre à l'adolescent un espace de mise en œuvre. Au sein d'un accompagnement bienveillant, il laisse l'être libre et il donne à l'adolescent la possibilité de construire son propre espace nécessaire à sa valorisation.

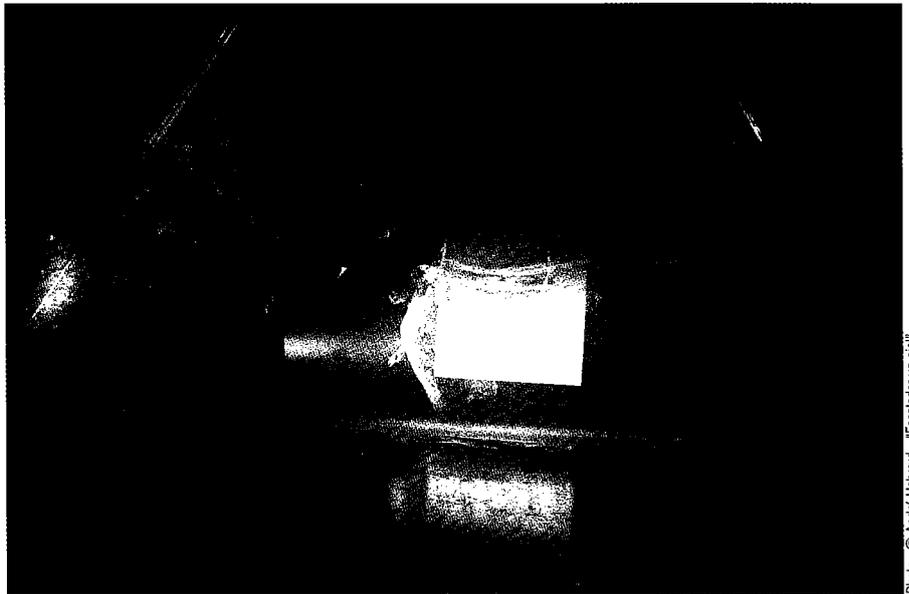


Photo : © André Hebrard - "Escalader un ciel"

Témoignage du metteur en scène

Jean-Claude Gal

Directeur artistique du Théâtre du Pélican - Clermont-Ferrand.

L'Aventure partagée...

Il y a dans cette ascension du corps et de l'esprit quelque chose qui rend hommage à l'activité humaine. Cette alliance peut être un merveilleux générateur d'émotions, portant l'être-jeune dans une sphère "d'utopique apesanteur", propice à des délires inhabituels, favorables à son épanouissement.

Combien de fois n'a-t-on pas entendu que le bien-être de l'individu passait par un équilibre entre "la tête et les jambes" ? S'agit-il pour cela de limiter les deux parties à des "exercices ou expériences" bien séparés, répartis dans le temps et dans des lieux volontairement différents ?

Ou bien, au contraire, faire cohabiter les efforts humains et spirituels, des élans où la peau et le cri de l'oppression ou de la libération s'acharnent ensemble et écartèlent le danseur-poète d'un instant.

Langage du mouvement du corps au service de la souffrance ou de l'extase, d'un temps béni ou du mal de vivre d'une jeunesse qui nous échappe souvent.

Cela ressemble à une fuite sur le temps, comme un acteur au combat avec son personnage.

Il s'agit de mettre en évidence le corps au cœur de l'esprit, de conjuguer ces privilèges de communication et d'épanouissement qu'ils représentent.

La jeunesse se construit aussi à partir de l'image de son corps : mélange de l'exploitation de ses sens mais aussi des liens mimétiques qu'elle entretient ou dont elle dépend, avec les modèles collectifs.

Apprivoiser cette infinité des possibles où le corps se transforme, se creuse pour mûrir, se redouble dans l'imaginaire, se module dans ses états et s'oriente dans ses sensations : entité de matière vivante, à la fois charnelle et intériorisée, avant tout symbolique, dont la grâce et la densité émotionnelle en pleine épanouissement ne peuvent nous laisser indifférent.

(1) Il faut, me semble-t-il, véritablement mettre l'accent sur cet investissement des adolescents. Ce projet reposait uniquement sur la base du volontariat. Sans un véritable engagement de leur part, rien pour nous n'aurait été possible. Nous n'étions pas maîtres de leur assiduité, de leur constance, encore moins de leur envie de vouloir conduire un tel projet à son terme. Eux seuls étaient maîtres et responsables. Cette réussite est par conséquent leur responsabilité et je crois pouvoir dire qu'ils en ont très vite pris conscience. Non plus faire-valoir, ou "apprenants" que l'on déplace et téléguide, ils étaient véritablement, et dans tous les sens du terme, "acteurs" de leur vie, porteurs de projet.

(2) Le sport extrême in *L'Adolescence à risque*, Editions Autrement, collection Mutation, n°211 - janvier 2001.

(3) Ibid., p. 40.

(4) Ibid., p. 38.

Expérience de la relaxation à travers la formation sur l'estime de soi

Mise en place de cet acquis avec les adolescents

Michèle DELMOULY

Savoir écouter son corps et découvrir les liens avec la pensée.

Dans ma pratique professionnelle, les adolescents viennent souvent à l'infirmerie pour être rassurés sur le fonctionnement de leur corps. Une manifestation inhabituelle du corps et c'est l'inquiétude. Des douleurs en dehors du sport deviennent une angoisse et ils veulent mettre un mot devant ce nouveau phénomène. En faisant de l'écoute active : reformuler ou dégager les émotions, nous pouvons aider à comprendre les manifestations physiques qu'ils ressentent, et faire un lien entre l'esprit et le corps.

A partir de ce constat, j'ai voulu élargir les champs d'aide aux élèves pour les sensibiliser à l'apprentissage de la notion de leur corps et les liens très étroits avec la pensée. Les modifications physiques que l'adolescent ressent sont un facteur anxiogène. La société ne nous permet pas de prendre du temps pour notre corps. Des lieux extérieurs, certes, permettent un choix très varié de méthodes ou d'écoles de pensée à l'écoute de son corps. Le lycée peut-être aussi un lieu pour cette expérimentation. Découvrir un nouveau confort en réalisant que le corps n'est pas seulement un outil mais le véhicule de notre esprit ; en le comprenant nous donnons toutes les chances pour la réussite de notre avenir. La confiance en soi permet de battre des montagnes et de se définir plus en harmonie entre nos désirs et notre chemin de vie.



Bénéfice de généralisation des formations associant le corps.

Dans le monde professionnel, grâce aux formations adultes, il semble que la notion du corps et de l'esprit commence à se développer. C'est effectivement par ce biais que j'ai découvert l'impact que cela avait eu dans ma vie professionnelle.

Au cours d'entretien avec les parents d'élèves, il s'est avéré que nombre d'entre eux avaient bénéficié de ce type de formation. Parler le même langage en tant qu'adulte ne peut que sécuriser l'adolescent. Il est bénéfique que la prise en compte des émotions et du corps commence à se géné-

raliser. Cela permet de faire une approche globale et cohérente des difficultés de l'adolescent en y associant tous les partenaires.

Les outils pour gérer sa santé.

L'expérience menée avec les élèves est très enrichissante. Elle est profitable à tous. Par leur adhésion et leur demande de continuer dans cette voie, il apparaît primordial de poursuivre et de le développer.

Afin de comprendre que le corps peut s'exprimer dans la joie ou le mal-être, je développe les notions de l'émotionnel et les manifestations corporelles. En me servant du modèle des trois corps de FILLIOZAT : besoin existentiel, besoin psychologique (social, intellectuel, émotionnel) et le besoin physique, j'amène un lien entre le corps et l'émotionnel. Cela permet de dégager des éléments pour savoir se garder en bonne santé ou comprendre des mécanismes sur lesquels on peut agir. Ces besoins étant très imbriqués, souvent le corps est le plus simple outil pour exprimer ses difficultés. Ne dit-on pas : j'en est plein le dos ! ...

En découvrant ensemble ce que l'émotionnel peut provoquer sur son physique, en utilisant le corps pour apporter une sérénité, et un temps de réflexion sur nos besoins : nous devenons acteur de notre vie.

Agir sur son corps.

Nous sommes confrontés, dès le début d'un cours, à mettre les élèves en situation de respectivité.



Les débuts de cours sont souvent difficiles. Un temps plus ou moins long est nécessaire pour que le calme s'installe.

Chacun arrive avec son émotionnel : un ressenti de calme, de bien être ou d'énervement.

Nous avons aussi nos contraintes, nos éléments perturbateurs qui définissent notre état de disponibilité. D'autant que, si nous laissons notre discours intérieur se développer, notre état émotionnel sera positif ou négatif pour nous même ou autrui.

Les élèves ont le même fonctionnement. Leur vécu, leur ressenti du cours précédent les amènent à un état de non réceptivité.

Savoir faire une pause émotionnelle permet de diminuer les tensions. Celles-ci accumulées nous inclinent à réagir violemment ou à s'énervier : "La goutte d'eau qui fait déborder le vase".

Par son comportement et avec son corps nous montrons l'état émotionnel dans lequel on se situe : calme, réceptivité, énervement, agressivité, nervosité...

A chaque début et fin d'intervention, faire faire des exercices simples de dynamisation du corps. Ces exercices corporels sont de bons outils : étirement des bras, massages des paumes de mains, massages des oreilles et du visage, respiration permettant de masser le diaphragme et de stimuler le plexus solaire, souvent noué.

Quand ces exercices sont faits pour la première fois, c'est l'étonnement. Mais comment parler de l'esprit et du corps sans mettre en pratique ces notions élémentaires.

Il est vrai que l'adolescent montre de la réticence au début. Elle n'est pas due au contenu mais plus dans la notion du regard de l'autre. Se regarder faire, s'épier pour voir qui fera ces exercices, voir qui va commencer, ils se lancent. Evidemment tous ne sont pas enclin à expérimenter leur corps, en sport ou dans d'autres activités demandant du corporel il y en a toujours qui feront du blocage ; Laissons les tranquilles.

Le fait de ne pas les obliger, en général, tous y adhèrent, à un moment ou un autre: l'apprentissage est une question de rythme, chacun doit suivre le sien surtout dans l'émotionnel.

Le rythme horaire des cours, la diversité des contenus, les contrôles de connaissance font que la place du corps est loin d'être en équilibre avec l'intellectuel ; même les heures de sport ne sont pas forcément en adéquation avec un rythme biologique. Apprendre à trouver quelques minutes pour s'occuper de son corps n'est pas chose facile pour tout un chacun.

Pour n'importe quel thème, en lien avec la santé ou non, le corporel doit être abordé.

A chaque début de cours quelques minutes suffisent pour prendre le temps de se dynamiser et de respirer. Mettre en alerte son esprit par des exercices corporels donne un bénéfice pour l'écoute et la disponibilité. De plus, cela devient un vécu commun, un échange et un apport personnel non négligeable. Le corps est une extension de l'esprit. En voulant faire travailler l'intellectuel, mettons-le en alerte. En sport il y a l'échauffement, pourquoi ne pas le faire pour l'intellectuel ?

D'ailleurs quand ces exercices sont pratiqués avec la classe, il y a plus d'attention dégagee. Cela permet d'évacuer ce qui a été ressenti précédemment, et par la respiration enlever le stress.

En commençant de cette façon : ce qui a été fait lors du précédent cours est mis de côté. Son corps étant pris en compte, l'esprit peut-être décontracté et permet d'aborder un autre sujet. Par la pratique régulière de ces exercices, on s'aperçoit que lorsque l'on dit : "Occupons-nous de notre corps pour commencer la séance", les élèves montrent le massage des oreilles.

C'est un impact certain. Peut-être que l'habituel en est la cause ! Il s'installe un rite de classe, une appartenance et une cohésion de groupe.

Nous pouvons commencer.

Diminuer ses conflits intérieurs.

Les exercices sont un atout pour la dynamique de l'intervention. Et si par hasard des tensions se forment, un mot pouvant déclencher une réaction émotionnelle personnelle ou du groupe, pourquoi ne pas utiliser un moment pour faire de la respiration dirigée permettant de diminuer la réaction anxieuse.

Après avoir bien intégré les fonctionnements émotionnels, nous pouvons être cohérent auprès des élèves et donner l'image d'un adulte à son écoute, prenant en compte leur globalité. L'adolescent a besoin d'un référent qui le rassure, qui l'aide à progresser et à se construire. A travers le corps, il pourra exprimer

son besoin de sécurité. Le dialogue pourra s'installer et son espace sera défini.

Construire son identité.

En tenant compte de son corps, en lui indiquant que le comprendre et y faire attention, c'est déjà se faire du bien. C'est aussi lui permettre de déposer son fardeau émotionnel en le dégageant de ses tensions : c'est dire oui à la vie.

Chacun peut entreprendre cette démarche afin de lui permettre de rechercher un équilibre.

C'est montrer que son vécu de groupe peut devenir une démarche personnelle. Le travail d'approche devient alors très individualisé et les outils utilisables laissent à chacun son espace de liberté tant désiré.

Le pouvoir de dire : oui à soi-même.

Moins on tient compte de son émotionnel et plus on provoque des répercussions physiques.

Sachons reconnaître nos émotions. Servons nous du corporel pour renforcer le besoin de dire oui à soi-même.

Cette sensibilisation permet de commencer le tracé vers la prise en compte de son "SOI" et de comprendre les liens complexes du corps et de la pensée. En écoutant son corps cela permet d'essayer la pensée positive afin d'y apporter toutes les chances à son corps, se garder en bonne santé et d'éviter les prises de risques. Que nous serions sereins !

Heureux qui communique, a fait un beau voyage...

Apportons aux adolescents ce pouvoir de dire OUI.

Michèle DELMOULY

Infirmière LEGTA d'ONDES

L'instinct et l'apprentissage

Jacques WAYNBERG

Entretien réalisé par Marie-Noëlle BRUN

Jacques Waynberg, docteur en Médecine, licencié ès Sciences, licencié ès Lettres, médecin légiste et criminologue, diplômé de la Fondation Master et Johnson et de l'Institut Kinsey aux Etats-Unis, est l'un des fondateurs de la sexologie française contemporaine. Praticien de renom, il est l'instigateur d'enseignement post-universitaires, de consultations de sexologie en milieu hospitalier, de recherches cliniques, anthropologiques, thérapeutiques, historiques, totalisant une approche humaniste de la fonction érotique. Expert-consultant auprès de l'Organisation Mondiale de la Santé pour les questions de population et d'éducation sanitaire et sociale, il dirige l'Institut de Sexologie et le Diplôme universitaire "Sexologie et santé publique" à la Faculté de Médecine de l'Université Paris VII. Il est l'auteur de nombreux ouvrages, dont le Guide pratique de sexologie médicale, éditions Simep, 1994, La sexualité, éditions Milan, 1996, Le dico de l'amour et des pratiques sexuelles, éditions Milan, 1999.

Marie-Noëlle Brun : Quel est le rôle de l'héritage biologique dans la sexualité humaine ?

Jacques Waynberg : Le corps humain est soumis, comme chez tous les primates à un réseau de prédestinations. De ce fait l'enjeu, quand on parle de sexualité aujourd'hui, se situe autour de l'éternel débat sur la distribution entre l'inné et l'acquis. L'évolution du savoir en sexologie inspire l'idée qu'il n'y a pas que la médecine qui compte dans les questions de sexualité, mais qu'il y a une dimension de l'être dans sa totalité. Mais cette totalité n'est pas immédiatement métaphysique, elle est d'abord physique, génétique : je mets en exergue la question de l'héritage génétique qui est le nôtre et de notre appartenance au grand ensemble des primates. Le premier questionnement se pose à propos de cette énigme de la prédestinée de la sexualité humaine, c'est-à-dire ce qui reste dans le vécu au quotidien des invariants sexuels qui sont partagés par tous les primates, qui comme nous sont des mammifères, copulent, ont des éjaculations... Je pose comme première pierre à ce nouvel édifice conceptuel qui va se compliquer au fur et à mesure de nos connaissances scientifiques, qu'au départ il n'y a pas une page totalement blanche, mais une empreinte fixée par le code génétique, "sous caution" de l'intelligence. Le résidu de cet héritage constitue une base d'"invariables comportementales" qui s'imposent au corps et au

psychisme d'une manière, qui de mon point de vue, a été sous-estimée. Chez les hommes, il se manifeste par une persistance dans l'exercice de la sexualité d'une éjaculation immédiate. Je considère cette éjaculation spontanée, c'est-à-dire qui se produit dans les secondes qui suivent le coït, comme étant parfaitement normale, comme un des avatars de ce fameux héritage. Chez la femme, on a pour invariant, pour résumer à gros traits, le caractère tout à fait aléatoire de l'accès à la jouissance, qui n'est pas du tout biologiquement utile, puisqu'elle ne change rien à la biologie de la procréation.

C'est sur ces deux axes que va se construire une mutation, une métamorphose du vécu dans certaines conditions que l'on va dire écologiques au sens large du terme, c'est-à-dire à la fois culturelles, politiques, sociales, religieuses. Il va y avoir des sociétés qui vont favoriser la mutation vers une sexualité plus riche, plus élaborée et plus éloignée de la part du singe et d'autres cultures, au contraire, qui vont entraver cette "désobéissance génétique", pour que les femmes soient le plus longtemps immergées, bloquées, immobilisées dans le simple exercice de leur génitalité, sans pouvoir aller au-delà, l'au-delà étant dans ce cas le territoire réservé à la l'exercice de la foi religieuse, assurant la pérennité du pouvoir masculin. On se rend bien compte que la métamorphose du corps entre corps génital, corps sexué et corps sublimé fait intervenir immédiatement la

MNB : Mais le corps est mortel, quelle conséquence dans l'approche de la sexualité ?

JW : S'il y a une métaphysique, c'est parce que la prise de conscience de l'être humain est différente de celle de l'animal, bien que l'animal puisse être tout à fait conscient de sa mort prochaine, mais il ne s'interroge pas sur le sens de sa vie. Il peut avoir une prescience de sa mort, mais pas de sa vie. Or, ce qui est évident, c'est que nos corps vont s'abimer à travers les maladies, les accidents, les erreurs génétiques, le handicap... cela va entraîner une entrave surajoutée qui pose la question du corps malade et de la sexualité. On se situe alors dans une démarche beaucoup plus rationnelle, beaucoup plus codifiée qui va faire oublier un temps la dimension métaphysique, philosophique, culturelle, esthétique. Il ne peut y avoir d'esthétique ou de métaphysique sur un corps qui ne peut

plus rien vivre. La guérison de la souffrance va devenir une priorité à assurer au détriment de ce que le sentiment, l'amour, la volonté, le dépassement de soi pouvaient inspirer. Tout s'effondre évidemment lorsque nous sommes confrontés à la question de la souffrance pathologique des organes.

Mais cette question est aussi aléatoire, pour une raison qu'il ne faut pas sous-estimer, c'est que nos connaissances scientifiques sur la fonction physiologique, sur la capacité du cerveau à inventer du religieux et de l'extase, qui n'est pas pur esprit, mais activité chimique de neuro-transmetteurs, sont encore balbutiantes. Nous n'avons aujourd'hui qu'une approche extrêmement rustique et rudimentaire des questions d'organicité des troubles de la sexualité, puisque nous ne savons pas exactement comment cela fonctionne. A l'avenir (dans vingt ans, un siècle ?...), nous pouvons espérer une précision affinée du diagnostic, à partir du moment où nous saurons mieux identifier les mécanismes, mettre en lumière d'autres affections sur lesquelles nous passons aujourd'hui royalement, parce que nous ne connaissons pas le rapport entre les lésions organiques, les affections mentales et une dysfonction sexuelle. Autrement dit la dimension psychosomatique de la sexualité nous échappe complètement, quand elle n'est pas manifestement inhibitrice.

C'est ce qui rend à la fois utile et aléatoire la médicalisation de la sexologie, mais ce principe d'incertitude est inhérent à toute science qui débute.

MNB : Dans la société où nous vivons, où la liberté sexuelle a beaucoup progressé, que devient notre rapport au corps et à l'érotisme ?

JW : La représentation du corps est complètement dépendante des courants de pensée que draine le corps social à un moment donné de son histoire. Aujourd'hui, en particulier, la représentation du corps est traversée par la pornographie, c'est-à-dire par une exhibition inquiétante du corps féminin, qui n'est pas seulement désirant ou désiré, mais qui a pour fonction d'émouvoir en valorisant la dimension obscène du plaisir. La pornographie c'est de l'anxiété mêlée à de l'excitation. Dans le paysage urbain et audiovisuel (cinéma, publicité, internet...), la représentation que l'on a aujourd'hui du corps est une représentation, à tort, hyper-érotisée, qui débouche sur une incitation inquiétante à la performance et une normalisation des comportements. Nous sommes engagés dans une voie qui va déboucher sur une surenchère de la violence sexuelle. L'excitation qui pourrait être sollicitée par un corps qui ne se livre pas immédiatement, un corps génital, sexualisé, est aujourd'hui



Photo : © Marline Allibert

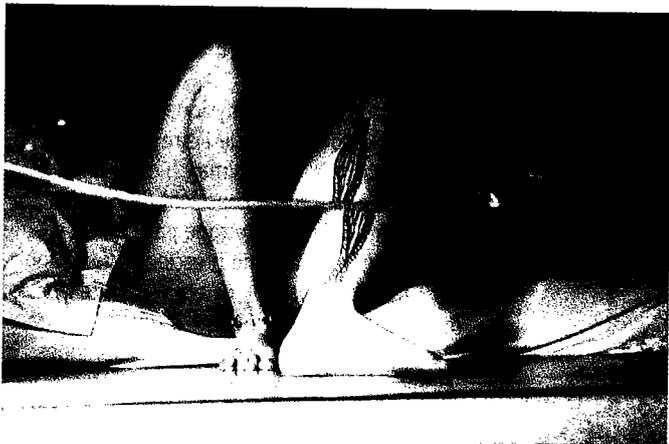
question religieuse. Où se situe la métaphysique ? Est-ce qu'elle se situe dans le secteur du sexe ou est-ce qu'elle est extra-sexuelle ? Le corps dans son rapport à la sexualité impose d'emblée une réflexion à des niveaux qui ne sont pas seulement biologiques et anatomophysiologiques, mais immédiatement éthiques et philosophiques. La sexologie n'est donc pas seulement une science humaine, au sens de la psychologie et de la sociologie, mais une science de l'humain, donc une métaphysique.

MNB : Comment le corps génital obéit-il à sa destinée initiale et comment peut-il désobéir ?

JW : Ce qui est sollicité dans certaines cultures, dans certaines conditions, c'est une autre dimension de l'exercice de la génitalité que l'on est obligé de dénommer différemment et que l'on va appeler la fonction érotique. On se situe alors dans une dimension de l'être, qui tente, avec toutes les limites de ce que peut tolérer un corps social, de faire mieux que ce que le corps normal, "naturel", biologique lui impose. Pour les hommes cela consiste à "travailler" autour de l'abstinence, sur la retenue de cette éjaculation, qui ne demanderait, elle, qu'à être immédiate. Pour les femmes c'est une élaboration plus complexe, au niveau sensoriel, psychosomatique, pour que d'une manière qui reste encore complètement énigmatique, elles parviennent à jouir de cette activité, c'est-à-dire à provoquer une modification de la conscience qui ne soit pas aléatoire, mais répétitive, et qui aboutisse à une émotion qui est au sommet de ce que l'on peut vivre, en dehors de la manipulation des drogues psychédéliques, par exemple.

La fonction érotique consiste à s'évader du patrimoine génétique et à construire tout un ensemble virtuel, artificiel de représentations parfaitement inconnues du singe, dans lesquelles on va empiler les unes sur les autres des notions telles que le péché, la sanctification du mariage, les tabous, l'art et des outils symboliques liés au langage, à la recherche des mythes générateurs, tout ce qui constitue les soubassements d'une civilisation. C'est tout cela qu'on appellera la fonction érotique.

Dans ce travail, le corps en tant que corpus anatomique, génital, perd toute sa prééminence au profit de l'intelligence. C'est ainsi que va se faire le passage au cerveau comme organe sexuel "secondaire", un transfert de compétences en somme, une délégation de pouvoirs... On imagine bien cette métamorphose qui va s'opérer à partir d'une sexualité génitale qui s'installe et se développe ensuite au niveau purement intellectuel. C'est là où se produit la mutation vers la fonction érotique.



Sexologie et Santé publique

Diplôme Universitaire de 3° cycle
Faculté de médecine
Lariboisière St-Louis (Paris VII)
durée 2 ans, un week-end par mois
enseignement pluridisciplinaire
ouvert aux médecins
et professionnels de santé

Informations : dr Jacques Waynberg
Institut de sexologie
57, rue Charlot 75 003 Paris
tel : 01 42 71 10 30
waynberg@club-internet.fr

affaiblie, dans la mesure où tout est permis. Pour maintenir un niveau d'excitation suffisant, il faut en rajouter dans la violence.

Nous arrivons à un point de rupture, à la fin du respect de la pudeur, à la fin d'une étape où une certaine discipline, une certaine éthique existaient. En voulant être "moderne", en voulant gommer en quelque sorte les contraintes, en prônant une liberté sexuelle totalement libertaire, on aboutit à une énorme désaffection pour le sentiment, l'amour, la séduction. On est de plus en plus ramené de force à la case départ. La boucle est bouclée dans ce retour à faire vivre presque à l'état brut la pulsion initiale. Tout le travail qui aura été fait par des siècles de culture et d'érudition initiatique sur le plan de l'érotisme est mis en pièce par l'invocation sexuelle, qui n'est plus une invocation érotique, mais une invocation purement génitale. On se comporte de plus en plus comme des singes.

MNB : Quel est, dans ce contexte, le rôle de la sexologie

JW : La sexologie se définit comme une approche scientifique du "fait sexuel" incluant l'ensemble du savoir sur le monde vivant. Dans ce cadre extrêmement étendu s'exerce une approche "thérapeutique", qui débouche sur des protocoles d'écoute, de prise en charge, d'accompagnement des déboires et des défaillances du vécu de la fonction érotique. La sexologie est une anthropologie. Toute une théorisation doit être écrite maintenant, débouchant principalement sur une relecture de la notion de "guérison", concept que je conteste aussi bien dans ma pratique que dans mon enseignement. Il n'y a pas de guérison en sexologie : le praticien est un simple "passeur", aidant ses interlocuteurs à vaincre les difficultés et les entraves de leur vie privée. L'initiation, le développement personnel peuvent-ils faire l'objet d'une cure ? Assurément non.

En France tout particulièrement, la médicalisation actuelle de la sexologie a des effets néfastes en tendant à faire oublier le caractère fondamentalement global des questions liées à la sexualité. Il est temps d'envisager la constitution d'une authentique discipline scientifique, dont une partie des compétences se greffe sur une pratique des soins, mais qui dans l'ensemble couvre la totalité du champ de recherche, "l'être humain" : c'est-à-dire qu'une telle ambition implique un effort de formation universitaire spécifique.

Jacques WAYNBERG

Entretien réalisé par Marie-Noëlle Brun



Coup de cœur pour l'École du Cirque de Cali : Le corps vecteur de l'échange

Au L.E.G.T.A. de Nîmes-Rodilhan

Du 3 au 8 février 2002, le L.E.G.T.A. de Nîmes-Rodilhan et son club cirque ont accueilli en résidence treize artistes colombiens, à l'instigation de l'Association Cirque pour Tous, sise à Vergèze (Gard).

"Une expérience inoubliable"

"Au début, c'était de l'étonnement, de la curiosité ; tous ces colombiens en survêt rouge vif avec inscrit dessus : *Circo para todos* (Cirque pour Tous). Ils chantent, ils rigolent, ils gesticulent dans tous les sens.

Quelque chose est en train de se passer : une vague de bonne humeur, de joie de vivre, gagne le lycée. Des regards, des sourires, cette envie de communiquer, d'échanger. Les premiers contacts passent à travers la "salsa", les ateliers de cirque. Notre timidité réfrène l'expression de nos émotions en public. Mais bientôt le feu nous gagne, les mots, les rires... La complicité s'installe. Grâce au spectacle *Héranzas*, joué dès le premier soir, le déclic s'opère.

Tout le monde admire les artistes. La chaleur latine envahit la salle : c'est carnaval. Les mouvements, la musique, les couleurs sont au rendez-vous.

C'est sur cet élan que la semaine va continuer. De jour en jour, cet esprit de "grande famille" du cirque gagne les élèves. On mange ensemble, on se raconte nos histoires, on partage nos cultures. On visite Nîmes, ses arènes, la Tour Magne, la Camargue, un élevage de toros si difficile d'accès chez eux.

Une semaine de rencontres et d'échanges où le Temps semble suspendu ; et pour finir la fiesta de despedida, la paella des adieux, plat métissé par excellence, aux multiples saveurs. Quand la nuit se prolonge, rythmée par la musica latina, la piste flambe. Puis le bar ferme et sonne l'heure des aux revoirs interminables, une petite larme par-ci, par-là... Chacun vogue de son côté dans l'euphorie d'une soirée, d'une semaine à part avec en mémoire des images, des instants magiques qui réapparaîtront parfois lors

d'une discussion dans la cour du lycée.

Nous restons en contact avec nos amis colombiens."

Cyriaque LEFEBRE

Etudiant en BTS GEMEAU, membre du Club cirque

Le corps, support et acteur de la pédagogie, mais aussi véhicule de la communication.

"13 artistes colombiens, ici ? Un événement pour le moins inhabituel ! Rendu possible par les contacts existants déjà entre nous, l'Institut de Réadaptation Psychopédagogique de Grézan-Nîmes et l'Association Cirque pour Tous.

L'espagnol n'étant pas toujours maîtrisé par nos élèves et étudiants, à dominante angliciste, le langage du corps prend naturellement le relais.

Le visuel d'abord, avec le spectacle "Heranzas" porté par la musique, langage universel, nous installe d'emblée dans le tragique de l'héritage colombien.

Au Club cirque, les contacts sont au rendez-vous lors des portées, des aides, des parades. Ces exercices induisent dynamisme et entraide. L'utilisation des danses fait appel aux traditions, aux chorégraphies collectives. Les postures, les déplacements inédits sur échasses, la maîtrise du feu symbolisent à merveille la chaleur, le danger, l'exubérance qui collent à l'image de ce pays.

Les enseignants de langue valorisent les métalangages, les gestes comme point de départ de la communication et de la compréhension, plus productifs peut-être encore au début que des débats en classe.

[Pour quel impact ultérieur ?]

Un message est passé ; la somptuosité d'un spectacle bricolé avec des riens, la virtuosité

des treize "enfants" de la rue. Une adhésion plus forte pour le noyau du Club cirque à construire son propre spectacle. Et pour tous, l'intérêt pour les langues étrangères, une éducation à la citoyenneté planétaire, un rêve de fraternité.

Une suite commune reste à donner !"

Rémy DONADILLE

Professeur d'E.P.S., animateur du Club Cirque

"Du ressort dans nos échanges"

"Le Cirque de Cali se produisait en Europe durant deux mois : La Seyne sur Mer, le Festival des arts du geste de Istres, Ecole Annie Fratellini à Mâcon, Londres enfin. Nous recherchions une école qui veuille bien accueillir nos artistes durant une semaine. Le Lycée Agricole de Nîmes-Rodilhan a répondu favorablement à notre demande.

Durant cette période, les Colombiens ont présenté leur spectacle "Héranzas" dans le gymnase, magiquement transformé par les décors peints par les élèves. Ils ont dirigé 8 ateliers de cirque. Ils ont participé à 16 débats. Ils ont aussi longuement travaillé avec le Club cirque du lycée pour de fructueux échanges, car il existe déjà un certain niveau de pratiques.

Les contacts ont touché tous les publics, des B.T.S.A. aux apprentis du C.F.A. Pour ces derniers l'échange a été carrément génial, spécialement pour ceux qui se trouvaient le plus en difficulté.

Ceci a bien démontré la capacité du cirque en tant qu'outil d'intervention sociale et pédagogique pour les jeunes : diriger des ateliers, participer à des débats, présenter un spectacle, partager des soirées, nouer des amitiés...

[Pour quel avenir ?]

Mettre en place un échange culturel et technique entre les deux entités dans un esprit de tolérance,



d'ouverture, d'enrichissement mutuel.

Engendrer un partenariat avec le Lycée Agricole et l'École du Cirque colombienne...

Félicy SIMPSON & Joséphine CLARK

De l'Association Cirque Pour Tous

"Etrange étranger"

Vous souvient-il de ce contemporain de Louis XIV, qui, s'adressant à l'Autre géographique d'alors, à l'étrange étranger, Persan de son état, formulait eu égard à sa qualité un étonnement empreint d'un ethnocentrisme circonspéct ? Alexandre en 2^{de} professionnelle Vigne et Vin, instruit de la venue prochaine des jeunes saltimbanques latinos-américains, y fit à son insu référence en s'interrogeant sans ambages : "Comment peut-on être (Colombien) ?" ...

Certes, en filigranes de son interrogation, nulle incompréhension - intellectuelle ou spatiale - à l'instar de celle exprimée par ledit personnage littéraire, mais l'expression d'une surprise qu'il convient de définir en ce qu'elle révèle par-devers elle un apport cardinal de cet échange.

Entendons de prime abord sa question *lato sensu*, comme révélatrice de l'existence d'une distorsion entre sa représentation - grandement partagée d'ailleurs - de l'autochtone de ce pays d'Amérique du Sud, construite à l'aune d'une vulgate médiatique et cinématographique éprise de sensationnalisme, et, la réalité projective de sa rencontre avec des adolescents de son âge, artistes de la balle confirmés, reconnus au niveau international.

Il s'ensuit une lecture inédite de cet échange, devenu ajour relativiste au sein d'une doxa percevant la Colombie et ses habitants quasi univoquement au travers du prisme des cartels de la drogue, de la guerre civile, de la misère des favelas ou encore de la violence endémique. Cette prise de conscience, initiée sous la double tutelle de l'Education Physique et Sportive qui conçoit le corps comme médium de communication universel parce que toujours en deçà ou au-delà du langage, et de l'Enseignement Socio-Culturel opportunément placé sous l'égide du métissage, la fréquentation assidue des jeunes colombiens durant la semaine de leur séjour l'a permise mieux que de grands discours.

Ainsi élèves, étudiants voire personnels du L.E.G.T.A. gardois ont subverti leur perception stéréotypée d'une culture souvent réduite à des poncifs spectaculaires.

Il en découle une éducation du regard porté sur les autres et, in fine, sur soi-même.

Sébastien BRUNIQUEL

Emploi-Jeune C.D.I., co-organisateur de la semaine

Le vécu colombien : la contrainte et l'ouverture.

"Apprendre à gérer le rythme imposé par les sonneries, disposer d'un temps limité pour manger, cela crée des obligations ; être à l'heure pour prendre le bus... Pour nous, pour nos jeunes c'est une expérience très positive que cet apprentissage de la gestion du temps.

Autre point capital : les discussions initiées en cours, lors des débats sont très importantes pour l'avenir de la Colombie. Si tout le monde fait l'effort de mettre la pression sur le système politique, la violence faite à notre pays s'arrêtera.

Seule une ouverture internationale peut nous assurer un avenir de paix."

Leonardo VIDARTE

Professeur de musique & les douze artistes de Cali

Des facteurs de réussite

Que conclure d'une semaine de furia et passions tropicales déchaînées dans notre tranquille lycée nîmois ?

Tout d'abord que personne n'en est sorti indemne. En bien, cela s'entend à 99% ; grâce à de nombreux éléments qui nous ont rendu les vents favorables.

- Au niveau institutionnel d'abord : l'année du cirque en France, l'action *Nemo* en Languedoc-Roussillon, le dynamisme du Club local.

- Un proviseur et son équipe de direction, prêts à inscrire l'établissement dans une dynamique de coopération internationale.

- Une opportunité fournie par un partenaire au quotidien, l'*Institut de Rééducation Psy-*

chopédagogique de Grézan-Nîmes.

- Le dynamisme et le rayonnement international de l'Association Cirque pour Tous de Vergèze.

- L'adhésion quasi-totale des personnels du L.E.G.T.A. qui ont apporté leur pierre, grosse ou petite, à l'édifice et l'affectueux dévouement des agents de service et des cuisines.

- L'adaptabilité des colombiens, leur virtuosité technique, leur soif d'ouverture, leur générosité.

- Le sens du travail en équipe de l'E.P.S.

- La technicité, matérielle et organisationnelle, de l'E.S.C.

- L'apport interculturel et linguistique des professeurs de langues ("Que vaina, Socorro !")

- La bonne couverture par les médias locaux. ... Et quelques questions qui demeurent en suspens...

[Zapping ou continuité ?]

Car la jeunesse se vit dans l'effervescence du changement. Une action chasse l'autre ; alors que la coopération doit s'inscrire dans la durabilité, avec et malgré ses "impedimenta", ses facteurs limitants :

- Une situation colombienne explosive

- Une image très négative chez nous de ce peuple opprimé

D'où l'impossibilité - pour l'instant - d'y déplacer des étudiants, sauf par l'imaginaire (Merci à Botero, à Garcia Marquez... etc.)

Et chez nous :

- Une volonté d'échanges qui tient d'abord par le bénévolat.

Mais comme dit le poète :

"El camino se hace al andar."

(Le chemin se fait en marchant)

Nicole LUCHMIAH

Professeur d'E.S.C., co-organisatrice de la semaine

Dossier réalisé par ordre d'entrée en scène :

Cyriaque LEFEBRE

Rémy DONADILLE

Félicy SIMPSON & Joséphine CLARK

Sébastien BRUNIQUEL

Leonardo VIDARTE & les 12 Colombiens

Nicole LUCHMIAH



Le corps de l'acrobate

Pascal JACOB

Chargé de cours d'histoire du cirque dans les écoles supérieures de Bruxelles, Montréal, Châlons-en-Champagne et Rosny-sous-Bois, Pascal Jacob est auteur du "Cirque, un art à la croisée des chemins", Découvertes Gallimard, Paris, 2001. Il est aussi collaborateur de la revue institutionnelle française "Arts de la piste" et co-directeur de la revue belge sur les arts du cirque "Parade".

Originellement sans doute, l'acrobate est nu. Il rejoint ainsi dans une esquisse de définition le premier athlète olympique et inscrit dans l'espace vide de la piste l'étrangeté de ses lignes dures et souples. Il y impose enfin, avec grâce ou violence, une succession d'effets de style.

Première interface du cirque contemporain, le corps, vibrant, construit, habité, se détaille comme le meilleur allié de l'écriture acrobatique. De manière plus générale, le corps est depuis toujours le médium primordial du cirque. Au sens latin du terme, c'est-à-dire un intermédiaire, un moyen, qui s'affirme autant de lecture que de transmission. À l'instar d'autres disciplines artistiques pour lesquelles l'action sur le médium est décisive, on peut affirmer en termes de cirque la nécessité d'un travail essentiel sur le médium corporel, sur une donnée anatomique récurrente sans cesse valorisée et modelée par le jeu et l'engagement. Et à l'image de l'art ou la rupture véritable se lit au moment d'une redéfinition du médium, en matière de cirque, il n'y a de nouveauté exacte que lorsqu'il y a travail sur le corps, c'est-à-dire remise en question de la signification du placement dans l'espace et reformalisation autonome du geste et du sens que l'on souhaite lui donner. Survalorisé autant que surdimensionné dans le cadre serré du cirque traditionnel, le corps est en passe d'acquiescer une multitude de nouveaux statuts dans le déploiement de possibilités mises en œuvre pour le placer au centre du dispositif circassien contemporain tout en évacuant habilement des références trop précises à ce que le corps de cirque a toujours été, c'est-à-dire un violent catalyseur d'émotions brutes.

C'est une modification radicale de la silhouette de l'acrobate, une réappropriation aussi, qui devient l'une des étapes fondatrices de la mutation. Il y a désormais révolution en termes de cirques lorsqu'il y a création, projection, explosion peut-être, déclinaison d'une autre relation entre l'acrobate, le sens, le geste et le corps. Le reste n'est finalement qu'apparence et décoration. Ainsi, le corps est bien tou-

jours exhibé en plein cœur du cirque. Il le traverse autant qu'il est traversé par lui. C'est un jeu d'échanges très actif au cours desquels il est à la fois l'objet et l'image, la matière brute et le produit achevé. Le corps est au centre même du signifié cirque, à la fois son terrain d'expérimentations privilégié et son meilleur vecteur. Le corps de l'acrobate contemporain, son éventail esthétique de muscles et de peau, son attitude et sa mise en piste sont devenus aujourd'hui les signes même de l'identité du cirque neuf.

Ainsi, en marge de cette vision idéalisée et sans doute inaltérable d'une beauté canonisée, de multiples corps neufs sont apparus dans le champ très vaste du prisme circassien. Ils sont généralement disposés en fonction de deux pôles de vision et d'appréciation. Il y a ceux qui sont tournés vers le banal, le sans fard, le refus de l'artifice, dans une codification que l'on pourrait tirer vers l'image de constat, brut et sans concessions. Et puis les autres, arrangés dans une optique affirmée d'un corps sublimé, moyen direct de scénographe de purs fragments de fantasmes en les contextualisant de manière plus ou moins distanciée au creux des rondeurs de la piste ou dans les angles durs d'un plateau, adeptes et conducteurs d'une sexualisation du cirque. La plastique des trapézistes des Arts Sauts, prisonnière d'un vestiaire à la fois angélique par la pureté de ses métaphores, textures et couleur, et diabolique par l'ambiguïté de ses formes, illustre ce nouvel état. Le blanc pur est un code. Les vêtements féminins accrochés sur des corps masculins en sont la fracture. Pourtant, au bout du compte, quelles que soient ces figures du corps de cirque, quels que soient les univers esthétiques dont elles se réclament, cette démultiplication annonce sans doute également d'autres mutations. L'art du cirque contemporain est un effet, autant de style, de hanche que de réflexion ou de mode. Par tous ses pores, ce cirque exprime l'indicible. Ce n'est sans doute pas là la moindre de ses qualités. C'est une étrange capacité, mais ces milliers d'acrobatas, d'équilibres, d'objets lancés et suspendus, en attente d'une quelconque résolution, sont l'expression sensible et tactile d'une



Photos : © DR - Cirque de Cali à Nîmes-Rodilhan

immense geste en mouvement. Une autre manière de transformer le monde. Lancé dans le vide, l'acrobate aérien initie une troublante et délicate esthétique de la dévotion.

On observe désormais une quête pour en permanence individualiser les corps de cirque, les rendre uniques et inimitables. Par un agrégat de sensations et d'impressions vives, les artistes se composent une enveloppe aussi charnelle que leur propre peau, loin d'une banale illustration, et ce processus artistique n'est curieusement pas sans rappeler ces céphalopodes minuscules qui incorporent à leur salive des fragments de matière pour s'envelopper, et se protéger, d'une carapace d'éléments hétérogènes, se posant au fond des ruisseaux en véritables arlequins des profondeurs. Ces compositions sensibles sont en opposition formelle à la standardisation classique qui s'exprime notamment dans les grandes troupes de sauteurs à la bascule ou de trapézistes volants. Plutôt que d'illustrer, il s'agit désormais de servir, d'étreindre la vérité du personnage jusqu'à l'étouffement, de mettre en évidence une fracture esthétique, dévoiler un corps mis à mal par les sursauts du monde et la tension brutale et primaire d'un saut périlleux.

Mêler la narration aux signes esthétiques les plus forts et qui sans relâche évoquent un passé ou tissent les références, c'est aussi accessoiriser le corps plutôt que de simplement le recouvrir. Au-delà d'une probable volonté de détacher la piste de ses conventions et d'offrir un rôle déterminant à l'imprévu poétique. Privilégier les hasards qui font sens, l'aléatoire comme unité de mesure et d'accomplissement, les ruptures de

rythme imprévisibles qu'une appropriation mutuelle d'un enchaînement de figures oppose aux étroits calculs du simple savoir-faire. C'est le goût ancien du collage et de l'invention qui s'impose désormais.

Les arts du cirque entament une longue traversée destinée à confronter l'imaginaire de chorégraphes ou de metteurs en scène à des êtres de chair et d'os, de peau et de muscles, qui vont amplifier un mot ou une image et la faire exister comme ailleurs on fait apparaître les ombres en lieu et place de réalité. C'est une esthétique particulière, fondée sur la grâce du surgissement, une logique de création liée à une distanciation longtemps pervertie par les codes glacés de la cage à l'italienne. C'est le doute qui se répand sur les nouvelles pistes et qui favorise les développements d'un acrobate sensible à la psychologie de ses personnages incarnés. Le mouvement juste et parfait n'est plus seulement une affaire de technique maîtrisée, c'est désormais l'acte acrobatique d'un acteur conscient de la pertinence et de la justesse du geste dont il est devenu le médiateur. La force flexible incite à accepter d'autant mieux la fragilité d'un corps offert aux regards.

Elle crée une véritable confrontation des intelligences et des sensibilités.

Pascal JACOB

Rencontres agricircoles

Les témoignages qui vont suivre proviennent de trois des quatre lycées agricoles (Lomme, Rethel, Pézenas), ayant participé à un dispositif national dénommé "Agricircole", à l'occasion de l'année du cirque.

Ce projet a été mis en place dans le cadre du partenariat entre le Ministère de la Culture et le Ministère de l'Agriculture, pour "favoriser l'éducation artistique et culturelle". Il s'agit d'actions culturelles organisées dans les quatre lycées en collaboration avec des écoles de cirque, avec comme objectif de faire se rencontrer deux univers : l'un agricole, l'autre circassien, grâce à l'intermédiaire d'un artiste fédérateur non circassien.

Une journée de rencontre et d'échanges a été organisée pour tous les acteurs participant à ce projet. Pour la région nord de la France, c'est le Centre Régional des Arts du Cirque de Lomme (avec qui le Centre de Formation des Apprentis de Lomme effectuait son projet) qui fut choisi.

C'est donc lors du week-end national (1,2,3... cirque) consacré à de multiples manifestations circassiennes, que les 20 apprentis de Bac professionnel production horticole et aménagement paysager, ont montré leur travail réalisé en collaboration avec les 8 élèves professionnels 1ère année de l'école de cirque de Lomme. Cette représentation de 20 minutes a été mise en scène par une dame de théâtre : Lydie Doléans, qui dirige la compagnie "comme la lune".

La journée du 1^{er} mars a ainsi permis la rencontre de la classe du lycée agricole de Rethel, ayant travaillé avec Pierre Doussaint et le Centre National des Arts du Cirque. C'est après le spectacle de "La famille Morallés" qu'un temps d'échange a été aménagé, reconnu par tous comme très riche. La manière de travailler avait en effet été totalement différente : travail sur la personnalité et la chorégraphie pour les élèves scientifiques de Rethel, et travail sur les quatre éléments, la drogue, mais aussi le théâtre de rue pour les nordistes.

De la terre, de l'eau, du feu, de l'air... et des étoiles

Corinne ABDELJALIL

*Quand le projet "agricircole" devient un lieu de découverte de soi, de son corps et des autres ...
Enfin des mots pour le dire, des photos pour le voir ; des choses à entendre et des images pour y croire.
C'était le 1^{er} mars 2002.*

MOTS D'APPRENTIS-ACTEURS

"J'ai appris à découvrir un autre monde, j'ai appris à faire du trapèze, à faire ressentir avec mon corps et mon visage des émotions et des sensations"

"Depuis le début de ce projet, j'ai changé intérieurement. Je me suis aperçu qu'on pouvait travailler avec plaisir (en jouant avec les 4 éléments). Je me suis exprimé comme je voulais, j'ai appris à me concentrer."

"C'est difficile de se concentrer au début. C'est tout un métier d'être un artiste. C'est aussi très physique."

SEBASTIEN

"Ça nous a permis de voir ces activités avec des yeux d'enfants, de s'investir totalement sans se préoccuper du regard des autres.

Mélanger du théâtre au cirque, c'est génial ! ça a permis de mélanger 2 milieux qu'on ne connaissait pas, ou plus (le cirque). Moi, ça m'a permis de retourner au cirque comme une gosse, et grâce à ça, j'y retournerai. Ce spectacle contemporain, n'a rien à voir avec le cirque d'autrefois. Ce qui ne gâche en rien le charme du cirque."

SABRINA

"J'ai appris à faire des choses que j'aurai même pas pensé faire un jour (le jonglage par exemple). Connaître le mode de vie des gens du cirque. Penser qu'ils passent des heures, des jours pour des choses que l'on pensait simples, alors que c'est hyper dur."

MARIE-LAURE

"Ça nous a appris à mieux nous connaître à travers les éléments. Se mettre dans la peau de la terre... au niveau de la démarche du

regard, s'enduire d'argile. C'est bien aussi d'avoir montré ça au public. Car, à mon avis, ils ont perçu autrement le cirque. Je pense que le cirque a aussi apporté une joie de travailler ensemble." MARC

"Ça m'a appris à collaborer avec des personnes spécialisées (les circassiens), à m'intéresser à leur savoir-faire et c'était vraiment instructif. Ça m'a permis de voir l'art du cirque autrement : sans animaux, sans clowns..." REMY

"Ça m'a appris que je devais m'intéresser à ce que je ne connais pas. Car toutes les activités sont intéressantes à exercer." SEBASTIEN

"L'opération agricole m'a permis de me faire de nouveaux amis, de surmonter mes peurs. C'est difficile de se dévoiler devant des centaines de personnes." JEROME

"On a appris à regarder le monde à l'envers." CHRISTOPHE

"J'ai appris à surmonter mes peurs ; le vertige, l'équilibre, le stress... quand je suis au cirque : je suis très bien, moins enfermé, moins timide. Ça demande aussi beaucoup d'entraînement, de force physique et morale." ANTOINE

"Ça nous a appris à travailler tous en groupe, à se détendre, à bien s'amuser sans excès et à apprendre aux autres nos connaissances. Ça m'a appris à voir vraiment le travail qu'il faut pour monter un projet : les points positifs et négatifs. Ça m'a donné une joie d'avoir pu faire autre chose que de l'horticulture. Savoir que des gens sont fiers de ce que j'ai fait. Surpasser des choses que jamais j'aurais cru devoir faire un jour." PAUL

"... Détente. Apprendre à écouter son corps, à communiquer avec son corps, à mieux connaître son corps. Apprendre à écouter. Faire passer un message avec des gestes. Prévention contre la drogue pour les jeunes : analyser pour faire passer un message. Connaissance d'autres critères : style de vie, organisation, imagination. Vaincre le vertige." JULIE

"Devant les personnes, c'est dur, on dévoile son caractère. Après on se sent plus fort. Vive le cirque !" UN JOYEUX APPRENTI ANONYME

"C'était vraiment un projet intéressant. Au début on a eu peur car les apprentis paraissaient peu concentrés puis ils nous ont étonnés ! Certains savent mieux manier le trapèze que certains circassiens. Dommage encore que nous n'ayons pu pour des raisons de mauvais temps, grimper aux arbres pour une séance d'élagage. On aurait aimé découvrir ces sensations..." NICKIS *circassien 1^{ère} année*

MOTS DE SPECTATEURS

"Ce projet a permis de révéler la vraie personnalité de nos élèves. Lors du spectacle, il m'a été difficile de les distinguer des circassiens. Peut-être avez vous créé un nouveau concept d'exploitation des produits horticoles ?" MURIEL *Prof. de technique*

"Les élèves ont compris la transversalité. La réalisation a montré leur investissement y compris dans la prise en compte des cours." VALERIE *Prof. de français*

"Nos élèves ont prouvé qu'ils sont costauds et qu'ils ont le sens de l'équilibre. Les gens du cirque ont montré qu'ils sont accueillants, et

que la préparation du spectacle comptait autant que la préparation elle-même. Ils se sont bien amusés en travaillant. Pourtant il y a des contraintes : les rythmes ne sont pas les mêmes : commencer un chantier à 16 h pour le finir à 21h ! cela dit : le spectacle a été super ! l'amalgame des 2 mondes circassien et horticole a été complet et même un peu court... la collaboration avec la metteuse en scène très bonne, a aussi permis cette réussite."

DIDIER *Prof. de technique*

"Des soucis d'organisation (les 35 heures...), de planning, financiers... tout a été géré en équipe... jusqu'à ces 30 minutes de spectacle. Un bonheur partagé." CORINNE *Prof. E.S.C*

"Le projet est intéressant à plusieurs niveaux : mise en relation de deux mondes qui n'étaient, à priori, pas faits pour se rencontrer, échange de différents savoir-faire et travail sous la direction d'un artiste dans la cadre d'une mise en espace d'un travail commun. Enfin la réelle déception vient du fait qu'une rencontre réelle avec les élèves circassiens du CNAC n'a pas pu se faire. L'accueil du travail de Rethel a donc été un peu différente, et la finalité de la rencontre moins sensible." PASCAL CROAIN *co-dir. Ecole de cirque*

"Bravo ! voilà un travail où on ressent le chemin accompli par les apprentis, pour un meilleur épanouissement. Cela correspond tout à fait au projet d'établissement centré sur l'élève. et puis, il y avait du punch, de la joie !" BERNARD CARON *Provisieur*

"C'était vraiment très bien. En plus ce projet a soudé la classe. Il faudrait répéter l'atelier encore plus tôt en début d'année." GERALDINE BONNIER *Resp. CFA Lomme Prov. Adjointe*

"Prendre conscience de ses possibilités, connaître ses limites, vaincre sa peur, comme dans l'entreprise et les métiers de la nature. Voilà sans doute le chemin pour s'épanouir, ("s'éclater"). L'agriculture et le cirque devaient se rencontrer. Alors, bravo aux apprentis qui ont créé agricircole."

PATRICK LECLERCQ DRAF *Nord-Pas de Calais*

"J'ai commencé ce projet avec beaucoup d'enthousiasme ; pour une fois j'allais pouvoir confronter ma pratique quotidienne et spirituelle des éléments au savoir-faire des personnes qui les manipulent aussi journellement. Mais nous n'avions que 7 jours de 6 h de travail ! souvent les pouvoirs publics financent très peu de jours de travail et donnent la consigne de montrer ce qui a été fait au public. Tout cela me semble utopique et hypocrite : le public n'est pas éduqué pour voir un travail ébauché et inachevé : les apprentis ne peuvent être lâchés sur un travail d'improvisation aussi facilement, sans filet devant 300 personnes, sereinement. Mon travail consiste à leur donner une structure suffisamment solide pour qu'ils puissent être à l'aise, et donc prendre du plaisir à travailler ensemble, à se donner en spectacle.

J'ai eu l'excellente surprise de travailler avec des apprentis entraînés physiquement, habitués au travail de la terre, musclés, avec une bonne conscience corporelle. L'alchimie s'est tout de suite faite : les circassiens ont coaché les horticulteurs. Ils ont été étonnés de les voir grimper à la corde, certains à la force des bras, les jambes en équerre ! les horticulteurs ont eux été surpris de la difficulté du cirque, de la douleur constante, des heures de répétition nécessaires pour présenter une toute petite chose.

Chaque participant a pris le risque de se mettre en danger physiquement et psychologiquement. Il y avait 30 personnes sur la piste constamment : des gens en l'air, des gens enduits de terre, des gens dans des bâches pleines d'eau, des jongleurs de feu. La proximité physique a engendré une prise de conscience du groupe. Tous ont



Photos : © Centre des Arts du Cirque - Lomme

joué le jeu, ont été solidaires, tous ont été fiers les uns des autres et d'eux-mêmes."

LYDIE DOLEANS *Metteuse en scène*

"M'in garchon faut avouer que t'est mieux en l'air que sur terre ! te devrait changer d'métier !"

GRAND-MERE D'APPRENTI.

ET ÇA RECOMMENCE QUAND CE CIRQUE ?

Le fait de travailler avec un CFA (Centre de Formation des Apprentis) provoque des contraintes de temps et d'organisation non négligeables (alternance et 35 heures). Mais les décideurs étant convaincus du bien que pouvaient en tirer les apprentis, tout s'est bien déroulé.

Le thème des 4 éléments a permis aux apprentis de montrer et même de jouer avec ce qui constitue l'élément essentiel de leur métier, à savoir : le végétal. Et en choisissant de travailler aussi sur la drogue (champignons hallucinogènes), ils ont pu exprimer et partager leur angoisse.

Le fait d'obtenir un financement au niveau national a été le véritable détonateur de cette jolie histoire. Car le centre de formation ne peut prétendre à un financement du Conseil Régional. Mais peut-être qu'après l'année du cirque...

L'artiste fédérateur a parfaitement joué le jeu tout comme le centre régional des arts du cirque. Ce qui me laisse penser que le cirque est un vecteur certainement plus facile à mettre en œuvre avec les élèves, car en plus, il n'est pas porteur d'image élitiste. Son image traditionnelle est par contre très vite abandonnée dès que l'atelier se met en route.

Le développement durable, dans lequel s'inscrit le centre de formation horticole de Lomme est un atout certain. Car, aucune action culturelle ou artistique ne saurait être pensée sans un développement et une évaluation dans le temps. Mais le temps c'est aussi de l'argent...

Voilà l'action est terminée... Mais dans le fond l'est-elle réellement ?

J'y pense, tout compte fait au lieu des 4 éléments prévus n'y en avait-il pas 5 ? ... au milieu de la terre, l'air, l'eau et le feu, le végétal a bien trouvé sa place...

A propos de place : un samedi soir, 10 apprentis en sortie au cirque pour le spectacle de leurs ex-collègues circassiens. Leur reste-t-il donc assez d'étoiles dans la tête pour vouloir continuer à y être ?

Corinne ABDELJALIL

Professeur d'Education Socio-Culturelle au LEGTA de Lomme

"J'aime, j'aimerais, je voudrais..."

Pierre DOUSSAINT

A l'heure où réapparaissent de vieux spectres et où la lutte de tous les jours redevient une évidence pour beaucoup de nos concitoyens, faire se rencontrer et travailler ensemble les élèves de la 14^e promotion du Centre National des Arts du Cirque et les élèves de 1^{ère} S du Lycée agricole de Reithel n'est pas une gageure ou un défi. C'est une démarche, un acte politique situant la création au centre de la rencontre et de la construction entre les êtres humains.

Deux populations, l'une à destin nomade et l'autre plus sédentaire, aux antipodes de par leur histoire, leurs choix, vivent ensemble sous ma direction quinze jours de résidence au lycée de Reithel mis à notre disposition. Je leur ai demandé au préalable de se présenter par un texte, une danse et une vidéo. Les propositions très simples ("j'aime, j'aimerais, je voudrais", leurs contraires, que faire avec le sida ?...) ont permis un échange immédiat sur des choix, des engagements les concernant tous et heureusement l'humour et la joie étaient au rendez-vous.

Le résultat inimaginable au début (2h de présentation de travail au Lycée de Reithel puis lors de l'ouverture du Festival *Furies* à Chalons en Champagne) nous a subjugué et a renforcé notre désir de continuer sur ce chemin. Les équipes d'encadrement ainsi que tous les partenaires sont à féliciter, mais surtout c'est aux élèves que ces mots s'adressent. Ce sont eux qui nous montrent l'exemple et qui forgent avec leur générosité, leurs maladresses et un formidable enthousiasme, un avenir où le dialogue et la compréhension pourront être moteurs.

Echanger, communiquer, travailler, produire mais aussi aimer, guider, éveiller, transmettre, aider, comprendre, partager... Voici dit rapidement les axes principaux grâce auxquels les créations et tout le travail pédagogique de la compagnie se sont développés ces vingt dernières années ? La danse contemporaine est à la base un art, un mouvement qui s'apparente aux grands courants de pensées apparus et définis à la fin du XIX^e siècle : la psychanalyse, la psychiatrie, la pédagogie, le mouvement de libération de la femme, la mise en évidence de la lutte des classes et leurs combats, les acquis sociaux tels que la sécurité sociale, la création de l'école publique, les vacances (youpie !), la conception d'une société où le plaisir est nécessaire et partagé par tous, les nouvelles lois pour le développement du capitalisme libéral, la relativité... On a marché sur la lune...

Poser la question du corps et de son histoire, de son développement reste un des problèmes fondamentaux de nos sociétés. Nier son existence ne fait que révéler son importance. L'urbanisme galopant de l'après-guerre est à la racine des problèmes de violence dont on nous rebat les oreilles.

J'aimerais que l'on fasse une évaluation des méfaits causés par la pétrochimie, l'industrie de l'atome, l'alcool, le tabac et l'industrie automobile avec tout ce qu'elle génère, pollution, stress permanent, bruit, perte de faculté... et que l'on fasse une étude comparative de cette violence organisée, industrialisée face à la violence dite des jeunes. Je pense que nous serions très surpris, voire absolument catastrophé par les résultats. Ce n'est pas du tout alarmiste, simplement lucide.

Nous devons inventer d'autres villes, d'autres mondes, d'autres modes d'échange. Je souhaite que la danse, le corps, l'esprit de création, une nouvelle pensée de l'urbanité, de l'économie, des échanges servent de bases aux grands courants de pensées et d'actions qui dessineront le XXI^e siècle. Nous en portons la responsabilité.

Pierre DOUSSAINT

Chorégraphe, interprète, pédagogue, directeur artistique



Photographie sur toile (Anthropogramme) - © Emmanuelle Carraud

“T’as voulu voir” Projet agricircole

Une collaboration entre le Lycée Agricole de Reithel
et le Centre National des Arts du Cirque



Quatorze élèves de Première S et quatorze étudiants du CNAC (Centre National des Arts du Cirque) ont travaillé ensemble cinq mois durant en vue d'un spectacle commun, abordant les activités circassiennes - fil, trampoline, pyramides... et surtout se découvrant eux-mêmes, par des moyens les plus divers - écriture, portrait filmé, solo dansé...

La conduite artistique de ce projet qui devait aboutir en une superbe présentation, a été confiée au chorégraphe Pierre Doussaint ; celui-ci a orienté largement son travail avec les jeunes sur le corps ; notamment le corps comme moyen de communication.

Voici la note d'intention qu'il a rédigée pour lancer cette action :

“Plus qu'une réalisation chorégraphique à proprement parler, il s'agit pour moi de la rencontre de deux groupes, deux pôles chacun identifié et conforté par les individus-élèves, et d'autres facteurs que l'on peut nommer par le choix effectué :

- au lycée, les élèves ont quitté leur famille, leur milieu. De même, les élèves du cirque, un peu plus vieux, ont fait le même choix.
 - tous vivent en groupe, pour ensuite partir sur des chemins solitaire.
 - la prise de risque.
 - le corps, la terre, les bêtes, l'organique, et de l'autre côté la mécanique, l'ordinateur, le matériel.
- Plus toutes les questions quand on est jeune en 2001, en Europe :*
- la relation à l'autre (tout est permis, mais il y a les maladies)
 - aller toujours plus loin (agriculture intensive, banques, hypertechnicité en cirque et recherche du sensationnel...)

Il semble nécessaire d'aborder un travail physique ainsi qu'une prise de conscience de l'acte de création et de l'état d'esprit qui y est lié (j'entends création qui se regarde au sens physique du terme). Les élèves devront au préalable réaliser un solo dansé, bougé, où la voix pourra être présente, la musique aussi. Comment ne pas oublier la base, les racines (en cirque comme en agriculture, il existe une histoire qui dépasse de loin celle des métiers du secteur tertiaire).”

Pierre DOUSSAINT
Chorégraphe

Ce projet fut une réussite totale. Tous les objectifs ont été atteints, voire dépassés. Il suffit de voir l'épanouissement des élèves et la qualité des représentations pour le justifier. Cette réussite est pour nous due au travail préparatoire qui a permis aux élèves d'aborder la résidence des artistes avec un esprit d'ouverture. L'échelonnement du calendrier a laissé le temps de prendre conscience de beaucoup de choses, et de progresser. La méthode de travail de P. Doussaint est la clef de la réussite. Partant de la réalité des stagiaires, il propose des situations dans lesquelles chacun peut s'investir selon ses moyens présents, tout en profitant du travail de groupe. Sa personnalité, sa générosité dans le travail et les relations humaines ont permis la dynamique du groupe et un travail intense mais sans pression.

Témoignages

"Je pense avoir découvert mes capacités physiques et sportives: agilité, souplesse. Mais une des choses les plus importantes pour moi, c'est d'avoir appris à faire confiance aux autres." Sébastien

"Ça m'a permis de m'ouvrir l'horizon. Le solo proposé par le chorégraphe a permis de nous exprimer avec notre corps, de nous mettre en valeur. Les scènes de quatre personnes ont permis de se faire confiance." Guillaume

Dans la presse :

"Le cirque est plein comme un œuf, on s'entasse pour "T'as voulu voir...et on a vu..." , une création qui fait se mélanger les étudiants de la quatorzième promotion du CNAC et les élèves du lycée agricole de Rethel. Ca n'arrive pas souvent, mais l'expérience est humainement des plus extraordinaires et artistiquement des plus intéressantes. Habillés de lumières, faisant pour certains leurs premiers pas sur une scène, les jeunes commencent en fanfare, jouent ensuite avec la matière, le bois, lycée agricole oblige, bois sur lequel le corps se meut, s'élève, tourne autour du tronc symbolisé. Ca sent la campagne avec le cheval qui a sa place sur scène, moment de douceur avec les cordes qui s'enroulent, pièces montées de corps pour les numéros au sol, saute-mouton améliorés agrémentés d'humour... L'esthétique du spectacle est inattendue et la chorégraphie de Pierre Doussaint échappe à la monotonie. Plus haut, toujours plus, le final est dans le filet, le public retient son souffle, rit des petits raccords et applaudit ce mélange de jeunes qui ont osé." L'Union

Eladio CERAJERO, Marie-Françoise GEOFFROY, Manuel HUREAUX

Enseignants au LEGTA de Rethel



Photos : © DR

Agricircole 34

Domitille DEBIENASSIS

Rencontre entre une classe de BTA "Service en milieu rural" du lycée La Condamine de Pézenas et l'école de cirque Balthazar de Montpellier.

Une première rencontre a eu lieu le mardi 6 novembre et le jeudi 8 novembre 2001. Ces deux journées qui devaient au départ se dérouler sur Pézenas, ont eu lieu chez les circassiens, Pézenas n'ayant pas de salle appropriée. Une semaine a suivi, du 3 au 7 décembre 2001, toujours sous le chapiteau de Cirque Balthazar de Montpellier.

Deux mondes différents se rencontrent

Ce qu'ils ont en commun, c'est d'appartenir à une même génération, et d'être dans un cycle de formation ou d'études déjà spécifique. Pourtant, les Circassiens sont déjà des étudiants pour la plupart autonomes. Ils ont choisi un parcours qui les met hors contexte scolaire ; s'ils sont là, c'est parce qu'ils le décident et personne n'ira les chercher en cas d'absence. La plupart vivent grâce à une bourse et ils préparent un concours d'entrée pour une autre Ecole de cirque. Ils ont fait un choix d'adulte pour une profession originale, artistique mais rigoureuse, rude, et qui relève véritablement de la vocation. Les élèves de La Condamine sont eux sous un régime scolaire où les référents adultes sont soit leurs parents, soit le Lycée. Leur attitude est donc celle d'élèves peu responsabilisés, et qui s'inscrivent plus en réaction qu'en action. réclamant d'ailleurs moins de contraintes et plus de confiance. Cependant, leur choix de filière montre une certaine prise de conscience sociale même si ce choix se fait parfois plus par processus éliminatoire que par réelle conviction. Force est de constater en tous cas qu'ils ont déjà une grosse personnalité pour la plupart.

L'enjeu défini au départ est la rencontre de deux univers différents, sur le thème du cirque et de la musique.

Ceci par définition sous entend que les circassiens resteront dans leur contexte ce qui ne sera pas le cas des élèves de BTA agricole. La musique pourra être le point de rencontre

neutre où chacun peut échanger "à égalité" et découvrir ce que l'intervenant leur proposera. Quant aux BTA, à eux de trouver comment ils peuvent faire découvrir leur propre réalité, leurs manières de voir, leur amour de la nature et leurs objectifs futurs. Leur option "service en milieu rural" malgré son intitulé vécu comme peu reluisant il faut le dire, les prépare entre autres choses à s'occuper de l'animation et de la culture. Ils seront peut-être amenés à accueillir des cirques itinérants et des artistes dans leur commune.

Se retrouver avec des gens dont les passions et les choix de vie sont différents, provoque tout d'abord l'étonnement, puis l'observation et l'écoute afin de pouvoir communiquer ; ainsi en vient-on tout naturellement au respect de l'autre, même si parfois cela passe par des relations agressives. Mais la nécessité d'être solidaire pendant un exercice qui sinon pourrait mettre l'un ou l'autre en danger a obligé les participants à agir de concert. Comment partager cet apprentissage sans regarder comment l'autre l'aborde, et s'apercevoir que son approche vaut peut-être celle de notre petit lycée.

Zéro pour cent de risque

Des prises de risques calculées pour zéro pour cent de risque, c'est ce que nous expliquera Stéphane le responsable du cirque dès le premier jour. Cette nécessité sera l'objet de plusieurs discussions durant la semaine, abordant ses différents niveaux. Car c'est un univers de travail et d'apprentissage totalement différent du leur que vont découvrir les

lycéens, un univers où le corps devient un outil, où la conscience et la présence à soi doit rester constante, où le travail en équipe est indispensable autant pour le projet artistique que pour leur sécurité individuelle. A cela va s'ajouter des techniques pour parer aux éventuels problèmes.

La prise de risque doit être perpétuellement évaluée et l'action ne peut se faire que si elle n'est pas dangereuse. Autant dire que l'hygiène de vie compte pour un élève circassien et que ne pas dormir, trop boire ou fumer du cannabis les met tout simplement en danger eux mêmes et leur équipe au moment de l'action. Ici, une conduite à risque peut être grave. Il faut gérer en permanence son équilibre physique. Au cours de la semaine un groupe d'élèves qui n'étaient pas du tout centrés et dans un état peut être pas très clair a compris très vite qu'il ne pouvait faire la même chose que ses camarades tant qu'il était dans cet état là. Il s'agit donc non seulement de rester dans la meilleure condition physique possible, mais encore d'avoir l'esprit suffisamment clair pour bien évaluer le danger, pour soi et pour les autres.

Du point de vue de la solidarité, il faut là aussi prendre conscience du danger pour soi et pour l'autre. Pendant le travail au trampoline, le premier réflexe quand l'un d'eux a failli tomber à côté a été pour les autres de s'écarter au lieu de parer ensemble et d'éviter l'éventuel accident.

Mais la prise de risque se joue aussi dans sa participation à l'oeuvre collective. Dans les ateliers autour du rythme et de la percus-

sion, tenir son rôle et son attention avec les autres et longtemps n'était pas facile. La prise de conscience de groupe joue aussi pour la cohésion du rendu artistique.

Il faut aussi dépasser la peur du regard de l'autre, s'affirmer dans ce que l'on propose, oser jouer le jeu pleinement, dépasser hontes et complexes, s'accepter en acceptant d'être vu sans en être gêné, être soi, proposer franchement en s'accompagnant du geste, oser ne pas réussir, oser recommencer. A ce niveau, les circassiens ont de l'avance. Mais peu à peu au cours des jours, au lieu des applaudissements un peu surfaits ou systématiques, pour telle ou telle représentation ou performance, le regard s'est fait simple, juste, sincère. On observe. On donne éventuellement son avis, on échange une idée.

A la représentation finale, les applaudissements n'étaient pas de rigueur, mais bien plus grande était l'écoute.

Récréation ou création

Lors de ces journées hors contexte scolaire, les lycéens n'ont pas toujours été à l'aise. Outre de se sentir moins en forme physiquement que leurs camarades bien entraînés (encore que certain(e)s n'aient rien à leur envier), ils n'étaient pas chez eux et devaient faire un travail d'adaptation plus grand que les élèves du cirque.

Par ailleurs ils se trouvaient soudain désemparés devant une liberté d'action, des choix à faire, des essais créatifs à oser, auxquels ils n'avaient en général pas été habitués. Le contexte lycéen avec ses exigences de discipline les déresponsabilise et inhibe les initiatives personnelles par nécessité. Cela entraîne hélas un état de passivité et/ou de révolte qui ne se libère que lors de trop brèves "récréations" où l'on se reconstruit plutôt que l'on ne crée. Ce qui n'existe pas dans l'école de cirque.

"Quand les élèves ne sont pas d'accord, ici, dit le responsable, ils proposent, ils cherchent un autre système, ils sont partie prenante du projet commun".

Et quel étonnement que de voir les élèves du cirque faire la fête sur place, dans leur lieu d'apprentissage tant ils s'y sentent chez eux, alors que les lycéens ne pensent qu'à sortir de leur école...

Autre apprentissage, celui où l'on s'aperçoit qu'avec peu de choses on peut faire un spectacle : toutes sortes de matériel ont été utilisés pendant la semaine, du jonglage aérien avec des sacs en plastique jusqu'aux bidons divers pour la percussion.

Un autre rapport au corps

Le rapport au corps est dans l'apprentissage du cirque une composante primordiale. Il y a au cirque des contacts nécessaires : dans le travail des pyramides, pour parer un col-

lège, etc... Ces touchés là passent naturellement ; mais masser la cheville ou le dos d'un autre parce qu'il a trop forcé suscite les premiers temps des commentaires gênés, masqués par quelques blagues. On n'est pas habitués au contact, aussi sain qu'il soit, dans nos établissements scolaires.

Cette simplicité, elle étonnera encore nos élèves dans la manière de s'habiller. La personnalité d'un circassien ne se satisfait pas, on s'en doute, de marques uniformisantes, ni d'ailleurs leur porte monnaie. C'est en voyant les chaussettes systématiquement et harmonieusement dépareillées, des chapeaux rigolos ou tout simplement des habits utiles que nos lycéens ont peut être le plus appris du droit à la différence.

A apprendre à respecter l'autre, on se respecte soi-même et on s'ouvre ainsi les portes de la liberté. Non seulement on a le droit de s'inventer sa mode, mais on a aussi le droit d'être tel quel, avec son corps, gros, grand, petit, maigre, qu'importe. Les habits ne cherchent pas à cacher des imperfections, et même tant pis s'ils en rajoutent ! Quand on choisira le costume, on exploitera peut-être les particularités d'un physique et éventuellement "ses défauts". Car ici, non seulement le corps est un prétexte à l'expression de soi-même, mais il est aussi le prétexte du personnage que l'on choisit d'incarner.

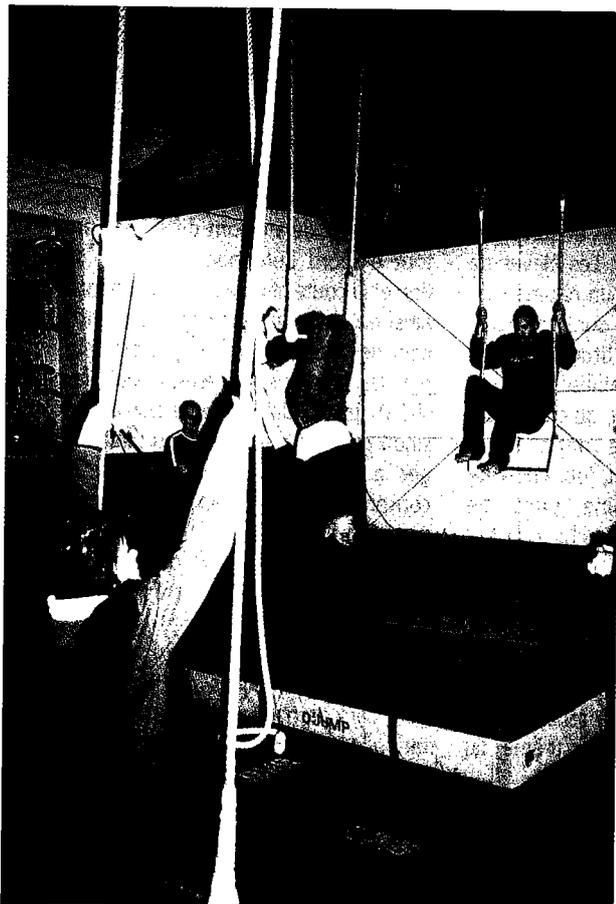
Et l'on voit des visages au cirque, qui semblent être nés pour leur rôle..

Beaucoup de choses se sont passées pendant cette rencontre et tout n'est pas dit ici. Cela n'a pas été une aventure facile pour nos BTA2, mais qui les a bousculés et enrichis.

Lors de la semaine avec le Cirque Némé, en résidence à Pézenas dans le cadre du projet régional, en mars, les élèves de l'Ecole de cirque de Montpellier sont venus sous le chapiteau nous présenter leur spectacle, et ce fut une belle soirée...

Domitille DEBIENASSIS

Professeuse d'Education Socio-Culturelle à Pézenas pour l'équipe du projet



Photos : © DF

Les premières fois

Extraits

Ces textes sont extraits du livret *Les premières fois* publié à la suite de *Plaisir, plaisirs, Les jeunes en campagne contre le sida, L'adolescence dans tous ses états*. Ces ouvrages sont le fruit d'ateliers d'écriture, où les jeunes de l'enseignement agricole explorent à travers des textes poétiques les moments intenses de l'adolescence, les bonnes et mauvaises expériences. C'est un moyen de développer la prévention concernant les conduites à risques à partir de la parole dite et écrite. Cette action est mise en œuvre par le Ministère de l'Agriculture et la Mission Interministérielle de lutte contre la drogue et la toxicomanie (MILDT).

La petite fée verte

En boîte de nuit, un ticket perdu
Cassandra s'occupe des vestiaires : elle me fit
passer de l'autre côté du comptoir pour cher-
cher mon blouson.

Est né un autre intérêt que le tissu, celui de la
chair. Je trouvai son regard, enfin un regard
croisé, une main qui s'effleure.
Très vite, Cassandra eut le goût de la petite
fée verte, de l'absinthe pur.
Elle était.

Tous les vêtements rangés, alignés, tellement
figés me faisaient penser à des gens normaux
qui me jugeaient.

Moi et Cassandra ! Une exception dans cette
foule !

De la chaleur s'exaltait de son corps comme
une couleur étalée par erreur dans un film en
noir et blanc.

Le vêtement retrouvé, j'abandonnai les rappels.
Je n'avais plus envie d'absinthe. J'avais peur.

Et me vois, là, dans la normalité.

Lycée de Fénelon. Vaujours

Fruits interdits

Framboises. Fruits rouges interdits. Ma mère
disait : ça tache, ça laisse des traces...

J'ai rendez-vous dans le jardin abandonné,
derrière le vieux mur en ardoise. Assis à
l'ombre, nous n'avons qu'à tendre le bras pour
cueillir les framboises. Nous échangeons : un
fruit dans ta bouche, un autre dans la mienne.

Bientôt nos doigts rougis, puis nos bouches.
Nos baisers avaient un goût sucré.

Bientôt le papier de notre cigarette roulée prit
une couleur grenat. Et la fumée avait un par-
fum douceâtre.

Bientôt sous le chemisier blanc, deux fruits
grenus sous mes paumes, deux framboises
dures sous mes doigts rougis.

Alors tout explose dans ma tête... mes sens se

retournent. De mes doigts s'échappe une
fumée rose. Ma bouche devenue une grenade
ouverte dont les grains craquent sous mes
dents. ma langue se souvient d'un chant venu
de l'enfance. Mon nez est une fraise charnue
d'où coule un jus au goût acide...

Depuis, j'ai recommencé mille fois. Framboise.
Fraise. Groseille. Cassis. Mûre. Jamais je n'ai
retrouvé ce goût entre mes lèvres. Cette fumée
au parfum enivrant. Ces doigts rougis qui met-
taient le feu à mes sens... Les autres m'ont
parlé de leur plaisir. Cerise. Clémentine...
Jamais je n'ai retrouvé le plaisir de ces fruits
rouges interdits.

Aujourd'hui j'ai rendez-vous avec elle. J'at-
tends depuis deux heures...

Mon seul plaisir aura été de mordre la chair
jaune des prunes et de lécher le jus doré qui
coule sur mes doigts...

LEGTA d'Angers le Fresne

Première erreur

Elle était jeune et belle
Elle était libre et désinvolte
Elle adorait la vie
Elle avait beaucoup d'amis et pourtant...

C'était lors d'une fête comme tant d'autres,
où l'alcool et le cannabis étaient abondants.
Elle avait une certaine accoutumance à ces
produits.

Elle et ses amis pensaient connaître leurs
limites et mesurer les risques dans ce genre
de situation.

Ils se fréquentaient depuis l'école primaire et
étaient très proches les uns des autres.

Ce soir-là, ils se trouvaient en comité restreint
dans la maison de Pierre.

Elle était la seule fille mais cela ne la gênait
pas, elle y était habituée.

Fussent l'alcool ou le rythme de la musique,
elle bougeait dans la pièce, ondulante, gra-
cieuse, comme portée par un rêve. Elle ne vit
pas que pour la première fois, ses amis ne la
regardaient plus avec les yeux de l'amitié.



Les regards qu'ils lui jetaient étaient lourds de
désir et cela, malgré elle, la troubla.

Au lieu d'arrêter le jeu, elle partit dans un
éclat de rire que ses compagnons prirent pour
une autorisation à s'aventurer davantage.

Quand elle réalisa que la soirée étaient deve-
nue franchement érotique, il était déjà trop
tard pour stopper quoi que ce soit. Ils ne l'au-
raient certainement pas écoutée et le trouble
dans lequel elle était ne lui aurait sans doute
pas permis...

Le lendemain, un insupportable dégoût d'elle-
même l'habitait toute entière.

Elle n'en voulait pas à ses amis, ils n'étaient
ni des voyous ni des violeurs. Elle savait que
le coupable était l'alcool qui les avait menés
là où ils n'auraient jamais dû aller.

Désormais cet immonde souvenir la hante encore.

En une soirée tout fut gâché

Sa vie à jamais bafouée

Elle n'avait que seize ans

LEGTA des Hautes Alpes. Gap

*"Les premières fois" - Ministère de l'Agricul-
ture et de la Pêche - Responsable du projet :
Eve Lê-Quang - Tél. : 01 49 55 80 69*

Muriel ROCHER, Emmanuèle GABRIÈLE

En créant le MIL Atelier-Ecriture dans une classe de BEPA secrétariat, j'étais convaincue de la nécessité d'installer un autre rapport au texte et au langage. Ce module fut donc présenté comme une activité culturelle permettant de se libérer de ses appréhensions, blocages pour découvrir le plaisir d'écrire pour soi et les autres.

Afin de bien dissocier cette activité du cours de français, j'avais fait le choix de faire appel à Emmanuelle Gabrièle, animatrice professionnelle d'atelier d'expression et comédienne. Cette collaboration se voulait différente de celle qui serait née avec un écrivain. Nous ne commençons pas la démarche avec une commande définie, nous ne projetons pas nos désirs, notre volonté de résultats face à une institution toujours soucieuse de production. Notre souci constant était de demeurer au plus près des vraies préoccupations de ces élèves, quelles que fussent nos réactions d'adultes et d'enseignantes.

Je n'avais pas imaginé que ce projet, soucieux d'accorder un espace de respiration et de créativité hebdomadaire, poserait autant de questionnements : jusqu'où accepter le refus, l'agressivité des élèves dans la mesure où ce moment leur permettait d'exprimer leurs états émotionnels. A cette étape le recours aux mots pour dire son angoisse, sa révolte, ses confusions et espoirs, n'était pas envisageable. L'idée d'Emmanuelle de s'éloigner de l'écrit pour se recentrer sur un travail corporel apporta à cet atelier la bouffée d'air salvatrice.

Naturellement le passage aux mots se concrétisa. Et des points importants dans l'enseignement du français tels que le choix du vocabulaire, l'énonciation par la force du JE furent travaillés. Quelquefois les sujets abordés dans les écrits tels la violence, la sexualité, l'alcool furent jetés en pâture, bruts et nécessitèrent une mise à distance par un travail de mise en scène.

Le recours à ces deux modes d'expression : le training corporel et l'écriture permirent de proposer une solution à chacune des élèves. Ce balancement permanent me parut indispensable pour réaliser un travail de fond. Les entretiens individuels à l'issue de ce module, nous confortèrent dans cette idée.

Muriel ROCHER

Enseignant de français au LPA de Brette les Pins

L'atelier d'expression "écriture-théâtre" invite ses participants à aller à la rencontre de leurs propres sensations et émotions, de leur propre langage. Il leur propose de les partager progressivement avec les autres pour ensuite, peut-être, construire ensemble à partir de l'expression de chacun.

Ainsi des portes s'ouvrant sur les univers de chacun, il devient possible de construire un espace commun où chacun se retrouve...

A partir des trésors créatifs des uns et des autres, un espace social vivant émerge...

Voilà le rêve qui me guide quand je m'engage dans l'animation d'un atelier d'expression...

Au lycée agricole de Brette les Pins, le contexte est un peu particulier pour moi : la commande est un atelier d'écriture, la démarche n'est pas volontaire de la part des élèves, cela fait partie de leur emploi du temps scolaire, cela a lieu dans le lycée, l'implication des élèves fera l'objet d'une évaluation.

Comment dérouler le fil de l'atelier dans un tel contexte ? Comment ouvrir un espace de liberté dans cet environnement très cadré ?

Les "élèves" à la fois pointeront sans cesse ce paradoxe, s'y débattront tant bien que mal et en même temps, nous aideront, Muriel et moi, à avancer quand même vers les terres inconnues et lointaines que nous visons : l'expression de leurs préoccupations à elles, de leurs propres visions et ressentis de la vie.

Lors des premières séances rien n'est gagné... Les jeunes filles font le dos rond sous leurs gros blousons-carapaces, certains visages sont cadennassés, certaines refusent de se laisser aller à une écriture ludique et différente de celle qui est requise d'habitude, d'autres "s'exécutent" en bâclant, en évitant de s'impliquer...

Toutefois, quelques-unes laissent la plume filer sous leurs doigts, prennent le temps de mettre ensuite leurs mots en couleurs, en arabesques... Nous les invitons à mettre en valeur, enluminer leurs textes... Des plumes, des encres de couleurs, différents matériaux pouvant faire l'objet de collages sont à disposition... Pour certaines c'est par cette porte que le plaisir entrera et l'envie de s'exprimer avec lui.

Le petit climat calme et reposant des premières écritures ludiques, des dessins de l'enfance qui resurgissent est interrompue violemment par la sonnerie stridente : c'est la cavalcade, en trois secondes la classe est vide... ni au revoir, ni à bientôt... Au lycée, c'est la sonnerie qui a le dernier mot !

Les lectures à haute voix des écrits de chacune sont des moments intenses.

Les premières fois, il y a celles qui se lancent avec un peu d'appréhension, visiblement surprises d'entendre leurs mots résonner à travers leur voix jusqu'aux autres. Elles semblent ensuite heureuses de ce moment inédit où elles ont livré un bout d'elles-mêmes, à elles-mêmes et au groupe...

Il y a les grandes timides cachées derrière leurs textes qui lisent à mi-voix, vite comme pour s'en débarrasser...

Il y a celles qui ne veulent pas lire...

A terme, l'atelier peut vraiment avancer si tout le monde accepte de jouer le jeu.

Celles qui ne se lancent jamais vont finir par gêner, freiner les autres qui vont du coup ne pas se sentir "autorisées" par le groupe.

Avec Muriel, nous tâtonnons. D'une fois sur l'autre, c'est si différent... Il suffit parfois d'une absente pour que les plumes se délient et que les voix résonnent pendant la lecture ! Parfois, les visages sourient, parfois ils sont fermés... C'est qu'il s'en passent des choses dans la classe, dans leurs vies entre deux séances, nous n'avons pas toutes les clés !

Finalement je propose à Muriel de "passer par le corps". Toutes ces tensions latentes, ces blocages doivent bien se nicher quelque part dans le corps !

Nous instituons donc dans l'atelier un moment de "travail corporel" : nous rejoignons une salle parquetée sans mobilier et là, sans blousons-carapaces, sans feuilles-écrans, nous formons un cercle au centre de la pièce.

Je commence par proposer des jeux collectifs qui mobilisent le corps. L'objectif étant, en passant par le jeu de provoquer une détente, un lâcher-prise. En se laissant prendre au plaisir du jeu, les adolescentes accèdent de nouveau à leur spontanéité... Les rires fusent, c'est bon signe !

Il est possible ensuite de proposer des exercices qui permettent d'entrer dans un état de disponibilité et de concentration vis à vis de soi-même et des autres :

- prendre conscience de sa respiration
- relâcher les tensions
- mobiliser les différentes parties de son corps
- être à l'écoute de ses sensations, être présent à soi-même et aux autres
- regarder et être regardé
- entrer dans une communication corporelle avec l'autre

A partir de cette base, d'autres propositions visent à développer le mouvement, l'équilibre, le point fixe, le toucher, le rythme et invitent progressivement les participantes à s'exprimer librement à travers leur corps.

J'invite à construire en petits groupes une séquence de mouvements... Naissance des premiers textes collectifs sans mots encore... Naissance des premières histoires du groupe...

Si la "peur du ridicule" paralyse au départ certaines participantes, le plaisir et la détente apportées par ces propositions ludiques prennent le dessus. D'autant plus qu'un climat de respect et de non jugement s'est instauré au fil des séances.

Les plus réfractaires du départ se laissent par moment entraîner dans cette dynamique. Ce lâcher-prise même intermittent fait du bien au groupe ; nous le nommons, nous l'encourageons et le groupe se positionne alors en soutien des participantes qui ont le plus de mal à s'engager.

Petit à petit, les textes écrits individuellement sont mis "en corps" et en "espace" collectivement, le jeu théâtral arrive tout naturellement.

Lire à haute voix de manière à ce que le texte "touche" les auditeurs devient un plaisir partagé.

Les textes continuent de s'écrire dans un climat de confiance et d'entraide (pour l'orthographe notamment). Les plumes se libèrent et trouvent leurs respirations...

Les thèmes qui touchent les participantes ont été exprimés et sont maintenant le fil conducteur de leurs écrits : alcool, drogue, violence, sexualité, secret, amour, délinquance, féminité, racisme, identité.

A un moment, nous sentons que la parole veut prendre le dessus... Des questions ont été écrites en gros caractères et tapissent désormais le mur de la salle :

"Pourquoi la différence tue certaines personnes ?

Pourquoi sommes-nous toujours stressées ?

Pourquoi nous oblige-t-on à faire des choses que nous ne voudrions pas faire ? ..."

Il faut en parler, il faut parler... Nous apprenons ensemble à poser des mots, à ouvrir des pistes, des éventails de réponses et puis à partager nos incertitudes.

Une quinzaine d'élèves sont autour de la table avec une enseignante et une animatrice d'atelier d'expression... Les blousons sont rangés dans un coin, chacune s'exprime sans crainte, de façon audible et détendue, chacune écoute et cherche à comprendre... Les visages sont ouverts, le groupe a trouvé une respiration commune... Quand la sonnerie fera son tintamarre, on prendra tranquillement le temps de se dire au revoir.

Emmanuèle GABRIÈLE

Comédienne, animatrice d'atelier d'expression

"...et tendre l'oreille" dans une classe devenue "salon d'écoute" !!!

Martine ALIBERT

Je dois ce titre à Vincent Geais : "... et tendre l'oreille" est un concert-rencontre qu'il a conçu comme une contribution vivante et didactique au développement d'une écoute musicienne de tout fait sonore ; "le salon d'écoute" est à la fois son instrument de création, et un instrument privilégié de découverte et de partage de la musique des autres (associant un dispositif ampli/haut-parleurs, et un lecteur laser de très haut niveau).

Écoutons les commentaires des jeunes, à l'issue de la classe culturelle "mémoire et création sonore" avec Vincent Geais, dont le domaine musical est "la musique électronique concrète improvisée". Ils étaient vingt élèves de terminale bac professionnel "bio-industries de transformation", 10 filles et 10 garçons, à partager cette expérience avec Vincent Geais et moi-même, professeur d'éducation socio-culturelle.

"C'est bien de faire une classe culturelle en bac pro, c'est bien de ne pas faire que de la technique"

"J'ai appris à écouter ce qu'il y a derrière, le son et les autres, les paroles et la musique, j'ai appris à faire attention aux détails et au global en même temps"

"C'est un truc nouveau, et c'est amusant"

"C'est fatiguant, ça demande de la concentration"

"Ça m'a appris à être moi-même"

Voilà ce qu'ils ont exprimé à la fin de cette rencontre avec Vincent Geais, un musicien qui a une démarche particulière puisqu'il travaille avec les sons et avec l'écoute, qu'il fabrique en même temps de la musique et des oreilles musiciennes, qu'il traite l'élément sonore, le corps sonore et l'espace sonore en même temps. Une rencontre avec le son et rencontre avec eux-mêmes. C'est ce qu'il m'intéresse d'analyser aujourd'hui.

Pourquoi un travail sur le son et l'écoute est-il allé aussi loin dans l'engagement des jeunes ?

Dès le début, dans l'exploration des sons et des corps sonores (tout ce qui peut devenir source de son), une écoute réelle s'est imposée. Les jeunes ont très vite constaté à quel point ils ont l'habitude d'en-

tendre et non pas d'écouter. C'est certainement ce qui a produit un état de fatigue inhabituel, fatigue liée à l'attention portée à produire des sons et à les écouter. Une concentration véritable.

Dans la production sonore avec des matériaux divers, avec leur corps, avec leur voix, ils ont accepté de faire, et de se laisser faire par les sons émis. Progressivement ils ont compris que l'intention de celui qui émet les sons permet d'entendre les sons, favorise l'écoute. Et quand tour à tour ils écoutaient, ils se sont engagés aussi dans la perception, ils ont découvert leur capacité à recevoir des sons, qui pouvaient être surprenants, agressifs, envahissants, trop forts, inattendus, ... et leur capacité à accepter des formes sonores nouvelles.

Ainsi, ils ont appris à "vivre avec".

On pourrait penser que parce que l'écoute est, comme le son, immatérielle, ce travail sur la perception a été laborieux avec des jeunes peu accoutumés du fait. Pas exactement. Disons que ce travail a évolué plutôt vite, c'est-à-dire que les jeunes ont compris de manière sensible la démarche et se sont laissés embarquer dans la proposition. Les parcours sonores, les improvisations enregistrés puis réécoutés - les productions étaient systématiquement enregistrées - étaient vécus en deux temps. Être attentif une deuxième fois, chercher à comprendre ce qui s'est passé, permet de se déplacer dans un autre point de vue et d'être sensible au-delà de soi à l'ensemble produit. L'instant partagé dans l'écoute devient un autre vécu.

Dans des espaces sonores ...

Vincent Geais sait induire dans sa pédagogie son propre rapport à la création, c'est-à-dire un rapport très physique au son, où les situations sonores lient étroitement jeux, exercices, expérimentations et espaces, et inscrivent de ce fait des matières sonores, des rythmes,

des couches de sons qui transforment les espaces et modifient les relations inter-individuelles.

Dans le gymnase où chacun recherchait des sons produits par son propre corps (voix, frappés, ...) puis entraînait dans l'improvisation, nous avons eu la preuve d'un double phénomène de production sonore dans un espace particulier et d'immersion dans cet espace sonore, ce qui a provoqué un moment riche en sons et en émotions.

Un corps à corps avec le son.

L'intensité de ce moment-là était aussi liée à la relation physique au son. Le corps comprend vite s'il se laisse faire, s'il ne se réfugie pas derrière les habitudes, s'il vit le son. Le corps est immergé. Il vit des expériences sonores. Il se rappelle. Il se laisse prendre dans l'imaginaire. Vincent Geais parlerait d'un plaisir presque charnel du contact à l'élément sonore.

Je crois qu'il y a là une clé de cette expérience. Le corps inséparable du mental, lorsqu'il devient corps sonore, - et plus encore lorsqu'il s'agit de la voix qui vient du corps-profond - induit un engagement particulier.

Une écoute active, une écoute qui engage.

L'écoute interroge sa relation aux autres, ici chaque production du son quel que soit le corps sonore a exigé l'écoute, donc influé directement sur les conditions de production de sons c'est à dire l'espace où il est émis, notamment l'espace humain.

Et d'ailleurs Vincent Geais faisait remarquer "quand ils sont engagés dans le travail cela s'entend !" oui cela s'entendait, même les silences !

Quand le corps sonore est son propre corps cela amplifie encore cette relation à l'autre, chaque corps (humain) est corps sonore, chaque individu produit des sons et reçoit les sons. Il y a interaction entre les individus et cela produit en même temps la rencontre humaine.

Vincent Geais dans son mode de transmission intègre sa démarche de création, les sons produits par les jeunes sont toujours des matériaux de la création, il engage les jeunes et s'engage avec eux dans la même posture créative avec beaucoup de sensibilité et de respect. De ce fait l'engagement de soi et des autres deviennent inséparables parce que l'écoute et la création sont le mode créatif même, la place de chacun dans le processus sonore réside dans la capacité à produire des sons, à jouer avec, et à "les écouter vivre" dans l'espace. Il y a inévitablement une attitude de respect de l'autre dans cette expérience concrète du son. Il s'agit d'une tension permanente d'écoute - ce qui les a surpris et fatigués -, c'est-à-dire que c'est l'activité de l'écoute qui conduit le corps ; sans doute la force de cette expérience vient de là.

Concrètement de la musique !

Dans ce travail, il n'y avait qu'un préalable : la rencontre avec le son. Vincent Geais ne part pas d'un contenu à-priori, il part d'une situation de travail et d'une visée d'écoute. Et les consignes permanentes étaient de ne pas s'interroger sur la capacité à faire de la musique, mais de se laisser surprendre au contraire par les sons produits, de se laisser emmener et d'entrer dans l'improvisation.

Que faire d'une expérience aussi particulière à l'école? quels enseignements tirer ?

L'écoute active, la concentration, l'écoute des autres, ... ce sont les mots-clés de toute pédagogie.

Confrontation. Acceptation. Etonnement. Enthousiasme. Mise à distance pourraient aussi en faire partie.

L'inventivité, l'émotion vécue, l'émotion partagée, ... cela pourrait

être l'objet de notre démarche d'éducation à l'art et à la culture.

Alors faut-il faire de la musique chaque matin ? Faut-il écouter chaque matin de la musique enregistrée avant d'enseigner ? Faut-il multiplier ces expériences ?

Je sais qu'il s'est passé quelque chose d'important pour moi, pour les jeunes qui l'ont exprimé, et je souhaite continuer cette expérimentation avec d'autres jeunes. Parce que j'aime le son et la musique, et parce les jeunes sont habitués à "désécouter" l'école, par fatigue, par manque de motivation, parce que les disques leur paraissent rayés, parce que les paroles les saoulent, parce qu'ils n'entendent pas toujours la musique.

Je peux vous assurer qu'ils étaient capables de tout écouter pendant la classe culturelle, même la musique contemporaine ! Mais mieux encore, ils étaient capables de s'écouter entre eux et d'apprécier ! Pas mal non ?

Et si l'école ressemblait soudain à "un salon d'écoute" ? ...

Martine ALIBERT

*Professeur d'Education Socio-culturelle
au LEGTA de Saint-Genis Laval*



Photo : © Martine Alibert



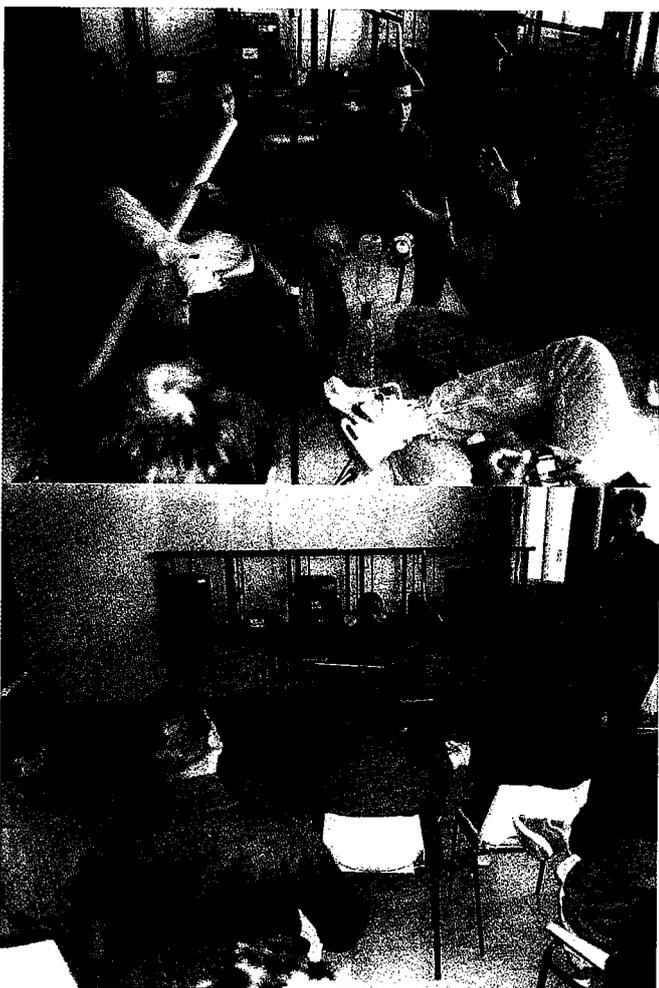
Photo : © Martine Alibert - Jernifer (élève sourde) et son interprète



Corps sonores

Vincent GEAIS

Vincent GEAIS, musicien électro-acousticien, a développé le concept de **musique électronique de chambre**. Collaborateur régulier du Groupe de Musique Electroacoustique (GMEA) d'Albi de 1989 à 1999, il découvre et invente avec Jean Pallandre des démarches créatives qui sollicitent l'invention, l'autonomie et la responsabilité musicale de chacun. Il a animé la classe culturelle du LEGTA de Saint-Genis Laval et encadré, en mai dernier, le stage de formation continu des enseignants du Ministère de l'agriculture "Découverte des musiques nouvelles" mis en place par l'ENESAD, en partenariat avec le Centre Culturel André Malraux, Scène Nationale de Vandœuvre-les-Nancy, dans le cadre du Festival Musique-Action.



Deux mois après la classe culturelle "mémoire et création sonore" du Lycée Agricole de Saint-Genis Laval, j'écris quelques mots sur cette expérience. J'ai réécouté le disque, témoignage enregistré d'une aventure artistique inattendue pour ces élèves tendus par et vers d'autres préoccupations...

Entendre de nouveau, c'est simple mais pas anodin. Ecrire (écrire quoi ?) : j'ai d'abord repensé à ces enregistrements écoutés plusieurs fois, pour réentendre leur écoute, leurs réactions, pour bien me persuader aussi que c'était arrivé, qu'il s'était bien passé cela, que je n'avais pas rêvé.

Puis, je me suis souvenu de l'insistance des élèves pour que l'on réécoute le travail. J'ai essayé, comme pour moi-même de mieux comprendre, de clarifier les éléments d'une attraction forte, d'un intérêt réel pour un travail qui nous a pourtant tous épuisé, qui nous a poussé avec excès parfois dans notre capacité d'attention.

Mémoire vive

Lorsque Martine Alibert (professeur d'Education Socio-Culturelle au LEGTA de St Genis Laval) m'a proposé d'intervenir sur le thème "mémoire et création sonore" avec une classe de terminale en bac pro, j'ai répondu favorablement en précisant que je ne voyais pas tellement comment faire autrement que de travailler avec la mémoire : l'écoute musicienne de tout fait sonore est le principe actif de mon travail artistique et pédagogique. Lorsque je prête attention aux sons, ceux-ci existent dans une lecture double : celle du présent déroulé, actualité de mon écoute (ici et maintenant, j'entends ceci, cela ...) et celle de mon histoire d'écouter sur laquelle se fonde ma compétence d'écoute. Qu'un son nouveau ou inattendu parvienne à mes oreilles (et à celles de tout entendant) celui-ci sera aussitôt confronté, associé, comparé aux formes, matières et organisations de sons déjà expérimentées et vives en ma mémoire. Comment, dans ces conditions, travailler hors de ce thème ou, plus pro-

blématique, ce thème en est-il vraiment un ? Car, ce qui est devenu au fil du temps un constat (une évidence exhumée) dans mon expérience artistique et pédagogique, n'a vraiment rien d'un mystère. C'est même tout à fait banal, usuel (au sens d'une pratique réelle et ordinaire). Il est peut-être moins fréquent de se servir de cette accumulation d'expériences sensibles pour en faire un outil création valorisant le siège même de son expression.

Il en ressort que la banalité ne vient que du fait qu'une expérience sensible soit refusée en tant que telle, qu'un fait ne soit pas l'objet d'une attention particulière. Encore une banalité ? A bien y réfléchir, tel fut pourtant le sujet de notre travail : écouter ce qui nous était donné à entendre.

Entrée en matière

M. Alibert disposait de corps sonores plus ou moins entiers et relativement variés, rescapés d'une action artistique menée deux ans plus tôt. Après une courte présentation nous avons fait une petite expérience d'écoute (début du programme du concert-rencontre "... et tendre l'oreille") qui eut pour effet, outre de surprendre l'auditoire, de montrer à quel point les sons ne se réalisent que dans une posture, une culture d'écoute, et n'existent, pour tout un chacun, qu'à travers ce filtre. Alors, devant cette évidence, j'ai proposé que nous travaillions notre vocabulaire d'écoute, notre capacité à dépasser une écoute banale. Je leur ai proposé des outils simples (et d'une grande banalité...) : le premier d'entre eux fut une plaque d'un carton très épais et d'un format d'environ 50/80 cm. Le posant sur les genoux de mon voisin, je lui dis : "Voilà, c'est une plaque de carton, tu sais ce que c'est, il n'y a donc pas de mystère. Tu vas tout simplement poser tes mains dessus et les bouger. Nous te dirons ensuite ce que nous avons entendu". Il m'a rétorqué qu'il ne savait pas faire de musique avec ça, qu'il ne savait pas quoi faire avec... Je lui redemandai simplement de faire bouger ses mains dessus, rappelai que le carton ne lui était pas une matière étrangère et terminai en précisant que je donnais à ce moment de découverte le nom d'"exploration". J'ajoutai enfin qu'après une ou deux minutes d'exploration il présenterait ce qu'il souhaitait nous faire entendre. Ce qu'il fit. Quelques élèves dirent ce qu'ils avaient entendu et le carton changea de mains une fois, deux fois, trois fois, sans même que je le propose.

Ces premières explorations/présentations et les prises de paroles qui s'ensuivirent m'ont permis de préciser progressivement quelle relation au travail était proposée : en gros, faire parler les oreilles plus vite que les mains. Cela a l'avantage de déculpabiliser des non savoir faire, de diminuer la performance physique au profit d'une performance moins visible et plus évidente à partager, celle d'une rencontre musicienne avec des sonnettes du temps. Munis d'une nouvelle attention d'écoute et d'un corps sonore de son choix, chacun a fait un long travail d'exploration. Chaque présentation a fourni à l'écoute des axes particuliers d'attention (formes énergétiques, épaisseur, présence dans le champ des hauteurs...) sans cependant trop s'appesantir. De courts moments d'improvisation à plusieurs ont permis un bon investissement dans la réalisation entendue de phrasés. Les élèves ont ensuite travaillé par petites formations de 5/6 joueurs. Ils ont développé leur goût du phrasé et découvert leur intérêt pour la simultanéité de développements sonores hétérogènes lorsque tout est entendu. Nous avons pu assumer à ce moment là un réel travail d'improvisation.

Il ne s'est jamais agi pour moi d'imposer une musique, un contenu a priori, mais de proposer des enjeux d'écoute et des conditions qui donnent vie à des réalisations dont les auteurs sont entièrement responsables. Parler de ce que l'on entend vraiment aide à la réalisation d'un tel travail : les sons ne sont pas à imaginer, ils sont à entendre... Le point de vue des uns enrichit l'espace des autres. (Et cela n'empêche en rien la poésie, bien au contraire).

Réécouter : moment de partage et nouvelle création de l'écoute

Les élèves souhaitaient très fortement réécouter le travail vocal réalisé la veille dans le gymnase. L'un des leurs, absent la veille, a produit une écoute nouvelle : le contenu sonore et la musique toute entière était très différente de ce qu'il avait partagé avec nous dans les séances précédentes. Il a découvert ce travail avec la voix (lui qui avait été le seul à l'utiliser avec les corps sonores) dans cet espace réverbérant du gymnase. Il a pu retrouver dans l'écoute quelques appuis : phrasé/articulation, simultanéité de sons variés, des silences... Il a aussi entendu un engagement, une présence exposée de ces camarades de classe qui ont redécouvert ce temps musical enregistré. Certaines présences troublantes de la voix ont marqué les esprits. Pourquoi, que s'est-il passé ?

L'enjeu du travail (non expliqué dans l'enregistrement) semblait à la fois "invisible" et accompli. Ce n'est pas seulement un ensemble de consignes de travail qui s'est réalisé mais un temps de présence et un degré de conscience mêlés qui nous ont donné à vivre et à constater des vies sonores dont nous étions auteurs et témoins. Nous étions capables de ces vies et nous ne le savions pas. Cette double capacité à faire et à apprécier ce faire dans l'écoute nous surprend nous-mêmes.

Réécouter pour voir ce dont on a été capable, pour voir aussi peut-être si l'enthousiasme ne fut lié qu'à l'instant. Serons nous encore surpris, heureux, étonnés ?

Mais, dans ce temps différé, le "regard" enregistré d'un témoin "muet" (les micros se trouvent aussi placés à un endroit où personne d'autre ne se trouve, spectateurs privilégiés et uniques en leur genre) offre à tous un point de vue unique et nouveau. Détachés de l'action, les micros ne gardent que la trace audible de notre activité. Certaines timidités, certaines hésitations (premières improvisations vocales proposées par groupes de cinq joueurs) ont donné de beaux silences suspendus aux réverbérations des sons précédents. L'enregistrement permet d'en vivre plus aisément la musicalité. Les micros n'ont pas trié entre les silences entendus musicalement et ceux engendrés par une certaine gêne. La trace (de bonne qualité) offre une nouvelle opportunité de travail pour l'écoute, un nouveau constat. Les micros certes ne connaissent pas la gêne (à l'exception peut-être de quelques surcharges de niveaux !) mais ils gardent la trace d'une fragilité, nous renvoyant à la fragilité de notre qualité d'écoute, de notre capacité à produire et accueillir des vies sonores et une musique, constatée, qui n'aurait peut-être pas existé sans cette gêne initiale... Les rires nerveux et répétés d'une élève dans des moments musicaux forts nous rappellent aussi que nous ne sommes pas tous au même moment dans un même temps de réalisation du faire et de l'entendre. Il est aussi à noter qu'un de ces rires a été, dès son émission, pris comme matière musicale, qu'il est entré, par notre réaction sonore dans le phrasé de l'écoute (et réciproquement).

Je ne sais s'il y a des moments pour tout, mais ces moments furent d'abord pour tous l'occasion (événement temporaire) de se frotter, d'accéder à de nouveaux points de vues, de vie, sur l'écoute, sur soi-même, d'exister dans un rapport à l'autre (son et individu) simplement fondé sur la capacité à faire (sans définition préalable de contenu) et à entendre ce que l'on fait.

Cela ne s'est pas réalisé sans insistance, sans travail avec, en prime, une énorme fatigue. Mais le résultat est qu'à tendre l'oreille plutôt que de prétendre la musique, on produit plus de musique entendue et moins d'écoute prétendue.

Vincent GEAIS

Musicien, pédagogue

Du corps et de la représentation du corps

Franck HOMMAGE

Franck Hommage est plasticien, graveur... Il est intervenu plusieurs fois au Lycée Agricole de Pixérécourt à Nancy, dans le cadre de l'option pratiques sociales et culturelles, support expression plastique-communication visuelle. Il nous parle ici de son travail pictural basé essentiellement sur l'autoportrait.



De l'autoportrait

Depuis ma sortie de l'Ecole des Beaux-arts, je mène un travail sur la représentation du corps et autour de l'autoportrait. Ce travail a commencé le jour où j'ai décidé d'entreprendre de peindre mon portrait en me regardant dans le miroir.

De cette expérience est né un regard, sur moi-même et sur toutes sortes de problèmes inhérents à la représentation de mon corps en peinture.

Le fait d'être acteur et modèle, en train de peindre et de poser, dans le même temps et dans le même lieu, a généré une distance allant de moi me regardant à moi regardé et établi une demeure troublante et instable sur le fil permanent de l'illusion et du réel. Est née alors en moi la conscience que ce que je croyais vrai ne l'était plus et qu'il me fallait refaçonner les choses et leur donner sens. Du coup le "Je" modèle est devenu un autre personnage, nourri des êtres que j'ai pu rencontrer au long de ma vie passée, nourri de leurs fragilités que j'ai fait miennes, de ces êtres dont je retrouve des traits en moi, des expressions, des sentiments, resurgis au fur et à mesure du temps de l'expérience.

Jamais il ne s'est agit de narcissisme, ou alors d'un narcissisme à l'envers, dès l'instant que le modèle que je deviens me permet de représenter les autres. "Je" est un autre, affirmait Rimbaud, j'aurai tendance à dire "Je" est les autres.

Pour autant, depuis que je peins des autoportraits, il est vrai que je recherche à faire naître sur le support les résurgences de ce qui est vécu par mon corps.

Le corps agissant

Au portrait a succédé le corps, non pas tant ce corps scientifique ou matériel qu'une certaine culture a défini comme tel : machine organique que nous sommes condamnés à supporter ou à porter (à l'instar des mécanismes anthropomorphes de De Chirico ou des surréalistes par exemple), mais le corps dans son sens le plus noble, réceptacle de

sensations, capable de mémoire, être dans sa précarité, ni abstrait ni mythique mais lié à notre identité physique même : le corps comme patrimoine et comme moyen premier de quantifier et qualifier l'espace. Partant de cet axiome j'ai établi une relation entre mon corps agissant modèle et mon corps agissant de peintre.

Quel médium plus adapté que la peinture pour matérialiser l'idée de ce corps ? La peinture en tant que matériau même : le fait de pouvoir la filer, la modeler, la projeter, en fait un matériau organique par excellence, organique comme le corps, en deçà et au-delà de son enveloppe, et considérant une œuvre peinte non pas dans la "fine pellicule de peinture qui recouvre le tableau, opacifie le mystère et feint de le révéler" dont parle Gérard Garouste et qui serait peau ou masque (comme le sont les corps d'Ingres ou les masques de Picasso), mais bien ce que j'imprime dans le support (dans le sens de l'empreinte et dans l'acception native du terme) ; car nous sommes encore dans l'objet et non dans l'image, cette image dont notre occident a oublié qu'il n'est que le pâle et prétentieux reflet d'une matière, d'un vécu, d'un présent absents.

La peinture se prête à l'aléatoire que je place au-dessus du rationnel. Et je peins dans l'instant immédiat comme dans la durée parce l'instant est toujours privilégié et la durée toujours nécessairement laborieuse. Comme notre quotidien même fait de ces paradoxes.

En amont de l'instant où je peins, il y a un miroir (installé en permanence dans mon atelier) ou bien celui de l'objectif photographique. Car la photographie instantanée est un médiateur que j'utilise à l'instar du miroir et que je réutilise comme mémoire et dans l'urgence, afin d'en refaçonner lumière, couleurs et formes, (je les détruis et les reconstruis), afin d'en extirper avec ma propre mémoire une matière qui en est absente. Il m'arrive d'ailleurs d'exposer mes travaux photographiques au titre d'études préalables à un travail peint, comme le sont gravures et dessins que je dois effectuer avant et pendant la réalisation peinte.

Je fais de l'archéologie du quotidien et de la chair.

Le constat de mon propre déplacement dans mon quotidien le plus banal m'amène parfois à introduire le mouvement, ou composer un travail sériel dans ma peinture.

Le choix de faire des choses parfois composées uniquement de fragments de corps part d'un constat volontairement engagé de dénoncer une suprématie surfaite de l'esprit

ou disons de l'intellectualité, du concept. D'autant que le concept en création se situe rarement en dehors de codes de lecture établis par une époque, une société.

J'ai cette prétention inouïe ou plutôt cette volonté de faire une œuvre qui comporte son propre universel et ne répond qu'aux lois que je lui indique, c'est à dire faisant sens. Le parti pris de représenter le corps humain va dans l'idée de cet engagement, et dressant le constat de cet oubli collectif de la matérialité physique de notre corps.*

Je fais toutefois des concessions au langage : je détermine un corpus de signes : l'arène, la croix (la rencontre), le cube (le rationnel), le taureau (ce qui est terrestre) etc. qui viennent se graver dans mon travail préalable. Lorsque je représente ma femme, (le corps aimé, le corps mythique dans ma vie d'adulte), je scarifie son corps d'écritures. En dehors des autoportraits il m'arrive de peindre ma femme et mes enfants. Je réalise aussi parfois des commandes de portraits pour des gens qu'il me semble bien connaître et qui sont souvent des amis. Je refuse de faire le portrait de quelqu'un que je ne connais pas, ou plutôt que je ne comprends pas, car ça m'est tout simplement tout à fait impossible à faire.

Un travail de commande d'ailleurs (autour d'un thème par exemple) me pose souvent d'énormes problèmes car je suis peu plasticien ou rebelle à l'idée de le devenir et ce malgré une réalité qui me l'impose parfois.

Il m'est arrivé de peindre des chiens parce que je trouve qu'ils nous ressemblent, êtres en mouvement, êtres fragiles, à cause de cette chose inhérente à leur statut que je ne saurais expliquer.

Je rature le corps peint de mille manières. J'écris comme pour placer des pensées (verbales) par-dessus un corps que j'ai peint afin de faire un palimpseste ; je fais cela parfois plusieurs années après.

J'ai coutume de reprendre des toiles qui me semblent en deçà de la présence que j'attends d'elles. Le repentir me semble aussi justifié en peinture que dans la vie d'un homme.

Il m'importe aussi de situer certaines réalisations dans une proposition de lecture qui introduise le spectateur dans mon travail, au sens d'une dimension physique ; je me peins photographiant le spectateur à venir afin de le mettre dans une situation analogue à la mienne lorsque je me trouve dans mon atelier - j'ai par exemple réalisé des paravents (verre et miroir) qui permettent au spectateur de s'introduire physiquement dans mon travail.

Je peins autant que possible dans des for-

mats qui sont à l'échelle de l'autre. Les corps que je représente sont toujours proches du format réel.

J'ai décidé un jour de faire une peinture morale, de représenter des visages, des mains et des sexes pour parler de nos fragilités, de mettre en avant l'urgence du réel physique, du réel humain.

Tous les outils ainsi que toutes les manières d'appliquer la peinture sur un support me semblent bonnes dès l'instant que je reste éveillé à l'espace de la représentation ; je travaille donc aussi bien avec mes mains qu'avec des brosses, des chiffons, des peignes, des fils, car je ne possède pas de savoir-faire à proprement parler, c'est à dire que je m'engage dans l'ouvrage avec beaucoup d'énergie, d'anarchie et de labeur jusqu'à ce que la chose incarnée que je cherche me convienne, me semble présente.

Il y a aussi dans le "faire" un rapport d'espace, un rapport de lieu très particulier entre moi et le support.

Franck HOMMAGE

Plasticien

**Fragmentation du corps parce que nous avons oublié notre corps. Nous l'avons oublié dans un lieu discontinu, à tel lieu qui sans arrêt change d'identité. Quand avons-nous commencé ? Je n'en sais rien. Mais nous l'avons oublié. Nous ne le recherchons même pas. Moi je tente de le retrouver, ou de le trouver, tout au moins parmi le fonds des choses qui m'envolumine.*

C'est de là que vient notre tragédie : nous avons oublié notre propre corps sans jamais avoir cessé de penser. Nous avons occulté la vérité et la mémoire au profit du savoir et de l'illusion.



Présence, transparence et opacité

Sabine FURQUAND

Option pratiques sociales et culturelles :
support expression plastique-communication visuelle

L'importance accordée à la dimension artistique doit permettre à l'élève de tester et d'acquiescer des comportements innovants.

L'objectif de cette option est d'initier les élèves au langage de l'art à travers l'apprentissage des codes de construction et de lecture spécifique à différentes techniques plastiques. Mêlant phases théoriques et pratiques, elle permet aux élèves de prendre conscience de la pluralité des démarches de création. A l'occasion de sorties dans les milieux artistiques, de rencontres avec des créateurs, les jeunes découvrent des œuvres classiques et contemporaines du patrimoine, se familiarisent à l'art en général, abordent différentes techniques aboutissant à des réalisations. Guidés par des professionnels, immergés dans des ambiances et des milieux, les élèves sont sensibilisés à l'expression artistique, langage universel qui manifeste la diversité des cultures et des sensibilités.

Cette année l'option s'est déroulée pour la 19^e année consécutive en partenariat avec la Galerie Lillebonne de Nancy - espace d'art contemporain - cadencée au rythme de séances hebdomadaires de 3 ou 4 heures de septembre à mars.

L'activité des élèves a été centrée sur les supports photographie et gravure, apprentissages animés par des artistes professionnels, respectivement Eric Didym, photographe et Franck Hommage, plasticien.

Le thème d'étude s'est articulé autour de La Présence, en sous titre Transparence et Opacité. Ce fut l'occasion pour chacun d'appréhender la relation au corps.

Le vernissage de l'exposition du travail des élèves a eu lieu le 25 mars 2002 au foyer socio-culturel du LEGTA de Nancy Pixécourt. 38 œuvres sont encore actuellement exposées.

Sabine FURQUAND

Enseignante en Education socio-culturelle
coordinatrice de l'option



Photos : © Pixécourt, Option Arts Plastiques

Cette année, j'ai découvert une autre façon d'exprimer les Arts Plastiques.

Grâce à la motivation de nos intervenants et à l'ambiance du groupe ; on a pu aborder le thème de "la transparence et opacité du corps" par le biais de la gravure et de la photo ce qui a abouti à une exposition de nos compositions personnelles et collectives.

Laëtitia 2^oA

La présence, la transparence et l'opacité. Comment traiter le sujet ? Je me suis posée de nombreuses questions. Grâce à l'aide d'artistes, qui m'ont aidé à m'exprimer à travers l'art, j'ai gravé et photographié. Cette année fut une expérience de plus, des heures de travail et toujours une ambiance conviviale. J'encourage donc d'autres jeunes à choisir l'option Arts Plastiques.

Claire 1^o STAE TV

Ces séances d'Arts Plastiques nous ont aidés à découvrir notre face artistique cachée. De plus, à travers le thème de la présence : Transparence et Opacité ce fut une bonne façon de représenter les formes sous d'autres traits que les aspects habituels sous lesquels nous connaissons le corps. L'ambiance du groupe fut fort joyeuse grâce à l'intervention d'artistes professionnels.

Katia 2^oA

Cette année fut pour moi une année enrichissante au niveau de l'option Arts Plastiques, n'ayant jamais été encadré et conseillé par des spécialistes, j'ai découvert la pratique de la photographie et de la gravure. L'exposition est le fruit d'heures de travail, celle-ci ayant pour sujet la présence : Transparence et Opacité du corps, sujet traité par un travail collectif et individuel sur polaroids, gravures et photographies noir et blanc.

Karl 2^oB

Ayant découvert les Arts Plastiques par hasard, c'est nonchalamment que je m'y suis intéressé. J'ai aimé cette expérience qui perdurera au fond de moi notamment grâce à la pratique et à l'ambiance, et je n'hésiterai pas à la faire partager.

Julien 2^oC

Fil de rêve

Nini GESLIN

J'utilise principalement le fil de fer. Ce matériau, de par sa docilité et sa mémoire, m'autorise une grande liberté. Il développe ma grammaire formelle, l'ossature de mes figures. Obéissant sans gommer le doute, il dessine dans l'espace. Voilà le vif du sujet ; l'espace de l'objet, le corps dans l'espace.

L'objet, dans mes mains, est un corps. Minéral, animal, végétal, humain, c'est un corps avec sa gravité, ses terminaisons, son aura. C'est une plante qui pousse. Quelque chose qui naît. Cela apparaît et sa constance à se transformer opère sur son environnement, sur son revers. Je m'appuie sur la nature, le temps et les éléments. Vol et enracinement, je souhaite relier la figure à son ciel, à son sol et, qu'autour d'elle, le vide se charge.

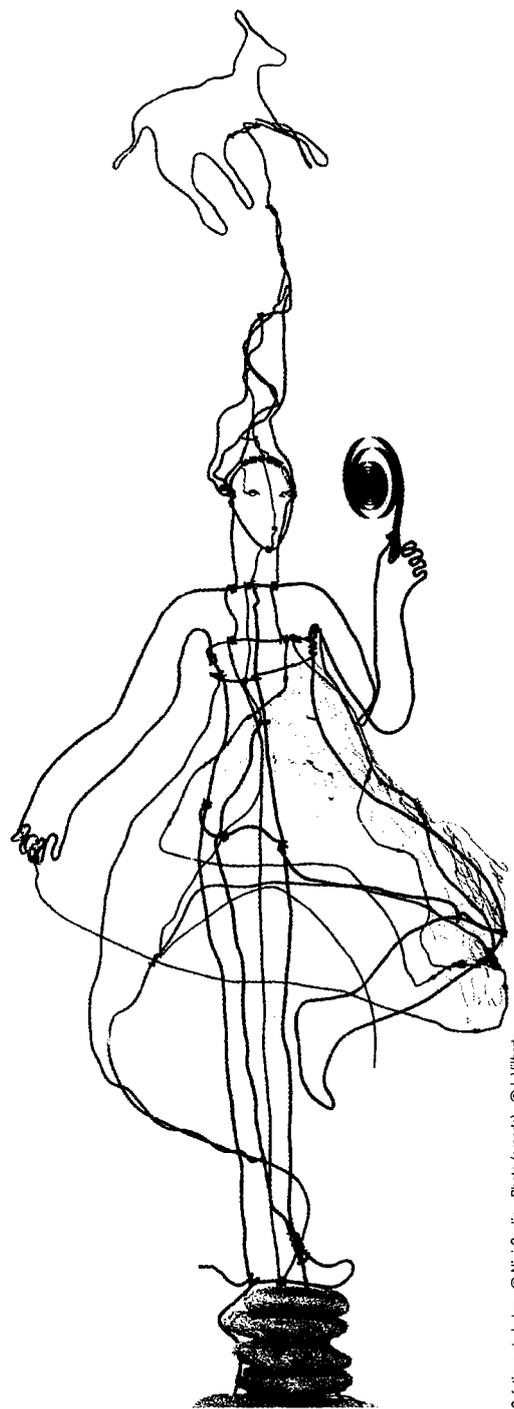
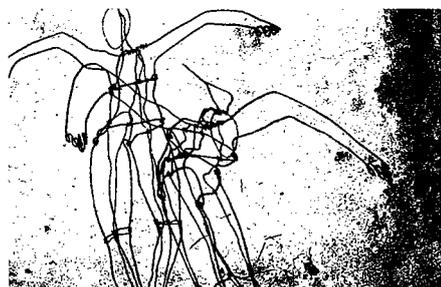
Les corps sont interchangeables. Le sang de l'arbre, la sève de l'humain et les souffles. Pour restituer cette circulation, ce canevas, outre le fil de métal, j'utilise la terre, la cire, les fibres, les plumes, les peaux, les minéraux. J'aime aussi les résines, les plastiques ou les artefacts. Comme pour beaucoup d'artistes, le glanage est pour moi une discipline, légère et grave. Les cadeaux-trouvailles des uns ou des autres, cela n'est jamais anodin, prennent leur place dans ce vocabulaire. Objets rencontrés ou offerts, appelés à s'imbriquer à des images, des situations décisives. Cette noix dans sa chute, ce chat qui saute, cet homme couvert d'oiseaux dans un parc... Et toujours le corps, sa densité dans l'espace, une idée d'apesanteur.

J'envisage ma fonction d'artiste parmi les autres. Le fil, le métal ou autre, est lien. L'entrelacs explore le temps, la patience, les interrogations. Il est peut-être l'expression d'une énergie féminine. Il écoute, résonne. Il réactive le rêve.

Nini GESLIN

Sculpteur

Le Delinaie - 49420 Vergennes



Créations et photos : © Nini Geslin - Photo (grande) : © L. Vilbert

Art, corporéité et travail

Eric HAMRAOUI

"Une œuvre d'art devrait toujours nous apprendre que nous n'avions pas vu ce que nous voyons."

Paul Valéry

Eric Hamraoui est docteur en philosophie et histoire des sciences. Il est actuellement directeur de programme au Collège international de philosophie. L'objet principal de ses travaux est l'étude des généalogies, des motifs philosophiques et des idéologies qui ont initié, sous-tendu ou inspiré le développement de la biomédecine, en particulier dans le domaine de la cardiologie. Il collabore parallèlement aux activités de l'équipe de recherche du Laboratoire de psychodynamique du travail du C.N.A.M., dirigé par Christophe Dejours.

Le conditionnement de l'expérience vécue du corps par sa structure culturelle¹ montre non seulement l'intérêt, mais encore la nécessité d'une analyse des composantes de celle-ci. Parmi ces composantes, l'art et le travail occupent une place essentielle. Tous deux représentent une apothéose du faire², comme capacité de transcender ou de maîtriser la nature. L'art, disait Hegel, dans son *Esthétique* (1829), "imprime une valeur à des objets insignifiants en soi [et] rend durable ce qui, à l'état naturel, n'est que fugitif et passager". Cependant, tandis que l'œuvre d'art se pose comme absolue, sans finalité (Kant)³, existant en elle-même, le produit du travail est le résultat de l'orientation d'un effort vers l'atteinte d'une fin rationnelle déterminée⁴. Cette "tension essentielle" entre la destination de l'art et les finalités du travail est constitutive de l'ensemble de règles, de normes et de rapports permettant au corps de trouver ses repères et sa forme au sein de la "chair du monde"⁵.

"Le corps-économie"

L'identification de ces repères et de cette forme a historiquement tout d'abord lieu au moyen d'une démarche d'interprétation de l'utilité des œuvres de la nature. Ainsi, le médecin-philosophe Galien (129-201), dont l'œuvre physiologique fera autorité jusqu'au XVII^e siècle, concevait-il le corps comme produit de la Nature artiste. D'où la perfection de sa structure rendant non seulement possible la coopération de chacune de ses parties à l'accomplissement d'une opération spécialisée⁶, mais encore l'instauration d'un processus de division du travail entre chaque organe. Ainsi, selon Galien, en communiquant au poumon les aliments qu'il tire du foie, le cœur le paye-t-il en retour en le récompensant de l'air qu'il lui envoie⁷. Le concept d'"économie animale", qui apparaît au milieu du XVII^e siècle⁸, servira à désigner l'organisation et la gestion équilibrée de l'ensemble des fonctions nécessaires à l'entretien de la vie du corps. Ce concept-

métaphore fait tout d'abord écho à la comparaison autrefois opérée par Aristote entre le fonctionnement du corps et celui de la cité⁹. Son élaboration découle, en second lieu, de la logique de recentrement de la connaissance sur l'homme qui s'affirme à la Renaissance. C'est désormais à partir de la connaissance métaphysique, mais aussi anatomique et physiologique du microcosme humain, que l'univers est appréhendé. Création de Dieu, habité par une conscience morale et politique, le corps de l'homme est aussi économie. La vie de ce corps n'est plus seulement conçue comme finalité de la division du travail de ses organes (Galien) : elle est elle-même travail et économie. Cette "vie-économie" du corps de l'homme est symbolisée par l'activité incessante du cœur, indissociable de celle du souffle de l'âme qui l'anime. William Harvey (1578-1657), auteur de la démonstration du mouvement circulaire du sang à travers le corps, en 1628, définira ainsi le cœur comme organe princier (*princeps*) et principiel (*prin-*



Photo : © Jean-Paul Achard - Douches du puits "Couriot" à Saint-Etienne, aujourd'hui musée de la mine

cipium)¹⁰, "soleil du microcosme"¹¹ de qui "naît l'être [...] dépend et dérive le principe de toute puissance"¹².

Les successeurs de Harvey ne retiendront que les dimensions musculaire et mécanique du travail du cœur. D'où la comparaison du corps, dont cet organe est le principe de la vie, à un atelier, par Hermann Boerhaave (1668-1738), théoricien de l'usage des principes de la mécanique en médecine : "On trouve en effet dans le corps des appuis, des colonnes, des poutres, des bastions, des téguments, des coins, des leviers, des poulies, des cordes, des pressoirs, des soufflets, des câbles, des filtres, des canaux, des auges, des réservoirs. La faculté d'exécuter ces mouvements par le moyen de ces instruments s'appelle fonction ; ce n'est que par des lois mécaniques que ces fonctions se font, et ce n'est que par ces lois qu'on peut les expliquer"¹³.

À cette vision strictement mécaniste du fonctionnement du corps, aboutissement d'un processus de désenchantement de son anatomie¹⁴, plus tard radicalisée par La Mettrie (1709-1751) dans *L'Homme-machine* (1747), où l'homme se trouve défini comme "machine composée", et le corps comme "horloge", s'opposera, dans la seconde moitié du siècle des Lumières, la pensée vitaliste qui explique la vie par l'action d'un principe vital, puis le sensualisme.

La thèse sensualiste défendue dans le célèbre traité des *Rapports du physique et du moral de l'homme* (1802) de Pierre-Jean, José Cabanis (1757-1808), affirme non seulement la dépendance de nos idées par rapport aux sensations que nous éprouvons, mais encore, l'accroissement de l'assurance de nos jugements et la multiplication de nos idées, lorsque, au moyen de l'exercice, nos

sens apprennent à recueillir davantage de sensations. Cette conception du fondement de la validité de nos jugements et de la multiplication des objets de la connaissance repose elle-même sur une conception originale de la vie : "Vivre, nous dit Cabanis, n'est autre chose que recevoir des impressions et exécuter les mouvements que ces impressions sollicitent". Chacun de ces mouvements, ajoute le même philosophe, devient, à son tour, "le principe, ou l'occasion d'impressions nouvelles, dont la répétition fréquente et le caractère varié doivent agrandir de plus en plus le cercle de nos jugements, ou tendre sans cesse à les rectifier". Aussi est-il possible de conclure que "le travail, en donnant à ce mot sa signification la plus générale, ne peut manquer d'avoir une influence infiniment utile sur les habitudes de l'intelligence, et par conséquent aussi sur celles de la volonté."

Cabanis oppose ici les travaux du corps, qui rendent les muscles plus vigoureux tout en émoussant la sensibilité, aux travaux de l'esprit qui exaltent la sensibilité nerveuse tout en diminuant l'énergie tonique des fibres. La vivacité ainsi accrue de la sensibilité entraîne "tantôt des impressions multipliées¹⁵ [...], tantôt des désordres hypocondriaques et spasmodiques, maladies propres aux hommes sédentaires". Ainsi est-il nécessaire de trouver un juste équilibre entre l'accomplissement des travaux du corps et ceux de l'esprit, entre l'activité de l'"organe sentant" (le cerveau) et celle des organes moteurs. D'où la nécessaire pratique de l'exercice physique pour les hommes qui cultivent les sciences, les lettres ou les beaux arts. Des plus douées de ces individualités, Aristote disait qu'elles sont de nature mélancolique, au point d'être parfois saisies par des maux

dont la bile noire est l'origine¹⁶. Les humeurs du corps sont donc ici supposées conditionner la nature ontologique du tempérament de l'âme, lui-même inspirateur des talents de l'esprit.

Voir l'apparence

L'ancrage humoral et physiologique de l'association culturellement signifiante des notions de corps et de travail, dont nous venons de donner quelques exemples, n'implique cependant pas plus la réduction de la vie de l'économie animale à une réalité purement physiologique, que la compréhension de l'activité déployée par le corps de l'artisan, de l'artiste ou de l'intellectuel, comme action exclusivement productive. Tout travail est en effet fondamentalement définissable comme fait d'existence naissant d'une confrontation avec le réel ou d'une quête d'idéal.

Idée que Léonard de Vinci (1452-1519), "maître des visages et des anatomies"¹⁷, sut traduire avec le génie qui était le sien en montrant comment l'excitation de certains muscles, dont dépend un ensemble d'actes ou d'expressions, peut être conditionnée non seulement par l'émotion, mais aussi par la représentation de l'idéal ou de la beauté. Ainsi, nous dit Paul Valéry, Léonard de Vinci sut-il guetter "la chute légère du pied qui se pose, le squelette silencieux dans les chairs, les coïncidences de la marche, tout le jeu superficiel de chaleur et fraîcheur frôlant les nudités, blancheur diffuse ou bronze, fondues sur un mécanisme. Et la face, cette chose éclairante, éclairée, la plus particulière des choses visibles, la plus magnétique, la plus difficile à regarder sans y lire, le possède"¹⁸. L'œil de Léonard faisait ainsi plus qu'enregistrer une somme d'impressions visuelles. Sa vision ne reposait, par conséquent, nullement sur la seule capacité - anatomiquement ou physiologiquement déterminée - de percevoir la complexité structurelle des objets du monde extérieur : elle était non pas "chose mécanique", mais "chose intellectuelle" (*cosa mentale*)¹⁹. Le dessin de Léonard était ainsi le fruit d'un ensemble d'opérations complexes au terme desquelles pouvait être vue "l'apparence telle qu'elle est"²⁰.

L'accès à cette vision suppose elle-même la prise de conscience préalable du travail de construction de l'objet que comporte toute perception ordinaire, de même que la mise entre parenthèse de l'attitude naturelle de croyance en la présence déjà accomplie des choses²¹. Assister à la naissance de l'objet comme "vis-à-vis de la conscience", autrement dit, voir le surgissement de la chose



(1) Judith Butler, "Les genres en athlétisme : hyperbole ou dépassement de la dualité sexuelle ?" in *Variations sur le corps*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 29.

(2) Théodore Adorno, *Minima Moralia*, § 144.

(3) Kant, *Critique de la faculté de juger* (1790), §§ 10 et 15 : "[Le] jugement et l'appréciation [relatifs au beau] n'ont pour fondement qu'une finalité purement et simplement formelle, c'est-à-dire une finalité sans fin."

(4) Théodore Adorno, *op. cit.*, § 144.

(5) Maurice Merleau-Ponty, *L'entredeux-le chiasme*, 1964.

(6) Galien, *De l'utilité des parties du corps humain*, in *Œuvres anatomiques, physiologiques et médicales* (2 volumes), trad. de Charles Daremberg, Paris, Baillière, 1854 et 1856, vol. 1, pp. 124-125.

(7) *Ibid.*, 1, pp. 406-407.

(8) Voir Bernard Balan, "Premières recherches sur l'origine et la formation du concept d'économie animale" in *Revue d'Histoire des Sciences*, Paris, P.U.F., janvier 1975, XXVIII/4.

(9) Comparaison ultérieurement reprise et développée par le philosophe aristotélicien Al Farabi, dans le *Traité des opinions des habitants de la cité idéale* (autour de 910).

(10) William Harvey, *Exercitation de motu cordis et sanguinis*, Francfort, 1628, ch. VIII.

(11) *Ibid.*

(12) *Ibid.*, ch. XVI.

(13) Hermann Boerhaave, *Institutions de Médecine* (1708), traduction et commentaire de M. De La Mettrie, seconde édition (8 volumes), Paris, Huard, Briasson et Durand, 1743-1750, vol. 1, pp. 120-121.

(14) Pieter Sloterdijk, *Sphères*, Paris, Dunod, 2002.

(15) Pour peu qu'ils exercent le moral, les travaux sédentaires "donnent à tout l'organe cérébral et sensitif un surcroît remarquable de finesse et d'activité".

(16) Aristote, *Problème XXX*, 1, 953a10.

(17) Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894).

(18) *Ibid.*

(19) Félix Ravaisson, "Léonard de Vinci et l'enseignement du dessin" in *L'art et les mystères grecs*, Paris, L'Herne, 1985, p. 37.

(20) Françoise Dastur, "À la naissance des choses : le dessin" in *L'art au regard de la phénoménologie*, actes du Colloque de l'École des Beaux-Arts de Toulouse, 25-26-27 mai 1993, pp. 73-95.

(21) *Ibid.*, p. 75.

(22) *Ibid.*, p. 76.

(23) *Ibid.*, p. 79.

(24) Paul Valéry, *Œuvres*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1960, tome II, p. 1189 (cit. par Françoise Dastur, *op. cit.*, p. 77).

(25) Hegel, *Esthétique*.

(26) Goethe, *Traité des Couleurs*, Première section, "Couleurs physiologiques", V, § 52.

(27) Guy de Maupassant, *Gil Blas*, 30 juin 1885.

comme *objet* extérieur, devient alors possible²². Altérité dont le dessinateur tente de saisir l'insaisissable proximité en prêtant attention à la mobilité qui est celle de l'émergence des objets²³. "Il y a [ainsi], disait Valéry, une immense différence entre voir une chose sans le crayon dans la main et la voir en *dessinant*. [...] L'œil jusque-là n'avait servi que d'intermédiaire. Il nous faisait parler, penser ; guidait nos pas quelconques ; éveillait quelquefois nos sentiments. Même il nous ravissait, mais toujours par des effets, des conséquences ou des résonances de sa vision, qui se substituaient à elle, et donc l'abolissait dans le fait même d'en jouir²⁴."

Si le dessinateur décide de transformer son esquisse en composition achevée intégrant la couleur, comme "trouble auquel s'associe le principe de la lumière pour ne former qu'un avec lui" (Hegel)²⁵, il lui faudra prendre en compte une nouvelle fonction de l'œil : celle de la production des couleurs et de leur contraires. C'est en effet à cette condition que l'œil rend possible, selon Goethe (1749-1832), l'appréhension de la nature dans sa totalité et son épanouissement. "Un soir, dit-il pour illustrer cette dernière thèse, me trouvant dans une auberge, je regardai quelque temps une servante de taille harmonieuse, au teint blanc éblouissant, aux cheveux noirs, et vêtue d'un corselet écarlate. Elle était entrée dans ma chambre, et je la fixais à une certaine distance et dans la pénombre. Dès qu'elle fut sortie, je distinguai sur le mur blanc en face de moi, un visage noir entouré d'une auréole claire, et les vêtements de la silhouette nettement dessinée étaient d'un beau vert marin²⁶". Couleur dans laquelle, dira dit plus loin Goethe, l'œil et l'âme se reposent... Cette restitution de la totalité des apparences au moyen du jeu de la variation et de l'opposition des couleurs n'est pas sans rappeler, du point de vue de sa logique même, à l'absorption et au recueillement de tout ce qui constitue la vie du corps et de l'esprit (mouvements, gestes, intentions, etc.) opérés par "l'œil-pompe" du poète²⁷.

Éric HAMRAOUI

Directeur de programme au Collège international de philosophie

Esthétique paysanne au XIX^e Siècle

Isabelle PAPIEAU

"Si une peinture de paysans sent le lard, la fumée, la vapeur qui monte des pommes de terre, tant mieux ! Ce n'est pas malsain. Si une étable sent le fumier, bon ! Une étable doit sentir le fumier. Si un champ exhale l'odeur de blé mûr, de pommes de terre, d'engrais, de fumier, cela est sain surtout pour des citadins. Par de tels tableaux, ils acquièrent quelque chose d'utile. Mais un tableau de paysans ne doit pas sentir le parfum" Vincent Van Gogh

Des illustrations médiévales des Livres d'Heures aux représentations rurales impressionnistes, l'image de paysans est récurrente. Nous avons tous en mémoire les productions de Bruegel l'Ancien (le peintre des scènes rustiques empreintes d'une pointe de burlesque) ou celles des Frères Le Nain qui transcrivent à partir d'une palette bistre et grise, toute l'humilité et la résignation de paysans intensément graves, dépendants servilement des fiefs de la France agricole du XVII^e siècle.

A la suite d'un travail de recherches mené avec mes étudiants de BTS "Services en espace rural" sur les représentations du monde rural dans les différents discours (du Moyen Age à l'époque contemporaine, en passant incontestablement par l'esthétique bucolique du XVIII^e siècle et ses références académiques), il s'est avéré opportun de s'interroger sur la place et le traitement du corps paysan dans l'iconographie. Quelles connotations sont en effet conférées au référent "paysan" à partir de l'exploitation de codes perceptifs et socio-culturels, tels que les codes vestimentaires, gestuels, comportementaux ? Quelle valeur symbolique est alors donnée à ces signes détectables dans les productions picturales du XIX^e siècle, dans la mesure où ce dernier nous apparaît fécond en clichés : non seulement marqué par l'émergence - dès la fin du XVIII^e - de la notion d'"homme privé" donc d'intimité mais aussi par la valeur accordée au paysage (perçu à travers le rapport de l'être à son milieu), ce siècle est, comme chacun le sait, singularisé par une mutation des

enjeux sociaux et esthétiques qui font évoluer la consistance de la rhétorique, des genres littéraires ainsi que des projections impressionnistes liées au champ de l'image...

La découverte d'un monde paysan

Claquemurés dans leur atelier, les peintres s'intéressent peu, avant le XIX^e siècle, à la société rurale, lui préférant des motifs centrés sur la vocation politique, religieuse ou ornementale de la peinture. La dimension des scènes rustiques est souvent retranscrite - au siècle des Lumières - à travers une vision idyllique et pastorale qui conforte les théories des encyclopédistes, appuie le discours rousseauiste (sensible aux valeurs de la nature) mais gomme toute aspérité sociale. Incarnation du style "rocaille", les fêtes galantes dix-huitiémistes (Boucher, Fragonard) misent sur les plaisirs naturels d'une campagne lyrique et pittoresque pour répondre aux désirs festifs. Sensible à "la recherche des origines", le Romantisme va imaginer "le Peuple-paysan" dont les membres sont considérés comme "les représentants vivants de "la race" qui a donné la France" ¹ : une conception reposant sur "la quête des origines mythiques du peuple, fondement de la nation après la Révolution" ². Légitimé par la bourgeoisie, "le paysan occupe la place vacante des origines, nécessaire pour asseoir une position historique bourgeoise comparable aux anciennes lignées de l'aristocratie. Né sous la forme du

paysan parvenu au XVIII^e siècle, puis éclipsé dans la nébuleuse d'un immémorial paysan venu du fond des âges avec le Romantisme, le paysan problématique renaît comme l'origine de la puissante bourgeoisie du XIX^e dans sa marche conquérante vers une hégémonie dorénavant indiscutable³.

D'autre part et comme le souligne M.C. Vanbremeersch, le contrat social positionne les paysans dans la société française, avec l'élimination du servage, l'abolition des privilèges et la "contestation féodale". Les historiens vont alors commencer à s'intéresser à l'histoire des paysans (...) qui deviendra un vrai centre d'intérêt après 1848⁴. "De 1851 à 1881", nous rappelle F. Caron, "la contenance moyenne des cotes foncières est passée de 4,48 à 3,50 ha, signe grossier mais incontestable d'une dimension croissante de la propriété foncière. La terre est de plus en plus possédée par ceux qui travaillent. Il faut s'en souvenir pour comprendre la relation entre bonapartisme et paysannerie"⁵. Dynamisée par la vente des biens nationaux, l'expansion parcellaire atteint dans les années 1850, "l'apogée de la France paysanne"⁶.

Le Second Empire romantise l'image de la France rurale par le biais d'une peinture qui reflète des portraits de paysans à la beauté antique. Motifs prisés de l'École réaliste, paysans et paysannes sont mis en scène aussi bien dans la littérature (Balzac, Flaubert, Stendhal, George Sand...) que dans la peinture où, campés dans des postures de travail hiératiques tout imprégnées de noblesse, ils pérennisent un savoir faire ancestral. La plupart des paysans (en particulier chez Millet) apparaissent robustes, en bonne santé physique.

De tradition jacobine, Courbet (qui démocratise l'art et met l'accent sur les difficultés sociales avec *Retour de foire*) rompt avec les canons académiques. Sélectionnant ses modèles féminins dans le monde rural, il dote ses paysannes au travail (*Les criblées de blé*, 1854) d'une certaine dignité. Le glanage (héritage de pratiques féodales remises en cause au XIX^e) et l'ensemencement constituent entre autres, des scènes dont la composition exprime la solennité par une gestuelle harmonieuse.

"Il faut faire servir ce qui est banal à l'expression du sublime", constate Millet. Proche de Courbet, Millet (qui réside à Barbizon depuis 1849) peint le paysan dans son humble milieu de labeur : une éducation populaire de l'art qui met l'accent sur la respectable dignité de paysans croqués sans pose au cours d'un travail certes basique de la terre mais intemporel (quelle que soit l'aire culturelle) et soudain concurrentiel de la nouvelle et tentaculaire révolution industrielle...

Avec l'avènement du chemin de fer et la création de la peinture en tube, les peintres paysagistes optent en effet, au XIX^e siècle, pour une peinture sur le motif et vont ainsi tenter d'échapper à la Révolution industrielle. A une époque (le milieu du XIX^e siècle) où les trois-quarts des Français sont des ruraux, les peintres de Barbizon - pour la plupart républicains - sont séduits par la forêt de Fontainebleau : un lieu refuge synonyme de tranquillité et porteur de nouvelles valeurs sociétales, antinomique de l'idée d'assujettissement au Progrès.

Chef de file de l'École de Barbizon, Théodore Rousseau contribue à donner - notamment à travers ses scènes d'intérieur - une image rassurante de la société rurale. Son dessin *Intérieur de ferme dans l'Indre* montre dans un décor soigné, une paysanne occupée à filer (activité domestique passive, assimilée aux travaux d'aiguille qui, depuis l'Antiquité, constituent une tâche exclusivement féminine recentrée sur le foyer), arborant un châle (élément protecteur) qui lui recouvre les épaules. Léon Lhermitte (qui puise ses sujets dans son village d'origine) ne donne pas à voir l'âpre travail de la terre, mais privilégie avec *La Paye des moissonneurs*, une approche religieuse

- empruntée au discours de la Genèse - de la symbolique de cette scène au cours de laquelle le fermier rémunère ses journaliers : la récompense d'un labeur ingrat devient le salut des paysans résignés. Ces clichés sécurisants - qui donnent confiance et ne troublent pas l'ordre social - ne peuvent être dissociés de l'Historicité. D'abord légitimiste, la paysannerie française devient bonapartiste jusque dans les années 1870. A une époque où les masses laborieuses urbaines sont considérées comme dangereuses (car "moteurs" des insurrections), les paysans sont dans l'ensemble, censés demeurer dépendants socialement et économiquement d'un propriétaire élite : le village, claustral, s'avère dans la littérature, un lieu domestiqué, contrôlé, aux antipodes de la nature non cultivée, donc sauvage et aussi insécure que la forêt où s'égarait Cosette dans *Les Misérables*.

Une culture paysanne, contre-pied du Proletariat

Inspirée des canons esthétiques de l'Antiquité, la plastique des paysannes (chez Millet, Adolphe Appian) se couple parfois - en particulier dans l'œuvre de Jean Bastion-Lepage, *Les Foins* (1884) - à une attitude "léthargique", effet de la fusion des hommes et du milieu : ici, une campagne lumineuse, aux tonalités gaies et fraîches. Cette image de corps sains, sans manque - donc, non dangereux politiquement et socialement - renforce l'idée dix-neuviémiste qu'un corps non carencé et inspiré par les clichés bibliques, peut devenir un agent de purification de l'âme. Pour reprendre les termes de Ruskin, "le Beau est la révélation des intuitions divines (...). Suivant cette intuition à la fois mystique et finaliste de la nature, tout ce qui était beau devait ipso facto être bon et par là même se traduire par une fascinante religiosité". Ainsi, l'art aurait pour objet "de voir et de décrire ce qui est, avec sa face d'ombre et de lumière"⁷.

A travers les représentations allégoriques, la campagne tranquille et sereine est opposée aux risques des villes industrielles et surtout à la métaphore animale de la capitale décrite comme "un monstre" démoniaque qui séduit, piège et détruit... La beauté d'une nature généreuse (exaltée notamment par Rousseau et Chateaubriand) est indissociable d'un archétype de la physionomie paysanne qui se modèle à la fois sur l'imagerie de la mythologie, de l'angéologie et les créations de la Renaissance italienne ; cette esthétique naturaliste s'affirme l'antithèse du stéréotype de corruption sociale qui sévit dans ces villes dont l'industrialisation dépeuple les campagnes. Si une certaine quiétude semble à la fois émailler les visages paysans et se dégager de ces territoires ruraux non clos (aux horizons illimités) chers aux impressionnistes car symbolisant la liberté, la sensation d'un vécu paisible sert le discours hygiéniste qui dénonce la turpitude des villes où le microbe - synonyme de contamination - prend naissance dans les taudis sans air et sans lumière, où les quartiers ont des périmètres sinistrement délimités (par exemple, dans *L'Assommoir*) et où le cloaque côtoie les espaces souterrains qui enlissent : les égouts (*Les Misérables*), les bas-fonds (*Les Mystères de Paris*).

L'icône d'une nature - source vitale - qui stimule les organismes et tonifie le corps paysan, devient le parallèle de la représentation du corps ouvrier paupérisé : un corps physiquement fragilisé, estimé être porteur de risques biologique et social (tuberculose, syphilis, alcoolisme...). Aux portraits édulcorés de paysans à la carnation rose ou dorée, répondent - en particulier dans l'œuvre *Les Ages de l'ouvrier* de Léon Frédéric - la disgrâce physique, la pâleur et la maigreur (l'un des binômes de cette fameuse image dix-neuviémiste "gras/maigres" stigmatisant "bien nantis" et "mal lotis").

Crise agricole et dissolution du corporel

Après un retour à la terre préconisé par les philanthropes dans les années 1870 et l'engouement de la bourgeoisie pour les maisons de campagne, éclate la crise de l'agriculture des années 1880 qui va marginaliser la société rurale et entraîner l'exode. Jusqu'alors jugée régénératrice et nourricière, la terre se transforme en un espace ingrat qui agresse (*La terre*, de Zola), aliène l'homme et le misérabilise.

En ces dernières décennies du XIX^e siècle, s'estompe une représentation formelle des corps. Comme le note Kandisky, "la malléabilité de la forme isolée, sa modification pour ainsi dire interne et organique, son orientation dans l'image (mouvement), la prépondérance du corporel ou de l'abstrait dans la forme isolée d'une part et d'autre part la combinaison des formes qui constituent les grandes formes des groupes de formes, la combinaison des formes isolées avec les groupes de formes qui créent la grande forme de l'image tout entière, les principes de la consonance ou de la dissonance de toutes les parties évoquées (...), tels sont les éléments qui permettent un "contrepoint" purement graphique et qui contribueront à ce contrepoint"⁸. L'homme révèle alors selon l'auteur, "une sensibilité plus fine et plus forte par la pratique de formes de plus en plus abstraites (qui ne recevront aucune interprétation du corporel)"⁹.

Une volonté de "rationalisation" efface alors cette caricature prégnante des "gras" (la bourgeoisie) et des "maigres" (les prolétaires) au profit d'un corps supposé en bonne santé. L'osmose du corps et du milieu naît d'une nouvelle relation à un corps "sans besoins", soudain élément d'une vaste communauté transparente. La production de masse supplante la philosophie individualiste. Élément d'un corps social collectif, l'humain pratique des activités de masse autour d'un idéal ciblant (après la guerre franco-prussienne de 1870) une éducation au patriotisme, à l'unité nationale qui lisse toute divergence interne. La dissolution picturale des corps sert cette optique : le portrait du corps paysan n'échappera pas à cette nouvelle orientation. L'impressionnisme dissimule les contours, les taches de couleur font éclater les formes. La toile de Charles Angrand, *Scènes de moisson*, sera entre autres, tout à fait signifiante.

La représentation du paysan est au XIX^e siècle, certes dépendante des courants artistiques mais elle évolue principalement en fonction du contexte politico-social de l'époque. Mise en perspective avec la figure du prolétaire urbain, l'image codifiée du paysan obéira en fait aux lois perceptibles d'un monde rural en mutation.

Isabelle PAPIEAU

Professeur d'Education Socio-Culturelle
LEGTA de Bourges



Photos : © Ludovic Lestibaud

Bibliographie

- Caron F., *La France des patriotes*, T. 5, Paris, Fayard, 1985.
- Gamard F. et J.P., *Orsay*, Editions Nathan, 1989.
- Huisman D., *L'esthétique*, Paris, PUF, 1992.
- Kandisky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël.
- Selz J. et Maubert F., *Orsay*, Paris, Editions Nathan, 1986.
- Vanbremeersch M.C., *Sociologie d'une représentation romanesque : les paysans dans cinq romans balzacien*, Paris, L'Harmattan, "Logiques sociales", 1997.
- *Berry Magazine*, n° 60, Hiver 2001.
- *Grands peintres*, "Courbet", n° 26, Paris, Hachette.
- *Télérama*, Hors série, Avril 1994.

(1) Vanbremeersch M.C., *Sociologie d'une représentation romanesque : les paysans dans cinq romans balzacien*, Paris, L'Harmattan, "Logiques sociales", 1997, p. 16.

(2) Ibid.

(3) Ibid, p. 17.

(4) Ibid, p. 15.

(5) Caron F., *La France des patriotes*, T. 5, Paris, Fayard, 1985, p. 76.

(6) Vanbremeersch M.C., *Sociologie d'une représentation romanesque : les paysans dans cinq romans balzacien*, Paris, L'Harmattan, "Logiques sociales", 1997, p. 15.

(7) Huisman D., *L'esthétique*, PUF, 1992, p. 53.

(8) Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël, p. 130-131.

(9) Ibid, p. 130.

“RURBAN LEGEND”

ou le récit d'un modeste et beau chantier théâtral

Jean-Louis GONFALONE

Depuis plus de 10 ans maintenant, Patrick Cosnet “laboure”, avec sa Compagnie, des terres trop longtemps laissées en jachère. Cet ancien agriculteur, devenu comédien et chef de troupe, parcourt avec ses spectacles les campagnes de France. “La casquette du dimanche” a été jouée plus de mille fois ; et “La casquette de travers” présentée il y a quelques semaines au Café de la Gare à Paris, dans le cadre du Salon de l'Agriculture 2002, est promise à un brillant avenir. Voilà belle lurette que Patrick, ses compagnons artistes – dont je suis – et bon nombre de professeurs, d'éducateurs et de responsables dans le domaine agricole ont remarqué et fait remarquer que dans le mot “Agriculture” il y a le mot Culture, avec un grand “C”.

Patrick Cosnet n'oublie jamais aussi de dire que c'est dans le cadre de ses études au Lycée Agricole de Laval qu'il a découvert le théâtre !

Quelques années plus tard, il retourne dans son lycée, pour jouer son spectacle. Il rencontre des élèves qui lui présentent un projet de réalisation d'une pièce sur le thème “Monde rural – Monde urbain”.

C'est précisément le sujet de la pièce “La casquette de travers” que la compagnie est en train de réaliser.

Patrick me charge alors de la responsabilité artistique de ce projet.

C'est ainsi que nous réaliserons “Rurban Legend”, projet artistique conduit sous la responsabilité de Jean Renard – Professeur d'Education Socio-culturel au Lycée de Laval.

Tout d'abord, deux mots sur la conduite des ateliers qui nous permirent de mener à bien ce spectacle.

Première étape : Afin de mieux nous connaître, j'ai proposé aux élèves des exercices de base que pratiquent les comédiens lorsqu'ils entament un nouveau travail théâtral. Jeux de mise en confiance, jeux de rythmes, courtes improvisations destinées à oser donner une image différente de soi-même...

Très vite, le groupe était disponible et prêt à tenter l'aventure et s'engager pleinement dans le travail.

Deuxième étape : Mise en place d'un atelier d'écriture collective. Des petites équipes se font et se défont au gré des “commandes”... Il nous faut une scène avec le maire... Et les femmes dans tout cela... Comment leur rendre l'importance qu'elles prennent dans la réalité?... Et les difficultés existentielles actuelles de certains agriculteurs...

Le synopsis est proposé par deux membres du groupe qui font vite l'unanimité : Marcel le

“53”, rencontre Alain le “75”. Les premiers contacts sont houleux... mais peu à peu le dialogue se noue et l'un et l'autre échangent... et changent. Quelques années plus tard Sylvain fils d'Alain (le Parisien) demande en mariage... Sandrine fille de Marcel (l'agriculteur).

La page blanche, évidemment ! Quelques phrases ! Ce n'est pas encore un dialogue ! Des bonnes idées... Il reste à les formuler ! Oui, c'est pas mal ! Mais qui dit cela ? Faire et refaire. Corriger. Rayer. Recommencer encore et encore. Eliminer une scène devenue inutile ou trop lourde. En inventer une à la dernière minute. Faire lire les épreuves à des professeurs et des personnes étrangères au projet... Accepter les remarques et critiques... apporter les corrections demandées...

Troisième étape : Chacun possède le livret complet de la pièce... Il reste à distribuer les rôles (21 personnages pour 3 actrices et 10 acteurs). Cela ne se fait pas sans peine, mais... Il ne reste plus qu'à apprendre les textes et répéter, répéter, répéter...

Quatrième étape : Quelques trop courtes séances de mise en scène et l'on joue. Deux représentations dans le théâtre du Foyer Culturel F.A.L. au centre ville de Laval, les 24 et 25 avril 2001. La régie lumière et son est prise en charge par le Responsable Technique de la Compagnie Patrick Cosnet.

“Rurban Legend” c'est le regard critique de jeunes futurs agriculteurs sur le monde urbain certes, mais aussi et surtout sur le monde rural actuel. Le monde de leurs parents, dans lequel les mères sont encore trop souvent à la maison et aux tâches ménagères – tout en travaillant au bureau ou à la ferme... Un monde où les femmes se retrouvent plus souvent à servir l'apéro qu'à le prendre... Un monde où les hommes sont fréquemment à “disputer” et

discutailler sans fin, sans se soucier ni voir les nuages de l'avenir assombrir leur ciel.

Alain : Chérie, passe-moi une autre chemise, la mienne est sale, j'ai renversé mon café dessus.

Claire : Je t'en repasse une tout de suite, va réveiller les gosses !

Christine : Tu resterais bien manger avec nous ?

Louis : Non ! merci, j'ai promis à Josiane de rentrer !

Christine : Oui, mais là, j'insiste !

Louis : Bon mais... il faut que je téléphone à ma femme, sinon elle va s'inquiéter.

Christine : Suis-moi, le téléphone est là. Je vais servir la table pendant ce temps.

Louis : Allô, Chérie ! Bon ben je rentre pas ! J'suis chez Michel ! Pis je reste à manger ! C'est Christine qui a insisté. Bon, ben... à tantôt !

Michel : Tu veux boire quoi, Louis ?

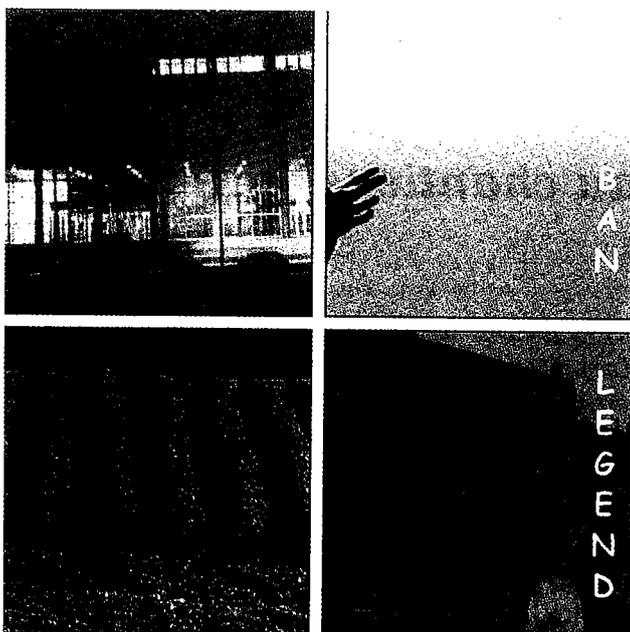
Louis : N'importe, le plus simple, ce que tu as.

Michel : Je vais chercher deux bouteilles de cidres bien frais ! C'est du produit maison !

Christine : Chaud devant ! J'amène la soupe de pot-au-feu !

“Rurban Legend” est cependant un regard frais et constructif, ouvert mais aussi conscient. Jeunes femmes et jeunes hommes qui n'oublient pas la désespérance de certains de leurs semblables.

Le serveur téléphonique : Vous êtes bien sur le serveur téléphonique “Les agriculteurs en détresse”... pour vous mettre en relation avec le service désiré, tapez sur la touche 1 si vous voulez verser des dons à notre association ; Touche 2 si vous voulez une documentation complète ; Touche 3 si vous avez une carte de membre et bénéficiez de nombreux avantages.



"Rurban Legend"

- Pièce écrite par 13 élèves du Lycée Agricole de Laval.
- Projet réalisé sous la responsabilité pédagogique de Jean RENARD Professeur d'Enseignement Socio-Culturel au Lycée Agricole de Laval Et sous la responsabilité artistique de Jean-Louis GONFALONE
- Metteur en scène – Comédien de la Compagnie Patrick COSNET [49] Responsable de la Compagnie ACTI.NO. THEATRE [17], écrit et met en scène pour la Cie P. Cosnet : "Mesure sans Mesure" joué au Festival d'Avignon en 2000.
- Écrit et met en scène pour la Cie ACTI.NO. THEATRE : "Rêve de pierre, Pierre de rêve" joué dans les carrières de Crazannes en 2001.
- Les auteurs de "Rurban Legend" : Aymeric ANDRE ; Aurore CHAINE ; Philippe COUTARD ; Arnaud DE PALO ; Adélaïde ECHE ; Alexandre FRADET ; Jean-Jacques LEON ; Manuel LEROUIGE ; Gwenaëlle MONNERAYE ; Julien PECHARD ; Gaëlle PICARD ; Florent PIGREE ; Mickaël RICOULT.
- Pour tout contact et renseignements : Jean-Louis Gonfalone actino.theatre@wanadoo.fr

Si aucun cas ne vous concerne, veuillez patienter un opérateur va vous répondre.

Maintenant, quelques mots sur les moyens mis en œuvre pour un tel projet.

Il faut tout d'abord une bonne dose de passion. Jean Renard (le professeur d'Education Socio-culturel) est l'âme et le moteur du projet. Il va devoir lutter contre une direction relativement hostile : "Cela perturbe l'emploi du temps des élèves et des professeurs... ceux qui ont des matières "importantes" ! De plus ces

élèves ne sont pas parmi les plus brillants scolairement ! Dois-je vous rappeler qu'ils passent le Bac très bientôt..." etc. Donc bonne dose de passion, d'acharnement et de confiance. Oui, confiance dans les élèves et également dans l'intervenant qui va tenir la barre artistique du vaisseau. Car avant que la pièce soit écrite, le livret parfaitement réalisé, paginé et relié, les "collègues" ont tendance à sourire, goguenards.

Après, il faut des sous, des pépettes, des francs, des Euros... Le projet a été réalisé dans le cadre de la Convention Régionale Culture/Agriculture. Quatre partenaires ont mis la main au porte-monnaie : DRAF Pays de Loire ; DRAC Pays de Loire ; SRFD Pays de Loire ; Lycée Agricole de Laval. Un grand nombre de professeurs ont assisté à l'une des représentations et un ou deux sont venus dire à leur élèves : "Vous avez eu raison de manquer certains cours !".

Je ne peux ni ne veux - sous peine d'être taxé d'autosatisfaction - décrire avec insistance et détails la joie et la fierté de ces jeunes adultes - plus proche du monde du travail que de l'univers des études - à la fin de chaque représentation. Jean Renard, qui connaissait bien ses élèves me disait qu'il les découvrirait. Tel ou tel, incapable de dire ses répliques sans se réfugier derrière un rire nerveux, parvenait au bout de quelques semaines à endosser parfaitement son rôle. Sur l'instant il est difficile et présomptueux de dire le bien fondé de tels projet à l'intérieur d'établissements qui a priori ne sont pas particulièrement créés pour former des artistes ou des créateurs.

Après plus de vingt années d'expériences, de rencontres, d'ateliers théâtre, de projet de

réalisation de spectacles vivants au sein d'établissements scolaires de l'Education Nationale et du Ministère de l'Agriculture, je pense avoir compris que l'importance est dans le regard. Le regard que l'on porte sur les jeunes que l'on rencontre. Le regard que les jeunes portent sur vous. Dans ce regard il y a essentiellement la reconnaissance, ou autrement dit le fait de reconnaître l'existence de l'autre. Non pas la fonction de l'autre (élève ou professeur ou intervenant - artiste ou non) mais l'autre simplement en tant qu'être humain. Alors, lorsque ce regard est vrai les projets les plus hasardeux ou chimériques deviennent possibles. Les masques du jeu social derrière lesquels nous tous nous réfugions quotidiennement, n'ont plus besoin d'être portés. Les élèves respirent, rient, défendent leurs idées, leurs utopies, leurs rêves... Ils osent alors se déplacer différemment dans l'espace, jouer avec leur voix...

Ils osent laisser lire sur leur visage - si le personnage qu'ils interprètent l'exige le sentiment du dégoût, de la colère, de l'envie, de la peur, de la haine ou de l'intense plaisir...

Et dans ce jeu, plaisir en apparence purement ludique, ils vont déployer une énergie et des facultés insoupçonnées. Ils lieront et apprendront parfaitement des pages entières (alors : "qu'ils ne lisent ni ne veulent décidément rien apprendre !"). Ils écouteront attentivement des consignes complexes et seront capables de les mettre en pratique (alors : "qu'ils sont incapables de concentration et encore moins capables d'écouter !"). Ils se respecteront, malgré les inimitiés naturelles et se mobiliseront pour concrétiser leur projet (alors : "qu'ils ne peuvent même pas s'entendre entre-eux, si ce n'est pour faire le chahut !"). Même, ils passeront (tous les 13 sans exception) avec succès leurs épreuves du Bac (alors : "que... que... Eh ! bien ça !... Enfin... bon... ils ont eu de la chance... surtout... !").

“Sen kélé té sira bô”

un seul pied ne trace pas un sentier

Myrtille SPERRY

*Initié par l'association Zaka (maison en mooré) du lycée Agropolis, ce projet de coopération, entre jeunes de Montpellier et de Bobo-Dioulasso, s'articule en trois temps pour l'année scolaire 2000-2001 (préparation, réalisation, restitution) et concerne 8 élèves volontaires du lycée Agropolis. La **préparation** du projet s'étale sur quelques mois, précédée de quelques années... ; le voyage au Burkina-Faso a lieu du 25 janvier au 12 février 2001, avec comme temps fort, la **réalisation** d'une fresque sur les murs d'un centre d'accueil de jeunes de la rue ; et enfin la **restitution** qui prendra différentes formes. Sans omettre le fait essentiel que ce projet s'inscrit, pour les membres de l'association Zaka, dans une durabilité avec nos partenaires au Burkina-Faso “le pays des hommes intègres” : Alexandre Bagbila et son équipe d'éducateurs de rue.*

Préparation :

Dès la rentrée, nous travaillons ensemble (l'équipe éducative et les lycéens de Montpellier, en lien avec nos partenaires au Burkina-Faso) sur des actions de sensibilisation afin de récolter des fonds nécessaires au voyage, la constitution de dossiers pour obtenir des financements, et des réunions hebdomadaires entre les participants pour discuter :

- des **représentations** de chacun sur le développement, la coopération, l'Afrique...
- des **informations** géographiques, historiques, sanitaires, culturelles, linguistiques (initiation au mooré, la langue des Mossis, celle de nos partenaires) ;
- du projet principal : la **fresque** que nous allons réaliser à Bobo, sans toutefois aborder le choix du sujet à peindre, que nous laissons à nos partenaires ;

Quelques jours avant le départ, tous les participants au projet se retrouvent le temps d'un week-end, les 20 et 21 Janvier, pour un **stage de formation aux techniques de la fresque** avec une intervenante : Maud Soupa, plasticienne.

Réalisation :

Nous passons d'abord quelques jours à Lelguem, village traditionnel Moaga (singulier de Mossis à l'Ouest de Ouagadougou), où vit la famille de notre partenaire, Alexandre Bagbila.

Après quelques découvertes, rurales et urbaines, nous nous mobilisons pour la réalisation de la fresque, à Bobo-Dioulasso.

*** Samedi 3 février :**

Le chant du muezzin nous réveille vigoureusement à l'aube (la mosquée est toute proche), relayé par les ânes et autres animaux domestiques qui traînent dans les rues sableuses de Bobo, se nourrissant de détritrus.

Départ pour le centre d'accueil de l'A.R.J.B. : Association Relais-Jeunes de Bobo-Dioulasso, émanation de la Direction Provinciale du Ministère de l'Action Sociale.

Son rôle est de permettre aux jeunes d'avoir accès à l'hygiène, à des soins éventuels, à une écoute.

L'association Zaka, du lycée Agropolis, s'est engagée à aider matériellement l'A.R.J.B. pour la rénovation de ses bâtiments, son équipement et la mise en place de formations individualisées.

Une première tranche de 15 000 F provenant de la D.G.E.R (Ministère de l'Agriculture) a déjà permis la rénovation des murs extérieurs.

Un mur de 150 m de long cerne la grande cour, longeant d'un côté le boulevard de la Révolution (une des artères principales de Bobo) et de l'autre, une piste empruntée quotidiennement par plusieurs centaines de jeunes se rendant, à l'école primaire, au collège, au terrain de sports ou au lycée tout proches.

“On nous a présenté l'association, les responsables nous ont expliqué leurs buts prévenir, sensibiliser les jeunes au S.I.D.A. (terrible fléau en Afrique), les écouter, leur donner un lieu où laver leur linge, et leur permettre de trouver des petits boulots pour qu'ils ne soient pas obligés de voler tout le temps. Ils se shootent à la colle toute la journée.”

Longue discussion entre les acteurs du projet pour le définir plus concrètement ensemble. Nous regrettons que les jeunes de la rue n'y participent pas, mais d'après leurs éducateurs, ils ne sont pas capables de décider avec nous des thèmes de la fresque, de la concevoir.

La préoccupation majeure de nos partenaires est de sensibiliser la population et en particulier les jeunes, au fléau du S.I.D.A. qui touche-rait au Burkina-Faso 12% de la population.

“Ne soyez pas obsédés en disant : qu'est-ce que vous les Africains vous pensez ? Elle est mondiale cette maladie en fait, il faut que ce soient des images compréhensibles par tout le monde” nous a dit Alexandre.

Il s'agit aussi d'informer visuellement sur les activités du centre, et en particulier de créer un logo pour l'A.E.M.O. : Association Educative en Milieu Ouvert, qui regroupe différents organismes travaillant pour les jeunes de la rue.

Trois étudiants des beaux-arts de Marseille (en voyage d'études) intégrés spontanément au projet, Lamin Maïga, peintre batikier Burkinabé, les éducateurs de rue, le groupe du lycée Agropolis et celui du lycée de Châteaulin (associé au projet avec six jeunes volontaires) palabrent donc, dessinent et imaginent ensemble ce que sera la fresque.

Nous nous sommes beaucoup interrogés sur la représentation du corps humain, et en particulier le sexe : jusqu'où peut-on aller dans la démonstration figurative ?

La parole d'Alexandre a tranché : “Au nom des tabous, si on doit laisser mourir les gens, c'est dommage ; c'est parce qu'on est vivant qu'on respecte les tabous.”

* **Dimanche 4 février :**

Nous préparons les murs à la chaux vive (la seule disponible au Burkina-Faso).

Mais les parpaings étant recouverts d'un enduit acrylique, nous sommes obligés de réadapter les matériaux (la chaux reste à la surface du mur et s'effrite dès qu'elle sèche...) et d'utiliser un mélange que Lamin appelle "la foume", de l'acrylique et du lait de chaux, pour enduire le support et lier les pigments.

Ces hésitations techniques nous retardent et nous ne commençons à peindre réellement que le lundi 5 février.

* **Lundi 5 février : et les jours suivants...**

"Ce matin on a préparé les couleurs, mélangés les pigments avec de la foume et de l'eau. Certains ont commencé à tracer des dessins au crayon sur le mur, et cet après-midi on a commencé à peindre. Les jeunes de la rue nous aident aussi Premiers contacts assez bons, ils sont un peu trop shootés à la colle, mais bon..., ils aiment bien nous taquiner pour chercher nos limites."

Nous travaillons sur 16 pans de mur de 4 m de long sur 1 m 80 de haut. Certains sont réalisés collectivement, d'autres sont des créations individuelles de tous les acteurs du projet, y compris les jeunes de la rue qui "se lancent" le troisième jour.

Outre l'apprentissage technique que ces jeunes acquièrent, les discussions et relations avec nous sont parfois difficiles, lourdes de différences. Mais la synergie de l'action nous rapproche et permet des échanges constructifs.

Les écoliers et lycéens qui longent le mur tous les jours s'arrêtent souvent pour regarder, discuter... du S.I.D.A. surtout. Notre présence suscite beaucoup de curiosité et une animation constante.

* **Vendredi 9 février :**

C'est la touche finale de la fresque et l'effervescence est à son comble... Le dernier panneau est achevé à la lumière des phares du bâché...

* **Samedi 10 février :**

Inauguration de la fresque, officiels, associatifs, jeunes, musiciens... discours, ruban et ciseaux, discussions et danses... euphorie tranquille vite stoppée par l'annonce d'agitations au centre-ville.

Le changement de municipalité crée des heurts entre les partisans de l'ancien maire et ceux du nouveau, manifestation violente et altercations sanglantes avec les forces de l'ordre.

Nous rapatrions rapidement le groupe chez Alexandre, coupant court aux festivités et adieux, annulant l'excursion prévue dans la vieille ville, la visite de la grande mosquée construite en 1890.

Dernière soirée festive, cochon grillé et dancing select avec les membres de l'A.E.M.D..

Restitution :

• **Les images vidéos** du voyage, 3 h de rushes, tournées par les élèves, ont permis la réalisation d'un montage de 6 minutes, sur la fresque, dynamique et explicite sur notre démarche et celle de nos partenaires.

• Pour la "journée portes ouvertes", le samedi 24 mars 2001, nous avons installé **une exposition** sur les échanges réalisés avec le Burkina-Faso : quelques panneaux comportant photos et textes, batiks, petits objets de bois et de bronze, instruments, épices, quelques bijoux en vente... et la projection de la vidéo réalisée sur la fresque.

Les participants étaient présents pour offrir aux visiteurs une boisson désaltérante du Burkina : le "Zoom-Koum", et expliquer le projet...

• Le 26 avril 2001 a lieu au lycée une soirée organisée par les participants au projet, membres de l'association Zaka.

Nous profitons de la venue en France de notre partenaire principal, Alexandre Bagbila, pour organiser un **débat** sur le thème :

"Quelle éducation au développement, à la solidarité internationale ?".

Autour de la table, se trouvent aussi les jeunes étant partis au Burkina, et différents acteurs de la mission de coopération internationale : du B.C.I., du C.E.P. de Florac, du réseau Burkina, du R.E.D. et du C.I.E.P.A.C.. Trois vidéos seront projetées, un reportage comparatif d'élèves sur les conditions de vie respectives d'un lycéen burkinabé et d'un lycéen français, la vidéo réalisée sur la fresque, et un reportage sur le précédent travail d'Alexandre à la "maison de l'enfance d'Orodara".

Photos et dessins du voyage sont exposés.

Après une séance de gastronomie "africaine", le groupe S.A.O., des musiciens d'inspiration ouest-africaine mêlée d'accents jazz, animera la fin de la soirée.

Bilans...

Ce projet de coopération internationale s'inscrit dans une histoire : une longue amitié entre Alexandre Bagbila et Philippe Llanas, les initiateurs des échanges qui durent depuis quinze ans : échanges relationnels, techniques parfois, entre les jeunes burkinabés et français. Actuellement, leurs efforts portent essentiellement sur le centre relais -jeunes de Bobo, sa rénovation et l'augmentation de ses activités : future médiathèque, et véritable lieu de formation pour les jeunes de la rue. C'est donc un projet durable dont la pérennité ne dépend que de ses différents partenaires.

Le bilan du séjour organisé cette année au Burkina est globalement positif.

Les différents objectifs de ce voyage, impliquant les participants, ont permis une richesse, une complémentarité dans les échanges au sein du groupe. La hiérarchie entre élèves, proviseur, enseignants, C.P.E., s'est estompée rapidement pour faire place à des relations fortes, à une écoute et à un respect mutuel croissants. Chacun s'en est trouvé grandi. Aux yeux des Burkinabés croisés dans la rue, notre groupe prenait de la valeur par ses différentes classes d'âge, nous étions respectés parce que nous voyagions avec "nos vieux" !

La vie au village de Lelguem a été un moment essentiel pour les jeunes, qui ont fait preuve de capacités d'adaptation et de communication étonnantes, s'épanouissant au contact de la culture des Mossis.

Le rapport au temps, l'écoute offerte, la sincérité des contacts et la qualité des échanges, le détachement face aux aléas matériels, et la capacité des Mossis à prendre du recul, à rire de toute situation, ne seront jamais oubliés par les jeunes de Montpellier. Il s'ensuit une modification de leur comportement, de l'appréhension de l'autre ; une sensibilité accrue et une attitude face au Sud, très valorisé, de nouveaux engagements sociaux, en faveur du commerce équitable par exemple.

La réalisation de la fresque a été plus éprouvante.

La difficulté à communiquer et à construire des relations avec les jeunes de la rue, n'a pas été vaincue par tous.

Nous avons été interviewés sur le chantier par Radio-Bobo, et le reportage a été diffusé le 8 Février 2001, parmi les informations locales.

Un des jeunes de Bobo, Amadou, a expliqué la raison de sa présence et de sa fréquentation régulière du centre Relais-Jeunes :

"Je viens dans le centre pour être clair ; si je suis ici, je travaille pour montrer que la drogue, la dissolution (colle), n'est pas bonne. Ils nous donnent des bonnes idées ici."

Un des jeunes de Montpellier, Réda, s'est aussi exprimé sur les ondes de Radio-Bobo :

"J'ai travaillé déjà avec des enfants en France, j'ai fréquenté des milieux

où il y pas mal de délinquants. Je me suis rendu compte qu'ici c'était pas tellement différent en vérité. Les enfants sont les mêmes partout, ils ne sont pas plus durs ici, seulement ils ont une vie différente. Quand la nuit vient, ils font des choses que certains ne font pas en France. Ils sont poussés par un autre sentiment que la révolte, ce serait plutôt la faim parfois. Au fond, ils ne sont pas si différents, on arrive bien à échanger avec eux, c'est intéressant."

Nous attendions de les rencontrer pour décider ensemble du thème de la fresque, pour faire des croquis et l'imaginer..., étapes décisives qui n'ont finalement impliqué que les éducateurs de rue.

Nous avons été profondément déçus d'apprendre que les jeunes de la rue n'étaient pas au courant de notre venue, qu'ils ne seraient pas capables de participer à la conception.

Sept jours pour préparer et réaliser une fresque de 150 m de long, tout en gérant des rapports parfois conflictuels avec ces jeunes, c'est court ! Les contacts ont été mal préparés entre eux et nous.

Nous avons manqué de temps pour "nous renifler", nous découvrir, nous connaître, avant de travailler ensemble.

Certes, ce sont des jeunes que leur réalité si profondément différente a profondément marqués, et pour qui la projection dans l'avenir n'est pas toujours possible, trop carencés, ils ne peuvent pas se projeter, c'est presque physiologique. Ils sont parfois si shootés qu'il devient difficile de communiquer.

Mais avec quelques uns d'entre eux, passées les provocations et petites altercations pour se tester les uns les autres, se sont installées de vraies relations de confiance, de collaboration et d'échange dans le travail.

Nous avons échangé culturellement, travaillé ensemble pour le centre Relais-Jeunes, réalisé une "œuvre" à vocation informative et sociale, mais quelle réciprocité en découle réellement ?

Peut-être avons nous approché, touché du doigt, la réciprocité telle que l'a définie Hegel : "un type de relations entre deux termes qui permet à chacun d'être effectivement lui-même".

Serait-il souhaitable que nous organisions leur venue en France, peut-être pour une réalisation du même type ? Nous en avons parlé avec leurs éducateurs... à suivre...

Questionnements :

Quel équilibre trouver entre des projets de coopération internationale qu'il est difficile de mettre en place avec une éthique solidaire, de réciprocité, d'égalité dans l'échange et le partenariat, et dont les objectifs humanistes sont difficilement maîtrisables dans leur intégralité ; et une éducation au développement qu'il est plus facile de contrôler et dont les écueils sont évitables ?

Bénigne Joliet, du B.C.I., affirme que : "Coopérer c'est partir avec l'idée d'apprendre et non d'enseigner. En effet, pour être efficace, il faut apprendre à se connaître et à comprendre la différence avec l'autre. Et cette compétence là ne s'apprend pas à l'école. Il est important d'avoir les qualités humaines, une grande ouverture d'esprit et des capacités d'animation pour bien coopérer."

A mon sens, tout projet de coopération devrait être précédé d'une véritable éducation au développement, s'inscrire dans une durée permettant d'évaluer les besoins de l'autre, des partenaires du Sud par exemple. Avant tout, il s'agit d'éviter la transposition de nos valeurs. La coopération artistique, l'échange par l'interaction culturelle, me paraît être un excellent tremplin pour la découverte de l'autre et des potentialités d'un partenariat futur.

A toi qui n'est pas encore né, Albert Jacquard affirme : "L'autre, individu ou société, ne nous est précieux que dans la mesure où il nous est dissemblable. (...) Un autre rapport entre les hommes est évidemment sou-

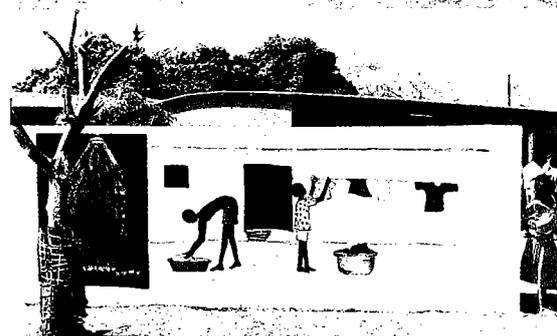
haitable. Il s'agit de regarder l'autre, non comme un adversaire à vaincre, mais comme un partenaire à encourager, non comme un ennemi dont il faut se débarrasser, mais comme un interlocuteur dont on attend un enrichissement."

Un graffiti entrevu me revient à l'esprit : le mot F.M.I. complété par ces quelques lettres : F. a Ml. ne...

Myrtille SPERRY

Enseignante en Education Socio-culturelle au Lycée Agricole de Montpellier

Les passages en italique sont extraits des carnets de route des lycéens de Montpellier.



Photos : © DR

Une première au LEGTA de Vic en Bigorre

LA BTS TECO écoute l'Afrique centrale

Joseph KIRAHAGAZWE, Isabelle DEGACHE, Régis BÉGUÉ

"Je surgis de nulle part et je suis au seuil de votre porte. Assis au bord du cratère zairou-rwando-burundais, rescapé de l'antagonisme hutu-tutsi, je me tâte, je m'écoute, je m'étonne d'être vivant parmi les vivants !". Ainsi le Rapport des Journées Nationales de l'Enseignement Agricole du 28 au 30 mars 2001 (p.52) reprenait ma formule de présentation et répercutait mon souhait de tournée dans les lycées agricoles avec mon spectacle-témoignage "Sur les Paroies du Néant".

Et ce dimanche 24-02-02, un groupe de six danseuses Hutu et Tutsi burundaises et rwandaises et moi-même quittons Paris pour répondre à l'invitation du professeur d'éducation socioculturelle Isabelle DEGACHE au LEGTA de Vic en Bigorre. Un séjour de cinq jours d'un dramaturge comédien porteur d'une expérience humaine singulière permettra à la BTS TECO (36 élèves) une plongée virtuelle dans la réalité socio-politique d'Afrique Centrale, à travers une conférence-débat sur l'évolution socioculturelle et géopolitique de la région des grands lacs, une représentation théâtrale, un atelier d'écriture, une mise en scène et une lecture publique des textes retenus.

"Pourquoi ce projet, explique Isabelle Degache ? Pour savoir écouter, entendre un témoignage vivant, comprendre et analyser les processus de violence intercommunautaire, s'ouvrir à l'universalité des cultures à travers leurs différences, entrer dans une démarche de création à travers la réalisation d'un spectacle. Pour bousculer nos représentations, pour nous confronter à une réalité qui nous échappe, pour qu'au-delà de l'émotion, de l'étonnement, nous soyons amenés à penser différemment notre propre réalité. Pour comprendre la réalité de l'autre, une réalité complexe, faite de souffrances inimaginables, tenter de trouver du sens, afin de ne plus s'appesantir égoïstement sur soi, afin de se regarder autrement et ne plus se revendiquer comme une entité fermée prête à se battre pour de problèmes futiles, afin d'ouvrir sa coquille et s'étonner et s'ouvrir à l'existence de l'autre. Pour découvrir le plaisir de l'échange avec quelqu'un de nouveau qui va avoir un autre regard sur ce que l'on fait. Qui

va nous voir sans a priori et qui va se livrer, nous prendre par la main et nous dévoiler son histoire, sans fausseté, avec une grande pudeur et une exceptionnelle justesse".

Tous les acteurs locaux ont été invités. Correspondants presse écrite, radio, télévision, mairie, commission culture, les théâtres environnants, le Conseil régional, la DRAF, la DRAC, des inspecteurs de lettres, des professeurs des lycées voisins...

Certains bloqueront leur temps et voudront suivre ce voyage vers les contrées inconnues d'Afrique centrale, ce cache-cache entre la plume et le mot juste, ces premiers pas du comédien devant son public. Le programme est dense. Le lendemain lundi dès 9 heures dans l'amphithéâtre du lycée, grâce à un judicieux montage vidéo, la BTS TECO et le public visiteur s'envolent vers les rives du lac Tanganyika, dévorent des yeux les paysages idylliques de la région des mille collines hérîtés des mouvements tectoniques du tertiaires et découvrent l'évolution des peuples d'Afrique Centrale, Burundi, Rwanda, Zaïre, des origines à nos jours. Ils découvrent dans les campagnes et dans les villes un peuple laborieux et épanoui, dans ses joies et ses peines, avec ses maisons en paille sèche ou en tôle ondulée, ses costumes amples, vivant au rythme de la danse et dansant au rythme de la vie. En quelque quatre heures, le public s'imprègne de cette culture d'ailleurs et sympathise avec elle.

Tantôt émerveillé par les légendes et les mythes des rois fondateurs, tantôt surpris par ces pratiques inédites des monarques burundais qui se donnaient systématiquement la mort pour céder le trône au prince héritier, il découvre, les yeux grandement ouverts, de fantastiques danses folkloriques tels les célèbres tambours royaux du Burundi, les surprenants danseurs Intore en peaux de léopard... Il accompagne en différé ces populations dans leur vie au quotidien, leurs moments de fêtes, leurs angoisses face à l'inconnu, leurs préoccupations mystiques...

Les élèves et les invités frémissent dans une solidarité émouvante lorsque les guerres s'allument en cette Afrique centrale actuellement

devenue le centre de l'enfer. Ils captent le regard de ces paysans jadis riant dans la verdure des champs en fleurs, et maintenant pleurant sur des corps d'enfants à la pigmentation mal affirmée. Ils interrogent le regard terreux de l'enfant ouvert sur la peur et l'abîme. Ils voient des enfants traînant des fusils en bandoulière dans les maquis... Ils suivent des marches interminables d'humains horriblement démunis et jetés sur les routes de l'exil. Ils posent un regard suspect sur le visage de ces dirigeants rwandais, ougandais, burundais, congolais rêvant de conquêtes et de richesses au grand mépris des peuples, et que la magie de l'écran fait surgir des profondeurs de cette Afrique déconcertante...

"A travers cet exposé, dira Mme Degache, nous découvrons le cadre physique du Burundi, à la croisée d'autres grands pays plus imposants comme le Zaïre, son climat, sa végétation, ses coutumes, sa nourriture, ses légendes, ses peuplements, l'histoire, la colonisation... Cet exposé est une première approche nécessaire qui va nous faire comprendre la complexité du drame hutu-tutsi".

Et en début de soirée, mon spectacle témoignage qui me valut une bourse d'écriture du Centre National du Livre (CNL) à Paris, ma ligne de vie traversant l'histoire controversée du Burundi où je suis né, celle du Rwanda où disparurent ma femme et mes enfants lors du génocide de 1994, celle du Congo où je faillis périr en 1996, un témoignage émouvant sur la sempiternelle question hutu-tutsi ponctué d'exquises danses de jeunes filles surgissant comme un défi lancé à l'horreur et à la mort. Ce fut une fabuleuse révélation que ces danses : au rendez-vous de la grâce et de l'élégance, la poitrine en exergue et les bras déployés, le sourire déclinant le mot espoir sur le visage radieux de ces réfugiées politiques, elles proposaient un hymne à la vie et un message de tolérance universelle. "La présence des danseuses qui se déplacent avec légèreté et grâce, écrira Mme Degache, offre un autre regard sur la vie, comme une sorte de rayon de soleil (éclat de leurs costumes), de souffle nouveau qui annoncerait une nouvelle ère".

Le lendemain, les élèves ne tarissaient pas d'éloge et acceptaient de nous confier par écrit leurs impressions.

"Joseph nous a d'abord fait découvrir le Burundi, un pays que je ne savais même pas situer sur la carte du monde. Le spectacle d'hier m'a permis de ressentir ce que vit Joseph. J'ai compris la souffrance et la peur que les populations peuvent avoir dans ces pays. Il me semble entendre les témoignages des personnes persécutées lors de la période nazie". (Régis)

"Une image m'a marqué. Celle de cette marée humaine qui convergeait vers un même point, celui de l'incertitude, de la peur saisissant leurs entrailles. Le regard hagard, leurs vêtements tachés de sang pour certains, leurs pieds nus sur cette terre qui est la leur..."

"La douleur est une expression que je ne porte pas. Il m'est impossible de trouver les mots justes. Ma tête s'emballe, mon ventre se cale, les larmes que je verse sont pour vous (moi ?), mes émotions vont à la dérision ! Comment une machine à aimer bascule et devient une machine à tuer ? Je n'en ai pas dormi".

(Scherrer Aude).

"Parfois choquante, la représentation était forte et émouvante".

"Votre enfance a été confronté au monde cruel des adultes. Vous avez vécu les atrocités les plus douloureuses. Malgré ces actes inhumains, vous tentez d'insuffler une buée d'espoir. J'ai été très touché par l'élan d'espoir omniprésent dans votre spectacle. Découvrir un humain dont l'espoir fait partie intégrante de sa personnalité me rend confiant en l'homme". (Pablo)

"Aujourd'hui, je suis allée courir et le parcours m'a semblé plus facile que d'habitude, sans doute parce que j'ai arrêté de me plaindre. Depuis votre témoignage, je ne me plains plus pour des choses qui n'en valent pas la peine". (Emilie)

La journée de mardi devait s'ouvrir sur un débat qui plaçait essentiellement les jeunes au cœur des pulsations du monde comme citoyens de l'universel. Une riche réflexion a conduit les élèves sur la trame des grandes crises de l'histoire moderne et de l'Afrique en particulier. "Les questions fusent, note Mme Degache : Quel fut le rôle de la radio dans ces temps de terreur ? Quels crimes avez-vous commis ? Quelle est la situation actuelle ? Les pygmées ont-ils été aussi massacrés que les Hutu ? Quel est le sens des danses ? Pourquoi toute cette haine ? Est-il difficile de militer en France ?... Joseph répond avec précision aux questions, alimente ses réponses de souvenirs, parfois douloureux, une larme perle au coin de ses yeux ; nous restons là, attentifs, prêts à

accueillir cette souffrance, mais si impuissants..." Pour les participants, la notion d'acceptation de l'autre comme membre de la famille humaine, une et universelle, pourrait être la réponse globale aux conflits divers dont l'exclusion passe pour être l'origine la plus commune.

Alors démarra l'atelier d'écriture, car il était également question de cela. Et pour faire vibrer le meilleur de chaque élève, il était d'emblée convenu que les textes produits seraient mis en scène et présentés le surlendemain au public du lycée. Et le sujet tomba, en harmonie avec le thème central du témoignage : **"Le geste qui sauve !"**

De courts textes, des articles de presse, des cas vécus pour aiguillonner les cerveaux, des consignes explicites, et les esprits se débriquent. Les regards palpitent, les imaginations s'envolent... Mille situations, mille mondes s'offrent comme un entrelacs d'autant de fils à démêler. Trop de soubresauts ont secoué l'humanité, trop de volcans ont brûlé la terre de leur sang rouge. Trop de victimes ont été ensevelies sous la lave aveugle de la méchanceté humaine. Le sujet ne s'impose aucune limitation dans le temps ou dans l'espace. Il est ouvert et passionnant. Il offre à la jeunesse une heureuse opportunité de sauver une vie sur un point du globe ! "Des élèves défendront avec ferveur que le geste qui sauve garantit l'avenir de l'humanité, renchérit Mme Degache. L'écriture est plus ou moins rapide, laborieuse. L'engagement des étudiants est fort". Premiers rendus, pas satisfaisants ! Il faut réorienter telle composition, mettre plus de sel dans telle autre, alimenter tel récit, relancer tel élève en panne d'inspiration, "Joseph a toujours le mot juste et élégant pour donner des conseils, ajuster, encourager les plus en difficulté. Les étudiants écoutent, acquiescent, souffrent parfois devant le manque d'imagination...", précise l'observatrice. Et le résultat est là, fulgurant, insoupçonné ! Mais ce n'est qu'une étape, la scène s'impatiente...

Jamais mes conseils ne furent suivis avec autant de minutie : appropriation et transmission de la charge émotive du texte, inflexions de voix, placements de silences qui vibrent, occupation de l'espace scénique, art de la présence sur scène... Et la soirée de jeudi, le public applaudit copieusement ses auteurs en herbe qu'il côtoyait quotidiennement, à travers ces textes dont vous retrouverez le ton quelques pages plus loin.

Ainsi, tout au long de cette visite au LEGTA de Vic en Bigorre, au-delà de l'exercice d'écriture et ce qu'il implique de logique, de rigueur et de qualité dans l'expression qui se doit d'être correcte afin de s'outiller pour le marché du tra-

vail et afin d'affirmer son être-au-monde, les 36 élèves de la BTS TECO 1^{ère} année ont pu se mettre au diapason du monde. Ils ont raccordé leur âme aux pulsations de l'univers. Ils se sont retrouvés virtuellement plongés au cœur des séismes du monde et se sont passionnés du sujet d'écriture. Ils ont non seulement pris position comme redresseurs de torts, mais se sont impliqués directement à travers un geste généreux de sauvetage, dans un ultime désir d'infléchir le cours des choses.

"Merci d'être venu, me dit le proviseur de l'établissement autour du verre d'amitié. C'était une réelle surprise."

"Merci Joseph, diront ces élèves dans un mot de clôture très touchant. Merci, Joseph, grâce à toi la vie ne sera plus comme avant, tu nous as ouvert l'esprit sur la misère humaine, tu nous a amenés à la regarder différemment, à ne pas l'envisager comme une fatalité, mais tu nous a montré qu'il faut garder espoir et ton sourire inaltérable en est la preuve. Merci Joseph de nous avoir permis en quelques jours de grandir un peu... Merci !"

Le souhait ardent de notre association, *La Compagnie des Monts de la Lune*, est de revivre cette expérience avec le plus possible de lycées. Parce que nous sommes des rescapés d'horribles tueries, parce que nous sommes des témoins vivants d'atroces inhumanités, chacun de nos parcours est l'histoire d'un miracle. Nous avons longuement côtoyé la mort. Nous avons trop souvent vu mourir autour de nous. Et nous ne pouvons pas nous taire. Nous sommes des Hutu et des Tutsi qui tentons une démarche de réconciliation, de travail au coude à coude et d'harmonie et nous voulons proposer notre expérience. Nous éteignons en nous toute rancœur et tout esprit de vendetta. Nous parlons de courage et de confiance en soi. Nous parlons de ténacité et d'espoir. Notre témoignage raconte le pardon et la réconciliation. Notre message parle de tolérance à l'échelle planétaire. Notre contact avec la jeunesse en formation aide certainement à l'édification de personnalités fortes. De fait, elle sort de sa coquille et s'ouvre à l'autre et à sa culture par une esthétique théâtrale particulière : le témoignage, l'actualité par ceux qui l'ont vécue. Elle appréhende par un procédé pédagogique judicieux et peu onéreux, le montage vidéo, de grandes questions d'actualité et d'histoire.

Joseph KIRAHAGAZWE

*Compagnie des Monts de la Lune
12 av. Mazarin 91380 Chilly MAZARIN
Tél/fax : 01 69 09 86 94
Portable : 06 61 94 05 59
e-mail : jepsoh@worldonline.fr*

Un écrivain burundais en résidence : Rencontre d'un témoin-créateur Emotion et création

S'il est des moments où l'on désespère de nos élèves parfois, parce que l'on s'étonne de leur manque de curiosité, de leur frilosité à débattre en respectant la parole de l'autre, il est des expériences qui nous redonnent goût à l'ouvrage, qui nous permettent de les découvrir et de faire voler en éclat toute idée de désespérance.

Joseph Kirahagazwe est entré au lycée par hasard, hasard d'une rencontre, hasard d'un projet monté dans l'urgence. La rencontre de Joseph a été comme un souffle de vie que l'on aurait reçu au visage, une énergie nouvelle qui a bousculé nos représentations. L'Afrique et son exotisme coloré, rien de tout cela. Joseph nous a parlé d'une autre réalité, étalée il y a longtemps dans nos médias sans vergogne.

Joseph avec une infinie pudeur nous a parlé de lui, de son histoire. Hutu du Burundi, Joseph est entré dans la reconnaissance de la différence ethnique à l'âge de l'école, violemment. "Un coup de compas reçu entre les deux omoplates", une déchirure ouverte. Sa vie a été une succession de rebondissements douloureux, faits de peurs, de douleurs, de souffrances, qu'il exprimera avec calme, et lorsque les mots ne suffiront pas à dire clairement, Joseph ouvrira ses mains et accompagnera son geste d'un soupir comme pour conjurer la douleur ou marquer les limites de la parole... Pas besoin de mots, les élèves sont à l'écoute, ouverts à son témoignage. Lorsque Joseph leur donnera la parole, ils n'hésiteront pas à dévoiler leurs sentiments, leur reconnaissance devant tant de courage et remercieront Joseph pour cette leçon de vie. L'échange dialogué permettra le passage à l'écriture sur le thème "Le geste qui sauve !" qui les conduira à imaginer une situation où l'on s'engage à sauver l'autre au péril de sa vie. Ils rature- ront, recommenceront, modifieront pour trouver les mots justes, pour donner plus de vie à leurs personnages, pour transmettre l'émotion.

Le résultat est tout simplement beau, beau à vous couper le souffle parce que vous n'auriez pas cru, parce que certains vous ne les aviez jamais entendus, parce qu'en si peu de temps (8 h d'écriture) ils étaient arrivés à créer une histoire... "vraie".

Lorsque sur la scène de l'amphithéâtre résonnera le son de leur voix, l'auditoire restera cloué par l'émotion. Nous étions plongés dans ces drames, nous écoutions la gorge nouée par l'émotion, émotion devant leurs créations, dans un silence d'église, jusqu'à l'explosion des applaudissements.

Isabelle DEGACHE

Professeur Socio-Culturel
au LEGTA Jean Monnet de Vic-en-Bigorre



Photo : © DR

[Texte écrit par un élève]

Matin obscur

Février 1941, une fois de plus je suis chargé d'exécuter ma tâche, ma lourde tâche. Les ordres sont clairs : intercepter tout individu de la race juive se trouvant dans le monastère d'un petit village alsacien. Je suis en route avec mes hommes, 22 soldats SS, armés jusqu'aux dents, au physique impressionnant et dévoués corps et âme aux ordres du Führer.

Il est 7 h 30, il fait froid, l'air est humide et le brouillard laisse apparaître petit à petit le monastère au fur et à mesure de notre avancée. Moi, en tête, nous avançons d'un pas franc et bruyant, en lignes, groupés par deux. Rien ne pourrait nous arrêter. Sous la pression et sous mes cris, les moines nous ouvrent les portes. Mes forces armées se déploient dans la bâtisse : les portes s'écroulent sous les bottes des aryens ; c'est alors que retentissent les premiers cris et les premiers pleurs : mais ce sont des gémissements d'enfants.

Comme toujours, l'humain prend le dessus ; la gorge nouée, je baisse la tête, je n'ose plus regarder cette mise en scène. C'est alors les mêmes questions qui me reviennent à l'esprit : pourquoi tout ça et pour qui surtout ? C'est un sentiment de haine qui s'empare de moi : une haine pour notre chef, le Führer. Le premier de mes hommes arrive vers moi et me dit de sa voix grasse : "Chef, il n'y a que des enfants" !

Dans sa main il tient un petit garçon, en pleurs, apeuré ; il le traîne jusqu'à notre véhicule, sorte de bétailière qui est en fait le début de leur fin. Puis vient un soldat : de son bras puissant il porte une fillette, toute blonde et si faible. Ses pauvres habits sales laissent apparaître cette croix de Juda qui doit être une offense à mes yeux. Ses petits yeux s'ouvrent sur moi. Je ressens alors toute sa peur, c'est surtout de moi qu'elle a peur. C'est mon costume noir qui l'effraie autant ; je croise son regard plein de larmes, c'est insoutenable.

D'un bref mouvement de tête sur la droite, j'ordonne à mon homme de la conduire aux autres prisonniers. Les allers et retours de mes hommes se succèdent avec les enfants. Et je reste là, à l'entrée, tout seul, un monstre aux yeux des moines baillonnés un maître aux yeux des soldats si parfaits à leur tâche et si fiers de l'exécuter. Mais ont-ils un cœur pour ne montrer aucun signe de révolte ni de protestation ?

Stop ! C'est impossible. Je crie à mes hommes d'arrêter et de faire descendre tous les enfants. Trois d'entre eux, fidèles à mes ordres, ouvrent les portes du véhicule. Tous les autres s'arrêtent et me fixent, surpris. C'est l'incompréhension. Un d'entre eux se détache du groupe et à ma surprise se braque contre moi ! Il se refuse à libérer les prisonniers : "Ils doivent être conduits, comme tous les autres, dans les camps, c'est la volonté du Führer !" Dans ma colère, je pointe mon revolver vers cet homme, cette machine de guerre d'où ne se dégage aucune émotion à déporter de jeunes enfants.

Je lui ordonne de se taire et de reculer, je le menace de représailles s'il me tient tête ! Mais je ne suis plus un chef à ses yeux, mais un traître !

— Du coin de l'œil je peux voir les enfants. Le coup de feu résonne dans le monastère. Le vent est frais, l'air est humide.

J'apprends plus tard que les enfants étaient orphelins : leurs parents ont été déportés vers Auschwitz lors d'une rafle d'octobre 1940.

Le dossier fut classé sans suite ; il y paraissaient que les ordres furent exécutés mais qu'un soldat fut abattu alors qu'il tentait de mettre un terme à ma mission.

Régis BÉGUÉ

Célébration du centenaire de la loi 1901

avec l'intervention artistique de deux jeunes plasticiennes avignonnaises Irène et Sylvette et la complicité de l'atelier de pratique artistique du Lycée Agricole François Pétrarque d'Avignon.

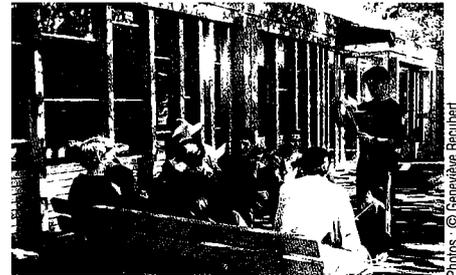
Ailes colorées

"Pour fabriquer le vent,
on a inventé
mille systèmes,
ici on ne manque
ni d'air ni d'idées ;
chacun y met du sien et se
dépense sans compter."



Dans la république du vent, d'Olivier Douzou, aux éditions du Rouergue

Une hélice comme la forme du plan du bâtiment-école de l'architecte.
Comme la force et la dynamique de ce qui y circule donnant du mouvement, de l'élan et de l'énergie.
L'air de rien tout ce souffle c'est l'association des personnes entre elles.
La force de autres, de l'entre-deux.



Photos : © Geneviève Recubert

"Et quand le vent tombe ;
c'est ici qu'on le ramasse, et que l'on récolte
dans des besaces tout ce qu'il a semé."



Contact : LEGTA François Pétrarque - Avignon



Rencontres cinématographiques sur l'adolescence, la sexualité et les conduites à risque

6, 7, 8 Avril 2001 / Lycée de l'Horticulture et du Paysage de Tournus

Pascale MORAND

Dans le cadre des actions de prévention menées par le Ministère de l'Agriculture et de la Pêche pour les élèves et les étudiants de l'enseignement agricole, la Direction Générale de la Santé a confié au Lycée Professionnel Agricole (LPA) de Tournus l'organisation de rencontres cinématographiques sur le thème de l'adolescence, la sexualité et les conduites à risques, intitulées "Génération ados", qui ont eu lieu les 6, 7, 8 Avril 2001.

Ces rencontres, organisées lors d'un week-end, afin d'éviter l'écueil des traditionnelles "séances scolaires" ont touché un large public (jeunes scolarisés et non-scolarisés). Elles ont également suscité l'intérêt de la population locale, venue nombreuse assister aux projections. Un jury national, composé d'une vingtaine de jeunes tous issus de l'enseignement agricole et originaires de toute la France a primé, parmi les 4 longs métrages et les 13 films courts projetés, ceux qu'ils préféraient, à savoir *Krampack* de Cesc Gay pour le long et *Quand j'étais petit* d'Arnaud Sélignac pour le court. Les deux films ont chacun reçu un prix de 1 525 € (10 000 F) offert par des sponsors locaux.

Les films projetés lors de ce week-end ont été choisis par un groupe de pilotage composé d'Eve Lê-Quang chargée de mission à la DGER et à l'initiative du projet, de trois élèves, d'un surveillant, de l'infirmière et du professeur d'Education socio-culturelle du LPA ainsi que des directrices du cinéma et du centre social de Tournus, de deux éducateurs chargés de prévention (toxicomanie et alcoolisme) et enfin d'un animateur PIJ (Point Info Jeunesse).

Ces films n'ont pas été conçus du tout pour faire de la prévention, comme vous pouvez le constater au vu de la programmation. Nous les avons sélectionnés car ils nous permettaient d'aborder le thème de l'adolescence, de la sexualité et des conduites à risques d'une façon concrète, voire audacieuse et parce qu'ils nous offraient l'occasion de faire de la prévention autrement.

Rappelons au passage que le cinéma est un mode d'expression très prisé des jeunes (et des moins jeunes) et un outil extrêmement riche qui nous a offert l'opportunité de décharger avec le public, mais aussi les comédiens et les réalisateurs (qui avaient répondu nombreux à notre invitation) sur les thèmes suivants les relations parents-ados, les relations filles-garçons, la grossesse précoce, la sexualité et la prise de risque...

Nous avons pris également le temps, le samedi à 17 h, d'approfondir certains sujets avec le public et de répondre aux questions suscitées par les films, lors d'une table ronde à laquelle étaient invités des professionnels de la santé :

médecin généraliste, psychologue, pédopsychiatre, éducateurs de prévention, ainsi qu'un sociologue.

Pour nous, ces rencontres cinématographiques nationales ont été une "opération de prévention" particulièrement intéressante dans leur forme, puisqu'elles ont permis de donner une image un peu "dépolissée" de la prévention et qu'elles ont suscité un réel échange, en particulier entre les différentes générations.

Pascale MORAND

Professeuse d'Education Socio-Culturelle au LPA de Tournus

Programme cinématographique des Rencontres

Vendredi 6 Avril

15h

La Purée, de Seb et Simon

Le page de garde, d'Eric Mahé

Les autres filles, de Caroline Vignal

20h

Quand j'étais petit, d'Arnaud Sélignac

Promis juré, d'Olivier Peyron

Krampack, de Cesc Gay

Samedi 7 Avril

10h

Avec Marinette, de Blandine Lenoir

Lila, Lili, de Marie Vermillard

14h

Le bleu du ciel, de Christian Dor

Une robe d'été, de François Ozon

L'attente, de Daniel Vigne

Mille morceaux, de Frédéric Benzaquen

L'anniversaire, de Patrick Volson

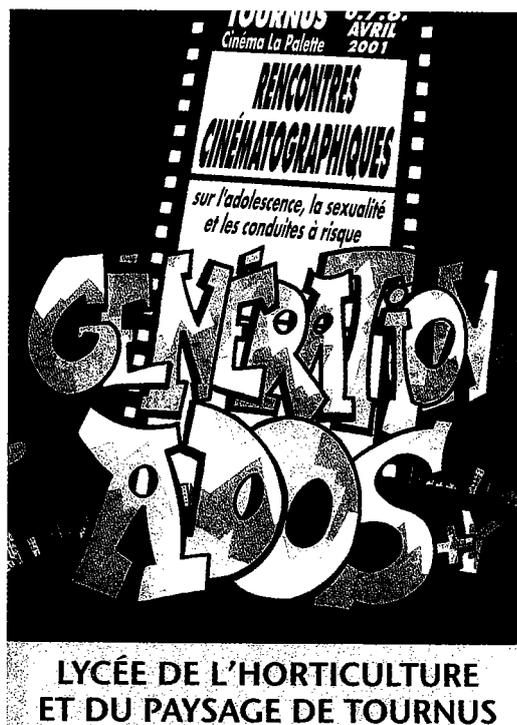
Les pinces à linge, de Joël Brisse

Ô trouble, de Sylvia Calle

20h30

Les électrons libres, de Frédéric Mermoud

Du poil sous les roses, d'Agnès Obadia et J.J. Chervier



LYCÉE DE L'HORTICULTURE
ET DU PAYSAGE DE TOURNUS

EN TRAIN DE LIRE 2002

Lecture des "Mille et Une Nuits"

Vendredi 18, samedi 19 octobre 2002

Dans les gares de : Amiens, Angers, Bordeaux, Clermont-Ferrand, Dijon, Lille, Limoges, Lyon Part Dieu, Marseille, Montpellier, Rennes, Rouen, Poitiers, Troyes et Paris gare de l'Est.

"Tu offres à qui vient le meilleur des accueils,
quand, à l'accueil, partout la place manque."

Mille et Une Nuits, 290^e nuit.

PRESENTATION

Menée en partenariat avec le Ministère de la culture et de la communication "EN TRAIN DE LIRE", manifestation créée en 1998 autour du livre et de la lecture démontre la capacité de la SNCF à fédérer l'ensemble des partenaires économiques et culturels des régions ; les D.R.A.C. - Conseillers pour le livre et la lecture, les mairies - Adjointes à la culture, les bibliothèques municipales et les médias.

"EN TRAIN DE LIRE" 2002 pérennise le partenariat culturel de la SNCF dans sa politique de développement des publics du livre. Il offre aux Directions régionales de la SNCF, la possibilité de positionner leur communication sur le terrain de la culture. Cette approche particulièrement positive donne à la manifestation "EN TRAIN DE LIRE" une dimension médiatique tout à fait nouvelle.

"EN TRAIN DE LIRE" bénéficie de la reconnaissance de l'ensemble des professionnels du livre, les éditeurs, les libraires, les bibliothécaires et des médias qui s'en sont faits les relais.

"EN TRAIN DE LIRE" a, par ailleurs, trouvé ses marques avec la lecture des Mille et Une Nuits qui a su rassembler en une même manifestation, des personnes de tous âges, de toutes nationalités et des toutes les classes socio-professionnelles.

Lire en fête, manifestation du Ministère de la culture et de la communication se déroulera les vendredi 18, samedi 19 et dimanche 20 octobre 2002

LES OBJECTIFS DE "EN TRAIN DE LIRE"

- Faire de "EN TRAIN DE LIRE", la grande fête du livre et de la lecture animée par l'ensemble des régions SNCF dans le cadre de *Lire en Fête*
- Permettre à tous les publics d'accéder au livre et à la lecture et plus particulièrement à ceux qui ne vont pas vers les lieux traditionnels du livre ; les librairies, les bibliothèques ou les salons du livre.
- S'appuyer sur les gares qui sont des lieux de vie et de passage où le livre a toujours bénéficié d'une attention spécifique.

EN TRAIN DE LIRE 2002,

LECTURE DES "MILLE ET UNE NUITS" DANS LES GARES

Amiens, Angers, Bordeaux St Jean, Clermont-Ferrand, Dijon, Lille Flandre, Limoges, Lyon Part Dieu, Marseille Saint Charles, Montpellier, Rennes, Rouen, Poitiers, Troyes et Paris gare de l'Est.

La diversité des lieux - les gares - et des approches de "EN TRAIN DE LIRE" incite à recentrer le concept pour une grande visibilité de la manifestation

- En positionnant toutes les manifestations "EN TRAIN DE LIRE" sur un même thème, la lecture des *Mille et Une Nuits*
- En adoptant le principe que des comédiens des Théâtres nationaux ou Compagnies de renom animeront cette lecture
- En se rapprochant des associations qui font vivre le livre et la lecture dans les régions
- En installant la manifestation "EN TRAIN DE LIRE" sur le terrain de la lecture comme un plaisir et un divertissement.

Créée comme une performance, cette lecture en continu des *Mille et Une Nuits*, rassemble tous les publics autour de "*nous lisons tous, en même temps, le même livre !*" et s'adresse à toutes les générations.

- Tous sont invités pendant deux jours, les 18 et 19 octobre 2002 à venir lire dans les gares de France
- Dans chaque gare, deux comédiens animent cette lecture en continu qui invite les voyageurs, les passants à venir lire
- Les lecteurs lisent à haute voix *Les Mille et Une Nuits*, ou suivent la lecture à partir d'un livre de format de poche (1^{er} volume des *Mille et Une Nuits*), que la SNCF et son partenaire, l'éditeur, offrent à tous ceux qui viennent lire (ainsi qu'un diplôme).

Durant ces deux jours, dans chaque gare une ou plusieurs personnalités médiatiques sont invitées à participer et parrainer l'événement ainsi que le Préfet, le Maire, le Délégué aux affaires culturelles, le Directeur régional des affaires culturelles et son Conseiller pour le livre, le Recteur et son Conseiller à l'action culturelle, les enseignants, les auteurs et personnalités de la capitale régionale sont invités à s'associer à l'événement.

Cette lecture des *Mille et Une Nuits* mobilise également :

- Les élèves des écoles, collèges et lycées
- Les associations : la FDL, les FRANCAS, l'UNAF avec notre partenaire "Lire et faire lire"
- Les 213 bibliothèques des CER de la SNCF
- Les bibliothèques municipales
- Les médias

DEUX JOURS POUR LE LIVRE ET LA LECTURE

Les vendredi 18 et samedi 19 octobre 2002, dates de *Lire en fête*, les gares des capitales régionales invitent le grand public à venir lire les *Mille et Une Nuits*.

Durant ces deux jours la gare, lieu de rencontre, accueille les livres sur le thème du conte et de son universalité mis en espace et en vente par un libraire.

CONTACTS "EN TRAIN DE LIRE"

RESPONSABLE DES PARTENARIATS SNCF

Alain Minella

Direction des partenariats et grands projets de la SNCF

Direction de la communication de la SNCF

34, rue du Commandant Mouchotte 75699 Paris cedex 14

Tél. 01 53 25 62 77 – Fax 01 53 25 63 22

alain.minella@sncf.fr

Marie-Hélène Vacheret

Suivi des régions "En train de lire"

34, rue du Commandant Mouchotte 75699 Paris cedex 14

Tél. 01 53 25 63 37 – Fax 01 53 25 63 22

marie-helene.vacheret@sncf.fr

AGENCE DECLINAISON COMMUNICATION

Christine Walter-Boule

5, rue Rousselet 75007 Paris

Tél. 01 40 61 00 77 – Fax 01 40 61 05 92

legratui@club-internet.fr

"Prix du Polar" 2002

Le Ministère de l'Agriculture (DGER) participe à l'opération "Prix du Polar" 2002 initiée aussi par la SNCF. Ce prix est décerné par les lecteurs et un jury composé du Ministre des Transports et d'une personnalité du monde du cinéma. Il récompense deux auteurs de polar français parmi une sélection de 15 nominés. Trois lycées agricoles vont participer à la sélection et à la remise du "Prix du Polar" le 16 octobre 2002 à 18 h en gare de Paris Saint-Lazare en présence des auteurs et de nombreuses personnalités. Ce sont les lycées de Digne Carmejane, de Lomme et de Nancy-Pixérécourt. Ce sera l'occasion pour les enseignants d'aborder dans leurs cours ce genre littéraire, de permettre aux élèves de découvrir de jeunes auteurs, d'établir des fiches de lecture et de donner leur point de vue.



Illustration : © Lorenzo Mattotti

Les cimetières du Commonwealth de la guerre 14-18 :

Histoire, Mémoire et Aménagement paysager en région Nord-Pas de Calais

Au commencement de ce projet, il y a un questionnement permanent sur les évolutions et les permanences du paysage, notamment dans une région, le Nord-Pas de Calais, qui a connu des bouleversements permanents pendant le 20^e siècle. La guerre 14-18, dont le front dans sa partie Nord-Ouest a évolué à travers les Flandres, le bassin minier et industriel de l'Artois (Lens/Béthune) et du Hainaut (Douai/Valenciennes), a provoqué la destruction totale du patrimoine architectural, de l'urbanisme et des paysages ruraux.

Les traces subsistent à travers la reconstruction des villes et villages alliant des styles architecturaux extrêmement variés qui ne créent pas une unité paysagère telle qu'on peut l'observer dans les régions non touchées par le conflit. L'entre-deux-guerres voit en France la construction de quelques 35 000 monuments et lieux de mémoire mettant en scène l'immensité de la tragédie guerrière (sur 65 millions d'hommes mobilisés à travers l'Europe, on décompte 9 millions de morts et 6 millions de mutilés). Seule la commission des tombes de guerre du Commonwealth a choisi d'enterrer et de commémorer ses ressortissants (anglais, écossais, canadiens, indiens, néo-zélandais, australiens...) à l'endroit où ils sont tombés. On peut dénombrer plus d'une centaine de cimetières du Commonwealth, rien que dans la région Nord-Pas de Calais, qui peuvent se situer en pleine ville, dans la cour d'une ferme, coincé entre l'autoroute Paris-Lille et la ligne TGV ou au milieu des champs.

Ce qui frappe le plus le visiteur non averti, c'est l'unité architecturale et horticole de ces cimetières très soignés. Au départ, l'idée générale consistait à créer une association sentimentale entre les jardins de la mère patrie et les champs de bataille où gisaient les soldats. La plantation de pelouses, plantes vivaces, annuelles, arbustes et arbres dans l'esprit des jardins anglais a été une priorité, puisque définie par les directeurs du fameux Kew Garden de Londres, responsables des Jardins botaniques royaux. Le but d'ensemble est de donner au cimetière, l'apparence d'un jardin, lieu où la combinaison harmonieuse des éléments doit permettre au visiteur de parvenir à un senti-

ment de recueillement. Cette forme de conception horticole crée alors un contraste particulier avec l'environnement immédiat, qui s'est construit postérieurement.

Dès lors, il ne fut pas étonnant de constater la motivation et l'intérêt d'élèves de Bepa aménagement paysager, résidant tous plus ou moins à proximité d'un cimetière du Commonwealth, d'autant que la commission emploie un millier de jardiniers sur le territoire français, à la fois issus des pays du Commonwealth et du pays d'origine. Une étude pluridisciplinaire portée par l'enseignant d'ESC et l'enseignant d'Aménagement Paysager dans le cadre d'un Module d'initiative local était alors mise en place. Les différentes phases du projet se déroulèrent de la manière suivante :

- rappels historiques, analyses de cartes et de photographies, de films
- prise de photos par chaque élève du monument aux morts de leur commune et réalisation d'un poster
- réalisation de posters avec les grands lieux de mémoire de la guerre en Belgique et dans le Nord de la France
- visite de l'*Historial de la Grande Guerre* à Péronne (80), puis du circuit du souvenir regroupant champs de bataille et mémoriaux
- prise de contact avec la *Commonwealth War Graves Commission* à Beaurains (62)
- visite de cimetières remarquables, relevé topographique, étude paysagère, vidéo
- plantation de coquelicots (une des rares fleurs poussant dans les tranchées à chaque printemps et symbole du souvenir pour les populations du Commonwealth) par les élèves de floriculture et recherche sur les plantes vivaces par les élèves étudiant l'arboriculture
- réalisation de 2 maquettes de 2 cimetières du Commonwealth après avoir visité les plans reliefs de Vauban au Musée des Beaux arts de Lille
- reproduction à l'échelle de stèles de cimetière du Commonwealth sur carreau de plâtre
- aménagement d'un cimetière dans le parc de l'établissement, d'une exposition d'objets de la guerre 14-18 lors des journées Portes Ouvertes et animation. De nombreux coquelicots sont ainsi offerts aux visiteurs.

L'enthousiasme des élèves à réaliser ce projet était tel qu'ils s'investirent au-delà des contraintes liées aux heures de projet et l'exposition fut réalisée au sein même et en même temps que l'inauguration du premier foyer de l'établissement, comme si en ouvrant ce nouveau lieu de vie, il fallait d'abord se souvenir...

La confrontation avec cette réalité considérable qu'a pu être ce conflit et les modélisations engendrées au niveau du paysage ont été ressenties pleinement par les élèves car ceux-ci en analysant les différentes composantes de leur environnement et de leur histoire ont compris qu'ils devaient intégrer ce patrimoine culturel dans leur conception de l'aménagement paysager, et plus largement de l'aménagement du territoire. De ce point de vue, l'analyse des cimetières du Commonwealth a suscité de nouvelles vocations de paysagiste et a créé une ouverture professionnelle insoupçonnée, rendant la démarche pluridisciplinaire d'autant plus crédible.

François DEVIN

Enseignant ESC, alors en poste au Lycée Horticole de Lomme (59)



Photos : © DR

Art/Nature, Art/Paysage

Les artistes Marc Babarit et Marinette Cueco interviennent au Domaine Olivier de Serres (EPL&A d'Aubenas)



Photos : © DR

Il y a un an maintenant nous organisons sur le Domaine l'exposition de **Gabrielle Wambaugh** "12 pieds, 5 pouces et 1 chouïa" où l'artiste, employant des matériaux non naturels mais utilisées en agriculture (bâches plastiques d'ensilage notamment) interrogeait essentiellement les notions de territoires, individuels et/ou collectifs, liés eux-mêmes à des gestes, des croyances, des valeurs, des protections. Proposition personnelle à une réflexion individuelle et collective à partir d'éléments introduits dans le paysage.

Continuant notre travail d'invitation à la confrontation de la création plastique contemporaine et des notions de paysage, environnement et territoire nous avons invité ce printemps **Marc Babarit** et cet automne **Marinette Cueco**.

Dans la chênaie multi-séculaire du Domaine Olivier de Serres **Marc Babarit** utilise des matériaux naturels bruts (pierres, branches d'arbres) et légèrement transformés (ficelle de sisal). Il fait d'un lieu-dit un lieu-vu : le village de Mirabel, permettant ainsi de concilier ou de réconcilier l'homme-habitant en son paysage. Endossant le rôle du paysan, du bûcheron, de l'agriculteur ou du jardinier, travaillant dans la durée, alliant des procédés de sculpture, d'architecture et d'agriculture, il nous met à notre disposition cette "machine à voir" : Mirabella ou (lum). En latin : la belle vue.

Placée à un endroit stratégique du Domaine (la chênaie et son point de vue axé sur la tour de Mirabel), à une fracture géographique et géologique importante (frontalité des sols calcaires et des sols basaltiques) et faisant appel aux gestes ancestraux des constructions de murs en pierres sèches, cette intervention tient pleinement compte du contexte écologique, social et culturel et par delà s'inscrit dans un processus d'accepta-

tion de la collectivité. Cette volonté d'intégration sociale annonce, d'une certaine manière, une approche écologique également sociale des arts plastiques permettant cette acceptation sociale par le public de l'œuvre d'art.

A l'automne, **Marinette Cueco** a présenté en intérieur "Fragment d'herbier" et "Jardin d'entrelacs". L'Herbier, collectionné et commencé depuis 1989 est un travail qui place le végétal dans sa totale intégrité au cœur de son propos artistique. L'exactitude avec laquelle, elle identifie le végétal à travers son nom latin/scientifique, parfois son nom vulgaire/commun, mais également le lieu de sa cueillette, ces éléments descriptifs constituant alors le titre de l'œuvre, dénote de sa part un profond respect pour la Nature, un effacement du travail de création, de l'artiste même ; les frontières entre recherches botaniques et création artistique devenant infimes, floues. Connaître, savoir reconnaître, nommer, situer le végétal, cette matière vivante utilisée tel un médium artistique, telle de la couleur, c'est lui conférer une existence propre. Concevant son œuvre à partir de végétaux, **Marinette Cueco** glane d'ici et de là les matériaux dont elle a besoin. Les végétaux recueillis, pourtant matériaux caractérisés par leur extrême fragilité, seront alors malmenés - tordus, tressés, noués par la volonté de l'artiste - pour donner forme à l'œuvre voulue pouvant rappeler la broderie, le tissage, les mêmes techniques étant utilisés dans leur construction. L'installation "jardin d'entrelacs" oppose deux règnes, celui végétal et celui minéral, le premier représentant un temps long, voire infini, le second un temps éphémère que nous pouvons voir évoluer, que nous pouvons même diriger. Ce rapport végétal - minéral, présent dans tous les milieux, est ici exacerbé à un

point tel que le végétal semble dominer sur le minéral : le filet réalisé en jonc neutralise le minéral dans son expansion, l'emprisonnant.

Pour **Marc Babarit**, la réalisation de l'œuvre s'est faite en collaboration avec les élèves d'une classe de BTA du Lycée Agricole d'Aubenas et leur professeur d'Education Culturelle : Catherine Moretreux. **Marc Babarit**, également professeur d'Education Culturelle au Lycée Agricole d'Angers, a travaillé sur plusieurs séances in-situ et en classe sur ce projet et sur l'approche des pratiques artistiques et plastiques anciennes et actuelles de l'art et des artistes sur leurs rapports avec la nature et le paysage. Pendant quatre mois des photos d'autres réalisations de l'artiste de part le Monde ont été présentées au public, accompagnant ainsi l'œuvre réalisée en extérieur.

Un nombreux public, dont des classes primaires du canton se déplacent pour visiter ces productions artistiques. A chaque fois un accompagnement pédagogique est assuré par l'Espace Culturel Olivier de Serres. Pour les œuvres de **Marinette Cueco** nous invitons élèves et professeurs à visionner un film sur le travail de cette artiste nous questionnant sur notre rapport et regard à la nature. Nous avons également noué une relation de partenariat territorial avec le Conservatoire des Terrasses, qui œuvre en centre Ardèche à la connaissance de cette particularité du paysage ardéchois et de son type d'agriculture, en organisant également une exposition de **Marinette Cueco** sur Saint Michel de Chabrillanoux.

La prochaine artiste invitée en 2002 est Dominique Bailly qui réalisera une œuvre pérenne en extérieur avec la participation d'une classe du LEGTA d'Aubenas avec son professeur d'Education Culturelle, Mr Sylvain Ansoux et la collaboration du Conservatoire des Terrasses. De plus un "livre manifeste" affirmant notre travail sur ces problématiques en direction des publics est à l'étude. Il retracera les collaborations des artistes déjà invités sur le Domaine du Pradel depuis trois années.

Alain JUTON

Responsable de l'Espace Culturel Olivier de Serres
Frédérique VIANNES

Chargé de Mission de l'Espace Culturel Olivier de Serres

Regards croisés

Une exposition d'un travail esthétique autonome d'élèves dans un jardin d'exception

Regards croisés : une appropriation libre du jardin botanique de la Villa Thuret par 34 élèves de BTS aménagement paysager du lycée Horticole d'Antibes qui ont proposé 12 réalisations plastiques.

Regards croisés : une exposition réalisée dans le cadre d'un atelier de pratique artistique mis en place grâce à la convention culture-agriculture et conduit par Henri OLIVIER, artiste plasticien et jardinier. Il développe un travail personnel autour du jardin, du parc et du paysage touchant aussi bien à la création d'installations qu'à la conceptualisation et à la réalisation "d'espace jardiné".

Regards croisés : une expédition vers d'autres horizons, vers d'autres cultures, ... une belle aventure humaine.

Il était une fois...

En 1800, un célèbre naturaliste, Nicolas BAUDIN part sur la corvette le Géographe pour explorer les côtes inconnues de l'Australie.

Lors de son périple, il rencontre son collègue anglais Matthew FINDLERS sur l'île aux Kangourous. Les deux pays sont alors en guerre et leur collaboration scientifique passant outre les conflits, devint donc un symbole.

A son retour, N. BAUDIN ramène des animaux et des plantes extraordinaires dont certaines vont être installées sur la Côte d'Azur contribuant à transformer durablement le paysage.

Un demi siècle plus tard, l'acclimatation devaient se développer scientifiquement à la Villa Thuret. Créé en 1857 par un scientifique Gustave THURET, légué à l'état et géré depuis par des instituts de recherche scientifique, il est le siège d'étude et de valorisation de plantes exotiques contribuant activement au développement de l'horticulture méditerranéenne et à la création de l'image de la Côte d'Azur.

Aujourd'hui, en complément de la recherche scientifique, le laboratoire de botanique développe une politique d'éducation des publics qui s'appuie non seulement sur les missions scientifiques de l'INRA, mais également sur la culture régionale et l'histoire, en particulier celle des plantes.

Le projet pédagogique de l'année 2001/2002 célèbre l'anniversaire des échanges scientifiques entre N. BAUDIN et M. FINDLER sur les terres australiennes en organisant une nouvelle rencontre, celle de deux jardins botaniques : The botanic gardens of Adelaide (Adélaïde, South Australia) et le Jardin Thuret (Antibes, Alpes Maritimes).

Cette rencontre servira de trame aux programmes d'éducation et aux animations qui auront lieu au jardin Thuret.

L'histoire rebondit

Regards croisés prend l'histoire en marche et témoigne à sa façon de cette rencontre en faisant référence à l'Australie.

Ainsi les élèves ont dû non seulement prendre en compte le potentiel plastique du site et chercher à comprendre les diverses attitudes d'une pratique artistique contemporaine en relation avec la nature mais aussi s'interroger sur les démarches artistiques du continent australien.

L'approche sensible du lieu a été une étape prépondérante puisque les réalisations devaient être faites en fonction de chaque site en soulignant ses qualités et son organisation spatiale.

La phase de conceptualisation a été pour certains groupes difficile mais tous ont produit un document présentant (avec des photos, des croquis, des images de références, des plans...), les hypothèses d'intervention. Une recherche documentaire a été menée en parallèle par l'enseignante de

documentation. Le dossier a été présenté à l'équipe de la Villa Thuret et le débat qui a suivi, a permis aux groupes d'affiner leur réflexion quant à la phase d'élaboration concrète et aux contraintes de logistique.

La réalisation a été un moment privilégié où le plaisir, l'enthousiasme et le sérieux ont contribué à un rendu soigné et de qualité des installations.

Certains travaux ont, à cette occasion, évolué mais tous ont gardé une parenté très forte avec le projet initial. Le travail préliminaire d'approche, de ressenti, de réflexion a trouvé son sens dans le concret.

L'échange tout au long de l'atelier entre les jeunes et H. Olivier a permis progressivement un changement de regard sur le lieu, les réalisations et une modification des attitudes envers l'art.

L'équipe de la villa Thuret a facilité la mise en œuvre des projets et leur engagement a été jusqu'à la création de leur installation.

La confiance de l'équipe du jardin, la liberté de choix d'expression, un environnement exceptionnel ont donné aux jeunes l'envie et le goût d'aller jusqu'au bout d'eux même et de laisser leur imagination créer de la poésie.

L'inauguration a valorisé l'exposition et donné la possibilité par le regard des autres de percevoir l'impact des interventions sur le site. La rencontre avec les 2 classes de primaires qui travaillent sur le projet Baudin a permis aux BTS d'apprécier les réactions d'un public spontané et plein d'entrain et de faire partager leurs nouveaux savoirs.

... et se termine.

L'histoire se poursuit avec "le chemin des bonnes volontés" un nouveau projet qui vient compléter l'atelier. Les enseignants de conception et de réalisation d'aménagement paysager doivent avec cette même classe créer un jardin australien dans l'école primaire partenaire. Petits et grands vont donc se retrouver pour écrire ensemble la suite de l'histoire.

L'intérêt de l'atelier au-delà de la pratique artistique, de l'ouverture d'esprit est son côté fédérateur. Les individus (élèves, artiste, enseignants de documentation, d'anglais, de botanique, de techniques, d'ESC, les instituteurs, les jardiniers...) se sont retrouvés pour finaliser un projet commun.

La rencontre de l'autre fait toujours rêver.



Photos : © DR

"Affichez-vous !"

Beau succès pour la classe de première d'adaptation du Lycée Agricole de Chaumont (Haute-Marne) : cette classe a remporté le premier prix d'un concours national organisé par les éditions Gallimard. Il s'agissait de réaliser une maquette d'affiche visant à lancer la campagne publicitaire d'un livre. Parmi les propositions faites par l'éditeur, la classe retient le livre de Didier DAENINCKX "Meurtres pour mémoire". Mme Fabienne JOULKA-SAUTIER, professeur, précise ses motivations : "J'ai choisi cette classe parce que j'y enseigne le français et l'éducation socio-culturelle, ce qui me permet de montrer les aspects complémentaires de ces deux disciplines ; le travail parallèle autour de deux moyens d'expression vise à faire saisir la spécificité et la force de chacun : percevoir ce qui fait la beauté et la force d'un texte littéraire ; connaître les moyens iconiques et plastiques utilisés dans une affiche, et à son tour les mettre en oeuvre. Cette approche permet de changer le rapport à l'image. Une forme d'esprit critique parvient à se mettre en place par cet exercice."

Prenons le fil du récit. Après la lecture du roman et les approches théoriques d'analyse de l'image, chaque élève réalise une maquette de l'affiche. Un professionnel de l'atelier sérigraphie des Silos* les aide dans cette réalisation, notamment en faisant tomber les tabous concernant le dessin, l'image. Puis les élèves organisent une soirée d'élection de la meilleure des maquettes ; tout le lycée est convié. Chacun présente son oeuvre. Eric JEHL est l'heureux lauréat de ce concours interne ! "Ce choix me surprit, dit-il, car les autres affiches étaient de qualité. Je pensais qu'il s'agissait d'un pur hasard." "Au début de l'année, reprend-il, je n'étais pas très motivé ; je me suis dit que j'allais m'ennuyer. L'arrivée de M BLANCHARD** a fait évoluer mon état d'esprit. (...) Je cherchais alors à développer mon idée. Le livre de D. Daeninckx fait référence à la manifestation du 17 Octobre 1961 où les Algériens sont "terrassés" par la masse des CRS. J'ai donc représenté ceci de manière graphique par un CRS qui écrase un homme tombé à terre, cet homme épouse les formes de l'escalier. M Blanchard nous a demandé de réaliser plusieurs exemplaires de la maquette. Mais je ne réussis pas à améliorer ma première version, qui était selon moi la meilleure. La suite des événements me donna raison."

L'affiche élue est tirée à 50 exemplaires à l'atelier de sérigraphie les Silos, les élèves participent au tirage, observent les techniques de fabrication. "C'est une étape importante, ils récoltent les fruits de leur travail et se trouvent valorisés parce qu'il aboutit à une réalisation concrète", précise le professeur.

L'affiche est envoyée à Gallimard. La classe remporte le premier prix ! Un voyage de deux jours au Futuroscope, de nombreux livres pour les élèves, le professeur, le CDI, récompensent chacun. Enfin tous sont conviés chez Gallimard pour une visite complète et d'enrichissantes rencontres, pénétrant ainsi dans les coulisses de l'édition. Il est heureux que cette distinction soit attribuée à un établissement situé dans la ville de l'affiche ! Félicitations aux uns et aux autres.



Photos : © DR - LEGTA Chaumont, 1^{re} d'adaptation

* Lieu culturel de la ville de Chaumont consacré aux arts graphiques.

** Attaché à l'atelier sérigraphie des Silos

Le vin dans ses œuvres

Colloque Pluridisciplinaire

Lycée viticole de Libourne-Montagne. Les 17, 18 et 19 mai 01

Problématique scientifique et synthèse

Les 17, 18 et 19 mai 2001 s'est tenu au Lycée Viticole de Libourne-Montagne un colloque pluridisciplinaire sur les imaginaires du vin et plus précisément sur "le vin dans ses œuvres". Universitaires, écrivains, artistes et professionnels se sont réunis pour envisager dans une perspective pluridisciplinaire les images et représentations littéraires, artistiques et socioculturelles de la vigne et du vin.

Après un premier colloque de ce type organisé en 1981 à Dijon par Max Milner (*L'Imaginaire du vin*, Editions Jeanne Laffitte, Marseille, [1983] 1989), il s'agissait de faire le point sur ce qu'il nous reste à apprendre encore des raisons pour lesquelles le vin sollicite tellement notre imagination et constitue indéniablement un facteur de civilisation. Telle est la fécondité culturelle du vin qu'elle mobilise tout le savoir et le travail humain : lexicologie, littérature, peinture, musique, architecture, sociologie, histoire, géographie, autant de domaines qu'il aura fallu parcourir durant ces trois jours pour tenter d'appréhender dans leur pluralité les imaginaires du vin.

Plusieurs conférences ont abordé le thème du vin dans la littérature, depuis la poésie des soufis (qui pose la question du vin dans la religion musulmane), le théâtre de Calderón où l'on retrouve l'association chrétienne du pain et du vin, en passant par des textes en apparence plus légers comme ceux de Casanova (le vin peut aussi véhiculer la philosophie des Lumières!) ou encore l'œuvre de Lawrence Durrell et sa fascination pour le monde méditerranéen.

Des spécialistes éminents ont évoqué le vin dans les arts. De l'antiquité à nos jours, des vases grecs à l'art moderne, nous constatons la permanence du vin comme *thématique picturale*. C'est par exemple toute la symbolique sociale et mythique des cycles festifs que l'on retrouve dans les œuvres de Jérôme Bosch et Peter Bruegel l'Ancien. Au 18^e siècle, le thème bachique envahit la musique et entre notamment dans le répertoire de l'opéra (*Platée* de Rameau). Les enjeux sociaux et esthétiques, la place accordée à la mythologie dans cette

réunion des plaisirs furent étudiés pour mettre en évidence des mutations qui traversent le siècle.

Cette inscription du vin dans l'art se retrouve dans l'architecture et le paysage. Des *mascacons* du Bordeaux des Chartrons aux "cathédrales" hyper modernes du vin, en passant par l'architecture intimiste des patios de Montevideo, les feuilles de vigne et les grappes de raisin inspirent les créateurs et ressource la mémoire des écrivains.

La mémoire du vin passe par les sensations, et les hommes tentent de mémoriser celles-ci par les mots. Des *approches lexicologiques, ethnographiques et sociales* ont mis en évidence, précisément, ce que les mots nous disent du rapport de l'homme au vin. Dans les textes du *Haut Moyen Age irlandais* le vin est à la fois révélateur de certaines mentalités et rituels et de toute une activité commerciale entre les îles du Nord et le monde romanisé de la Gaule franque. En France, au 16^e siècle, le motif de la vigne et du vin révèle l'invention d'une langue et d'une littérature qui traduit une certaine conception du monde. Economiquement, culturellement et politiquement, le vin est également intimement lié à l'invention de la *gastronomie française* comme résultat d'une triple révolution qui annonce celle de 1789. Au premier plan des formes culturelles et sociales du vin on trouve aussi, naturellement, *les formes de la fête* : banquet platonicien, fêtes dionysiaques revues et corrigées notamment par *Rabelais*. A partir d'une lecture des textes littéraires (Rabelais) et philosophiques (Platon) qui décrivent des banquets populaires ou philosophiques, une table ronde nous a permis de débattre notamment des rapports entre le vin, le sexe et le genre.

Dans des *traités d'agronomie* comme ceux de *Columelle* (écrivain latin du 1^{er} siècle) ou d'*Olivier de Serres* (1600) qui sont de véritables œuvres littéraires et que l'on relit avec profit et plaisir aujourd'hui encore, sont consignées les règles d'un art qui sans doute ne doit pas tout à la nature et à la géologie. Le vin *expression de la terre*, certes, mais la notion de *terroir*, même présentée avec les outils modernes du *multimédia*, s'est révélée une notion propice à de fructueuses polémiques dans la table ronde de conclusion du colloque.

Un événement culturel

Un tel colloque n'avait jamais été organisé dans le bordelais et encore moins dans le cadre d'un lycée viticole. Au-delà du rayonnement national que sa grande tenue scientifique devait lui donner, le pari des organisateurs était de faire de ce colloque un véritable *événement culturel en milieu rural et scolaire*. Il a été partagé avec tous les amateurs de vin, d'art et de littérature, dans un esprit de convivialité auquel nous invitait le thème qui nous rassemblait. On souhaitait effectivement redonner au mot "colloque" sa signification originelle, celle du banquet où les mots et les sens se répondent. C'est notamment le sens des hors-d'œuvre ou intermèdes gastronomiques, bachiques et culturels de cette manifestation.

C'est en étroite collaboration avec l'association Arts et Regards, qui a inscrit le colloque dans le cadre de la manifestation "Paroles en Bouche", et le Lycée Viticole de Libourne Montagne que ce pari pouvait être atteint :

- L'exposition "*la vigne et le vin*" : du 10 au 18 mai, les œuvres récentes d'Alain Laborde ont été exposées dans les chais de l'exploitation et dans les locaux du lycée, accessibles aux étudiants, au personnel et aux visiteurs. Présent durant tout le colloque, l'artiste a pu répondre à toutes les questions sur son travail. Dans le cadre de "Paroles en Bouche", l'exposition a connu un prolongement à Saint-Emilion et au Conseil Régional.

- Des écrivains de renommée internationale ont participé au colloque, notamment : Florence Delay, de l'Académie Française, Jean Echenoz, Prix Goncourt 99, Jean Marie Laclavetine, Prix Goncourt Lycéens 99. Florence Delay a concouru à la qualité scientifique par sa conférence et ses interventions, Jean Echenoz et Jean Marie Laclavetine ont offert une lecture de leurs textes en présence d'un large public.

Les retombées pédagogiques

Elles ont été moins importantes qu'on ne pouvait l'espérer au vu des possibilités offertes mais restent malgré tout positives :

- Des rencontres entre Jean-Marie Laclavetine

et les élèves ont été organisées : en février 2001, par les professeurs d'éducation socioculturelle autour des nouvelles "Le Rouge et le Blanc", au moment du colloque par un professeur de français autour du Goncourt des Lycéens 99 "Première ligne" dans le cadre de la question au programme "lire, écrire, publier".

- Des étudiants de BTS ont assisté avec leur professeur à plusieurs conférences. Préalablement préparés, ils ont été réceptifs à un discours qui ne les a pas déroutés outre mesure ; bien au contraire, les échos qui ont pu nous parvenir laissent entendre qu'ils y ont trouvé de quoi s'enrichir personnellement et professionnellement.

- De leur côté, les participants au colloque ont pu apprécier le travail réalisé par les acteurs de la vie culturelle lycéenne : Jacques Méhat-Martinier, professeur d'ESC, a présenté un montage vidéo de "Souffle d'un vin de folie", spectacle créé au lycée de Libourne-Montagne le 5 avril 2001 avec le soutien du CRARC Aquitaine par des élèves de Bac Pro dans le cadre de la résidence d'Artistes assurée par la Compagnie Fracas et les sculpteurs Michel Lecoœur et Zoé Goetghelucket.

- L'affiche du colloque et les cartons d'invitation ont donné lieu à une création originale par les étudiants d'action Culturelle et Médiation de l'IUT B Université Michel de Montaigne Bordeaux III.

Une audience globalement positive

Le public visé était constitué d'universitaires, de professionnels, d'étudiants, de professeurs, d'amateurs de vin, d'art et de littérature. Environ 70 personnes ont assisté aux conférences dont une classe de BTS et dix membres du personnel du lycée viticole.

Les moyens publicitaires mis en œuvres ayant contribué à faire largement connaître cet événement, on pouvait espérer un nombre plus important d'auditeurs. Cela dit, le bilan reste honorable pour une manifestation dont l'appellation "colloque pluridisciplinaire", qui n'était peut-être pas la meilleure, a sans doute rebuté certains.

Sachant que l'accès était libre et gratuit pour les élèves et personnels des lycées viticoles, on peut regretter que la participation de cette catégorie de public, notamment sur place, n'ait pas été plus importante. Il existait de nombreuses possibilités d'applications pédagogiques en collaboration avec les enseignants qui n'ont pas été exploitées. Si une autre manifestation de ce type devait avoir lieu, il faudrait sans doute réfléchir à la manière d'augmenter l'implication de la communauté éducative à la fois en terme de participation et en terme d'organisation, en particulier par une

intégration à l'élaboration du projet, dans la mesure évidemment où celle-ci est souhaitée.

Répercussions

La couverture médiatique a été plutôt réussie avec une dizaine d'articles, un passage radio sur France Bleue Gironde, un reportage aux régionales de France 3 avec interview de Florence Delay, Alain Laborde et Amancio Tenaguillo y Cortázar. Sur Internet, le "vin dans ses œuvres" a été annoncé sur une vingtaine de sites majeurs en littérature (fabula.org), sciences humaines (revues.org) ou spécialisés vin et agriculture. Un compte-rendu d'Astrid Bouygues est paru dans le n° 20 de la revue *Papilles* de novembre 2001.

Dans les semaines qui ont suivi le colloque, nous avons répondu à de nombreuses demandes d'information et de documentation, attestant ainsi que "le vin dans ses œuvres" est en train de devenir une référence obligée dans le domaine des imaginaires du vin.

Un partenariat avec le site *WineCampus.fr* devrait permettre la mise en ligne prochaine des images filmées pendant le colloque.

Certains participants ayant souhaité poursuivre le travail accompli durant ces trois jours, il a été décidé de créer un centre de recherches indépendant. Ainsi est né en septembre 2001 le Centre d'Etudes Pluridisciplinaires Des Imaginaires du VIN (CEPDIVIN), structure associative à vocation scientifique, culturelle et pédagogique dont les statuts et les ressources en ligne sont hébergées sur le site <http://www.cepdivin.org/>. Le site présente l'actualité des imaginaires du vin (colloques, publications, expositions...). Il s'agit à terme de constituer une véritable base de données sur les imaginaires du vin à disposition de tous les acteurs scientifiques, culturels et pédagogiques.

CEPDIVIN travaille avec le LAPRIL et le CERVIN (université de Bordeaux III) à l'élaboration d'une anthologie critique de la vigne et du vin dans la littérature dont la sortie est prévue pour fin 2003.

CEPDIVIN organisera à Bordeaux, à partir de septembre 2002, un cycle de conférences-dégustations à destination d'un large public. Il reste le travail important d'édition des actes du colloque qui est pris en charge par l'association. Il se concrétisera par une publication papier fin 2002/début 2003.

Amancio TENAGUILLO Y CORTÁZAR

*Docteur en Littérature Générale et Comparée,
Professeur de Lettres Modernes,
Président du CEPDIVIN.*



ORGANISATEURS :

Arts et Regards, Lycée Viticole de Libourne-Montagne, CRARC Aquitaine

DIRECTION :

Amancio Tenaguillo y Cortázar

AVEC LE SOUTIEN DE :

Conseil Régional d'Aquitaine,
Conseil Général de la Gironde,
Direction Régionale de l'Agriculture et de la Forêt (DRAF),
Direction Régionale des Affaires Culturelles (DRAC).

La route, regards croisés

Exposition photographique et plastique (21 avril / 5 juin 01) à la Commanderie de Lacommande (Pyrénées-Atlantiques)

Trente étudiants de TS Aménagements Paysagers 1^{ère} année du LEGTA de Montardon et dix-sept artistes contemporains (Joachim MOGARRA, Richard LONG, Cindy SHERMAN, Jean-Marc BUSTAMANTE, Paul-Armand GETTE, Raymond DEPARDON, etc...) ont confronté leurs clichés accompagnés d'une installation plastique à Lacommande (Pyrénées-Atlantiques), haut lieu de pèlerinage de Saint-Jacques de Compostelle.

La volonté était de sensibiliser les étudiants à l'art contemporain en suscitant un travail sur le paysage et les divers aspects de l'environnement.

GENÈSE ET MONTAGE DU PROJET

Le projet est né à la suite d'un constat, en début d'année, fait par les étudiants et le professeur d'éducation socio-culturelle, Elisabeth MILLET :

- L'objectif de l'initiation à l'art contemporain est loin de leurs préoccupations ;

- Très peu d'heures (25 heures en deux ans au programme) ;

- Passivité des étudiants (hormis le groupe habituel d'intéressés).

A ce constat, des propositions des étudiants étaient claires et nettes :

"Nous aimerions rencontrer des artistes professionnels"

"Nous voulons 'faire' et ne pas suivre des cours théoriques, aussi vivants soient-ils"

"On voudrait que ça nous serve..."

Les domaines d'expression choisis par eux furent la photographie et le graphisme.

Le montage s'est réalisé à partir de :

- la rencontre avec Thérèse VIAN-MANTOVANI, photographe et son association *Materia Prima* (association vouée à la sensibilisation à l'art contemporain lié à l'idée de nature). Les étudiants venaient de visiter avec grand intérêt et beaucoup d'interrogations l'exposition "Parfums en sculptures - sculptures de parfums" au château de Laas (Pyrénées-Atlantiques) ;

- la proposition de travail sur le thème "La route" qui correspond aux préoccupations des futurs techniciens aménageurs en abordant les notions d'espace et de lien social ;

- l'accord du graphiste professionnel Bruno MERAUD qui donne des cours au lycée.

Enfin, l'exposition a pu être réalisée grâce à l'appui du CRARC et au soutien de nombreux partenaires : le Conseil Général des Pyrénées-Atlantiques, la Direction Régionale des Affaires Culturelles, la Direction Régionale de l'Agriculture et de la Forêt, la Direction Régionale de l'Environnement et le Conseil Régional d'Aquitaine.

La DÉMARCHE PÉDAGOGIQUE POUR L'ATELIER PHOTOGRAPHIQUE par Elisabeth MILLET, qui a suivi l'ensemble du projet.

Ce projet de sensibilisation à l'art contemporain n'avait de chance de réussite qu'avec l'adhésion de tous les étudiants, compte tenu de l'investissement et de la prise en charge personnelle que nous leur demandions. Nous ne sommes partis qu'après leur accord, bien évidemment !

Pour les aider d'autre part et pour les mettre en situation de responsabilité professionnelle, un contrat moral individuel était passé chaque quinzaine entre Thérèse VIAN et l'étudiant après chaque remise de travaux avec analyse et sélection des images. Ce contrat était draconien mais combien formateur.

Au préalable, nous avons retenu, le graphiste du lycée et moi-même, quelques principes de base :

- Faire participer l'ensemble de la classe, soit dans une démarche individuelle, soit dans une démarche collective, et non un petit groupe d'étudiants sélectionnés ou volontaires afin de donner à chacun la possibilité d'aller vers la création ;

- Ne pas se contenter d'une action ponctuelle mais au contraire programmer un travail à long terme (un an et demi), car chacun a son rythme, chacun a le droit de tâtonner ; personne ne peut présumer de la réaction de chacun, ni à quel moment le déclic se produira. Nous étions cependant tout à fait conscients des risques de désintérêt ! Certaines personnalités, très intériorisées ou "peu artistiques" au départ, se sont effectivement révélées tout le long du projet.

L'étape fondamentale fut la recherche d'une problématique :

"Que veux-tu montrer ?"

"Qu'y trouves-tu d'intéressant et pourquoi ?"

"Quelles sont les pratiques ? Y en a-t-il de différentes ?"

"L'homme aujourd'hui, que fait-il ? Qu'en penses-tu toi ?"

etc.

Cette phase fut un véritable "accouchement" auquel Thérèse et moi nous nous sommes confrontées. Mais le travail de création ne pouvait démarrer qu'après que chaque étudiant ait défini une problématique bien précise.

Leurs moteurs de réflexion ont été les suivants :

Le vide et le plein ; Ordre et chaos ; Naturel et artificiel ; Passé et futur ; Vitesse et lenteur ; Visibilité, lisibilité ; Rêve et réalité ; Le construit et l'abandon, etc.

Ils ont abordé les différentes facettes de la route : sentiers de montagne, routes nationales, rocade et autoroutes, aménagements de voies, des parkings, des zones industrielles, aménagements de ponts, talus, la signalisation, l'homme dans le paysage urbain...

A chaque remise de travaux, c'était à chaque fois de grandes discussions : "Qu'est-ce que le beau ? Est-ce l'anecdotique ? Est-ce le pittoresque ? Qu'est-ce que donner du sens ?" ... Bref, beaucoup d'échanges sur l'esthétique aujourd'hui.

Et surtout, la question fondamentale :

"Est-ce que ta photo correspond à ta problématique de départ ?"

A partir de là, beaucoup de photos, 90% environ, même bien travaillées ou séduisantes, furent rejetées. Décision sans appel du professionnel ! Médiation psychologique du prof d'ESC !

Peu à peu, les étudiants ont affiné leur regard, amélioré leur technique, compris que l'image est porteuse de sens et que l'appareil et la sélection du regard sont au service d'une idée déterminée par eux-mêmes auparavant. Nous étions en plein dans l'art contemporain !

C'est à l'issue de ce travail de création personnelle que Thérèse VIAN a choisi et commandé des œuvres d'artistes contemporains.

En conclusion, je dirais que ce fut loin d'être facile. Le parcours fut semé d'embûches de toutes sortes ! Ce projet fut consommateur de temps et d'énergie pour eux comme pour nous. Mais ce fut un régal pour moi de travailler avec des jeunes pleins de spontanéité, d'attentes, de peurs, de fragilité et de confiance. Nous avons essayé de solliciter le meilleur d'eux-mêmes et qu'ils en soient fiers.

DÉMARCHE PÉDAGOGIQUE POUR L'ATELIER PLASTIQUE

par Bruno MÉRAUD.

Le paysage démultiplié, ou le paysage en jeu.

A la différence de l'atelier photo qui misait sur un regard individuel, la solution retenue fut celle d'une réalisation collective, chacun s'intégrant à l'œuvre finale.

Deux démarches de travail graphique furent alors menées, une à partir de l'abstrait, l'autre à partir du tracé, du dessin géométrique, du rationnel.

• La première des démarches consistait à la réalisation d'un livre en quatre ou huit pages de format A5. L'étudiant racontant une histoire de route, de chemin, de liaison à partir d'images en noir et blanc. Images abstraites recadrées à l'aide d'un viseur en carton carré, dans des feuilles blanches maculées d'encre de chine noire. Cette matière première étant obtenue par projection d'encre sur une surface vierge sans le souci de représenter quoi que ce soit. A ce stade, l'image obtenue grâce au viseur, suscite une légende, un texte, le fil du récit lui-même. L'histoire est avant tout visuelle, une des contraintes étant une image par page au minimum. A l'opposé d'un livret illustré où l'illustration accompagne le texte.

• La deuxième démarche reposait sur un travail à partir d'une grille ou gabarit, constitué et divisé à l'aide de points. Nous relierons deux points entre eux de façon à obtenir des motifs formés de lignes, tous différents entre eux. En raison de l'emploi d'une grille de construction et de mesures identiques, les motifs peuvent se combiner. Ce principe de tracé se retrouve dans les jardins, comme à Villandry ou sur les poteries ethniques par exemple. Cette approche en apparence plus contraignante que la précédente, offre une infinité de dessins.

L'étape suivante réalisait la fusion des deux démarches et entrait dans le concept du paysage démultiplié. Entre le puzzle et le jeu de construction, le concept du paysage démultiplié retient du puzzle le côté modulaire et la composition d'une image, du jeu de construction, le volume et sa manipulation. Les cubes qui forment le paysage démultiplié se raccorde entre eux, ce qui permet une recombinaison sans limites.

Soixante-quatre cubes constituent le paysage démultiplié, cube de 20 cm de côté de façon à ce que toutes les tranches d'âges puissent jouer, des enfants aux adultes. Car l'autre aspect de l'installation est sa manipulation par le public. Les cubes sont réalisés en contre-plaqué et certains chargés avec des matériaux variés de façon à les rendre sonores.

Un plancher peint de 16 m² est réalisé à l'aide de module de 1 m sur 1 m. Outre l'aspect facilité de transport, en raison de son fractionnement, le plancher est adaptable aux différents sites d'exposition. Espace symbolique, aire de mise en valeur du jeu de cubes, il peut prendre des formes multiples.

L'ensemble du projet put être mené à bien malgré les vicissitudes d'un travail de fabrication important, du calendrier scolaire, grâce au groupe et à l'organisation du travail. Les solutions aux problèmes rencontrés se sont résolus en échangeant le plus souvent avec tous.

"Piste, sentier, route, autoroute, parcourir des distances d'un point à l'autre. La toile d'araignée, le réseau des chemins de fer, les lignes électriques, des traversées d'espaces. Le paysage et nous, le paysage en nous, raconter nos paysages. Des histoires à recomposer, des récits cachés, des tracés pouvant se raccorder, le paysage en jeu." *Les étudiants du lycée agricole de Pau-Montardon.*

LA VALORISATION

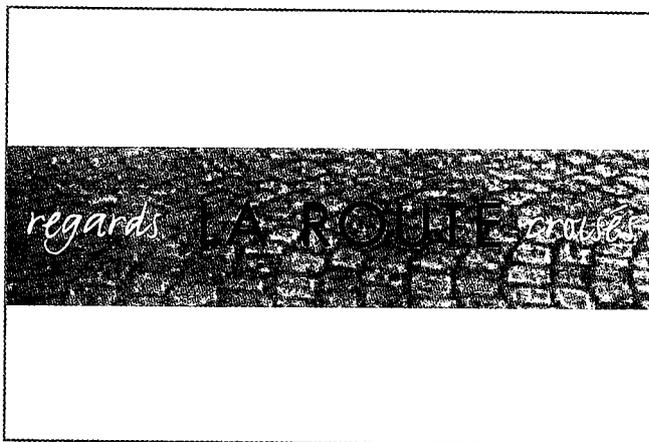
La valorisation des travaux photographiques des étudiants fut particulièrement soignée grâce à Thérèse VIAN :

- Développement et suivi des tirages dans un laboratoire professionnel, SIPA-LABO à Paris ;
- Création d'un livret d'accompagnement avec une préface de Jean-Luc Monterosso, Directeur de la Maison Européenne de la Photographie à Paris, un texte bilan de Thérèse VIAN, des extraits autorisés de Régis Debray, philosophe écrivain, in "Qu'est-ce qu'une route ?" - Les cahiers de médiologie, Gallimard, 1996.

LE BILAN

Ce travail a permis aux étudiants :

- La confrontation avec les exigences non démagogiques de professionnels
- La valorisation de leur travail lors :
 - D'autres manifestations où des plus critiques aux plus timides, ils étaient tous très fiers de recevoir les louanges d'autres élèves au Festival des Lycéens à Bordeaux en mai 2001 (sélectionnés dans le cadre des scènes lycéennes), des professionnels et institutionnels réunis à St Emilion pour le colloque international "Patrimoine et Paysages Culturels" ou encore par des enseignants venus de toute la France pour le colloque de Pau "Aménagements Paysagers et Approches Durables"
 - Lors d'expositions artistiques : l'œuvre de l'un d'entre eux a été exposée aux musées des Beaux-Arts de Pau et de Huesca pour la manifestation "Œuvres d'Arbres" en 2001 et 2002. L'étudiant est inscrit dans le catalogue au même titre que les autres artistes.
- Une prise de conscience de ce qu'est l'art contemporain pour la plupart et la découverte de la photo pour beaucoup.



"La route", regards croisés - Catalogue de l'exposition

Exposition LA ROUTE, REGARDS CROISÉS (œuvres des étudiants)

- 18 photos grand format sur support PVC, 60x60 pour les plus petites, 200x30 pour la plus grande isolées, diptyques ou triptyques avec crochets occupant un linéaire de 20 m environ
- 64 cubes de contreplaqué de 20cm de côté sur dalles plancher modulables de 1 m x 1 m.
- Livret d'accompagnement 31x17 noir et blanc, 12 pages.

Contacts :

Monsieur Pierre CAMPARDON, proviseur du LEGTA de Pau-Montardon 64121 MONTARDON
Tél. : 05 59 33 24 10 - legta.montardon@educagri.fr

Martine HAUTHIER, CRARC, LEGTA de Libourne 33570 MONTAGNE
Tél. : 05 57 25 13 51 - crarc.aquitaine@educagri.fr



MINISTÈRE
DE L'AGRICULTURE
DE L'ALIMENTATION
DE LA PÊCHE ET
DES AFFAIRES RURALES



Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE



Protocole de coopération "Les arts et la culture dans l'enseignement agricole"

La ministre de la culture et de la communication et le ministre de l'agriculture et de la pêche ont décidé de développer et renforcer la place de l'éducation artistique et culturelle dans l'enseignement agricole, au travers d'un nouveau protocole de coopération.

Cet engagement vient compléter le plan à cinq ans en faveur de l'éducation artistique et culturelle pour tous mis en place avec le ministère de l'éducation nationale, et participe d'un renforcement de la démocratie culturelle.

Les deux ministères mobilisent déjà depuis de nombreuses années, des moyens et des talents pour développer l'éducation artistique et culturelle dans l'enseignement agricole. En tenant compte tenu des avancées déjà réalisées dans ce domaine, le présent protocole poursuit deux objectifs majeurs :

- permettre aux apprentis, élèves et étudiants de bénéficier d'une continuité dans leur éducation artistique et culturelle, qu'ils soient dans un établissement d'enseignement général, professionnel ou agricole ;
- assurer un développement des pratiques artistiques et de l'action culturelle dans l'enseignement supérieur agricole.

Ce texte fixe quatre priorités :

- favoriser l'ouverture à la diversité des disciplines artistiques, à l'architecture et aux patrimoines ;
- accompagner la formation culturelle des équipes éducatives ;
- élargir le champ d'action de l'éducation artistique et culturelle aux écoles supérieures agronomiques et vétérinaires ;
- favoriser l'inscription des établissements d'enseignement agricole dans le réseau des structures culturelles de proximité.

Un comité de suivi, placé sous l'autorité conjointe du délégué au développement et à l'action territoriale du ministère de la culture et de la communication et du directeur général de l'enseignement et de la recherche du ministère de l'agriculture et de la pêche, est mis en place pour veiller à la bonne application, dans la durée de ce texte.

Contact presse :

Ministère de la culture et de la communication : Françoise Brézet, Tél. : 01 40 15 80 05

Ministère de l'agriculture et de la pêche : cabinet du ministre, service presse Tél. : 01 49 55 59 74

Le texte complet de ce protocole peut être consulté sur les sites suivants :

Ministère de l'Agriculture

<http://www.educagri.fr/actions/educartist/sommaire.htm>

<http://enfa.mip.educagri.fr/agri-culture>

Ministère de la Culture

<http://www.educart.culture.gouv.fr/> (rubrique "historique")

Un propos sur...

La Médiation Artistique et Culturelle

L'art contemporain comme élément de construction de l'adolescent

Marc DECAUX

Introduction nécessaire

Il me paraît tout d'abord nécessaire d'approcher les limites d'une définition de l'art contemporain afin de mesurer pleinement les enjeux des actions artistiques et culturelles engagées au bénéfice des élèves de lycées, donc des adolescents - adultes en devenir - et exercées dans le cadre de partenariats sous la responsabilité des enseignants, dans le cadre égalitaire que représente celui de l'école républicaine.

Si l'on peut qualifier de < moderne > l'art du xx^e siècle en général qui résulte des transformations complexes et profondes dans tous les domaines de la pensée du XX^e, scientifique, philosophique et technologique, il serait réducteur de limiter l'art contemporain au seul effet d'un art du maintenant, qui se manifeste dans le même temps que le public le reçoit.

La question également de la situation de l'art contemporain par rapport à l'art moderne est posée : rupture ou continuité ?

Dans la suite de cette réflexion, je lui vois une séparation avec l'art moderne dans le sens où celui-ci a trouvé une stabilisation qui en fait un élément de l'Histoire de l'art par divers aspects : les musées, la critique, son rapport avec l'institution, le public et le marché.

L'historien d'art situe l'art contemporain dans une période commençant au début des années 1960.

Mais une date ne suffit pas à le définir. En effet, le point de vue du critique et du théoricien complètera cette tentative de définition de l'art contemporain.

Il s'agit d'identifier, au sein même d'une œuvre, une série de critères qui font d'elle une production contemporaine et organise une séparation avec ce qui ne l'est pas.

Le contenu de l'œuvre, son rapport au monde, sa production de sens, l'intérêt nouveau qu'elle propose au regard, son refus de répéter les œuvres du passé avec quelque habilité que ce soit ;

Les questionnements qu'elle suscite, ses formes, ses thèmes culturels, son adhésion à l'époque, l'utilisation des matériaux et techniques qui la composent, sa possible - non-matérialité - et les mots qui l'accompagnent ou la font, sont autant d'éléments / critères nécessaires à une identification de l'art contemporain.

En conclusion d'une définition rapide, théorique et idéologique, il faut entendre l'art contemporain comme un art autonome, qui produit du sens, en prise avec les questions d'aujourd'hui, les problèmes sociaux, philosophiques, technologiques et humains.

C'est un art qui questionne sur le fonctionnement d'une société, dans un monde devenu laïque et organisé par l'économie.

Posant un regard et une réflexion sur le monde, l'œuvre sera contemporaine par le partage de ces interrogations, dans la diversité de ses formes et de ses représentations.

Un droit à la culture, une responsabilité partagée Du savoir-faire... Au savoir être

"L'absence de culture est prédominante dans le conflit social, c'est le manque de repères et de culture qui empêche de se définir comme acteur de la société et qui renvoie à la honte de sa propre situation individuelle" Didier Lapeyronnie.

Dès lors que l'on entend la rencontre avec la création contemporaine, théâtre / danse / musique / arts plastiques... (dans le cadre défini ci-dessus) non comme un moment unique de pratique et d'apprentissage des savoir-faire, mais comme le moment privilégié d'une réflexion partagée et d'un regard porté sur le monde, les actions menées trouvent leur sens réel d'un projet de médiation artistique et culturelle.

Dans le même sens, ces actions seront autant de facteurs de construction de l'individu par l'accompagnement lui qui sera fait.

La rencontre, avec l'artiste, le metteur en scène, le musicien..., par une pratique en atelier, facilitera la réflexion, le partage et la confrontation des idées.

Et c'est par cette rencontre, que l'adolescent ira puiser quelques éléments de la compréhension du monde, pour ensuite l'alimenter de sa propre attitude.

Les enjeux sont d'importance dans une société démocratique en alerte des risques d'exclusion qui la menacent.

La rencontre avec l'œuvre dans son rapport au monde est déterminante : - des comportements et modes de vie - des capacités d'analyse - du développement du sens critique et des facultés d'adaptation dans un monde sans cesse en mouvement.

La création précède, accompagne et indique les mouvements d'une société et sa rencontre favorise des réactions également en mouvement. Même si nous ne sommes pas en accord immédiat avec la création contemporaine, et que nous n'accompagnons pas son évolution, il est nécessaire d'en avoir la conscience pour maintenir permanent le dialogue. Cette prise de conscience sera garante d'une meilleure tolérance et ouverture au monde.

Ces enjeux, d'importance majeure, relèvent parfois d'une extrême urgence dès lors qu'il s'agira d'une population jeune, voire en difficulté ou se trouvant à l'écart des "biens culturels" et "victimes" d'un manque de repères ou de paroles exprimées.

La rencontre avec l'art sera voie d'appropriation de repères et d'expression de la parole.

Plus il sera question du rôle de la famille (quand elle le peut) mais surtout de l'école dans la transmission du goût pour les œuvres d'art et moins fera défaut la conscience même de la privation de ce goût sans laquelle aucun soutien pédagogique n'a la moindre efficacité... (si ce n'est celle de culpabiliser le sujet en lui renvoyant l'image de son propre handicap). Car l'on ne peut s'approprier que ce que l'on croit important de s'approprier...

L'œuvre portée par un créateur, interroge la société, le monde contemporain et rappelle la complexité de ce monde. L'émotion qui jaillit est le matériau brut de la réflexion qui se construit progressivement puis s'organise autour des valeurs dans lesquelles l'adolescent puise des raisons d'exister. En devenir d'être acteur principal de sa vie dans la société, il négocie ces valeurs et les confronte avec celles des autres.

Si l'œuvre contemporaine n'est pas expression d'un consensus, le consensus dans l'art réside certainement dans une mise en relation avec l'autre.

L'art, mode d'expression et de communication, possède et développe son propre langage poétique, nécessitant des apprentissages, qui ne passent pas nécessairement par la connaissance de son vocabulaire. La richesse de la rencontre avec l'œuvre résulte des lectures multiples qu'elle suscite.

L'éducation artistique, nécessaire à cet apprentissage, consiste à provoquer un questionnement autour de la rencontre avec l'œuvre, par un accompagnement.

Cette médiation, éducation artistique, pourrait se suffire dans cette formulation sans qu'il ne soit question de pratique.

Le danger de la pratique... d'une pratique si souvent pratique

Le constat est fait qu'une grande partie de la population a, ou a eu, dans un moment de sa vie, une pratique artistique tournée vers les arts, le théâtre, la vidéo, la musique...

Pourtant, nous constatons également que cette partie de population ne devient pas obligatoirement un Public !

Il n'y a donc pas d'adéquation évidente entre la fréquentation des ateliers de pratiques artistiques et la rencontre avec l'œuvre.

Cela devrait nous faire réfléchir sur la pratique, son cadre, ses intervenants et la finalité / objet des partenariats réalisés.

Les enseignements artistiques ont trop longtemps exercé l'individu par son geste à la production, au détriment d'un accompagnement qui amènerait à "voir" et à développer une pensée critique.

En effet, trop d'ateliers de pratiques se déroulent dans un cadre occupationnel, de loisir ou de production pour exposer, débarrassés de tout projet d'une action culturelle pertinente et concertée. Les ateliers artistiques se contentent souvent de prodiguer l'apprentissage d'une technique et d'un savoir-faire bon pour l'épanouissement personnel, mais réducteur dans une approche réelle de l'éducation artistique.

La pratique artistique, qui doit être le moment possible et libre d'une parole exprimée, devrait trouver sa justification dans ses affinités avec un propos sur l'art, dans un esprit de découverte, de confrontation, où l'expérimentation personnelle ainsi que le plaisir qu'elle entraîne ne seraient occultés.

Ainsi l'adolescent, praticien d'une discipline artistique dans un projet d'accompagnement, ne sera plus seulement le plasticien, le danseur, le musicien ou le comédien amateur, mais deviendra l'amateur de ces langages. Aussi, devenu adulte, les lieux de production et de diffusion artistiques ne lui seraient plus étrangers.

L'École n'est-elle pas Le Lieu favorable à l'intégration de ces repères ?

La fin d'une confusion

Pour mener à bien une telle action artistique et culturelle et afin de ne pas céder au piège facile de l'atelier "qui occupe et qui produit ou reproduit", la proposition consiste à placer ou replacer chacun dans le champ de ses compétences pour faire naître une rencontre artistique et culturelle dans la cohérence d'un projet défini en amont.

Chacun, enseignant, partenaire culturel, adolescent et artiste se rejoindra dans une finalité commune dont l'évaluation se fera à partir de critères différenciés de ceux de la simple production.

Il s'agira ici de donner la parole, de se confronter à d'autres formes de langages, de porter un jugement critique sur sa propre progression, de se situer à travers son évolution dans un groupe, de confronter son expérience intime artistique à celle des autres et, accompagné du médiateur / artiste, d'aller à la découverte d'autres propositions artistiques environnantes et se saisir avec un plaisir partagé des questionnements suscités par ces rencontres. Là encore, la pratique artistique ne sera pas un but en soi mais un chemin expérimental vers d'autres finalités.

Nous sommes loin, à travers cette proposition, des conditions trop souvent offertes dans l'action artistique telles les décorations de murs, de lieux de vie des élèves ou le simple remplissage d'un calendrier affecté à l'animation.

Il est vrai que la validation d'une action se trouve simplifiée dès lors qu'il s'agit d'évaluer la réalisation d'une fresque murale...

Il est toujours plus difficile d'évaluer et valider une action culturelle qui ferait état pour sa principale activité, d'échanges et de dialogues sur l'art et le questionnement qu'il suscite, avec une expérimentation par la pratique pour accessoire.

Pour finir, je proposerai la question de savoir comment l'art et le social se rencontrent aujourd'hui et comment notre action culturelle commune, partenaires / artistes / enseignants, peut favoriser cette rencontre ?

Marc DECAUX

Directeur de la Galerie Lillebonne

**Espace Culturel d'Art Contemporain*

14, rue du cheval blanc 54000 Nancy

*La galerie Lillebonne, Espace Culturel d'Art Contemporain mène régulièrement depuis 1982 de nombreuses actions artistiques et culturelles en milieu scolaire et notamment en partenariat avec le Lycée Agricole de Pixérécourt.



Gravure tirée de "Premières lois" - © LEGTA Pixérécourt / Galerie Lillebonne

L'art à l'école

Réflexions sur l'action culturelle et artistique en milieu scolaire

Franck LEMAIRE

L'art et l'école : on est ici à la croisée de deux mondes qui souvent s'ignorent et vivent avec leurs propres codes, leurs propres règles et habitudes. Chacun de ces mondes n'est pas homogène, mais traversé de débats, de positions et tensions opposées. Les particularités communes à ces univers : aut centrés et hermétiques au commun des mortels.

Si l'on s'intéresse à l'art et à l'école, et à leurs projets communs, passés, actuels et en devenir, il est au préalable nécessaire de s'interroger sur la signification des mots "pédagogie", "culture" et "art".

La pédagogie est la *science de l'éducation des enfants*, nous apprend le Robert. Je préciserai cette définition par : c'est une discipline théorique qui a pour objet la réflexion sur l'éducation des enfants et des adolescents...

... à des fins morales et sociales... (Philosophie de l'éducation)... ainsi que les méthodes et les moyens de la réaliser (sciences de l'éducation)... Compte tenu de la nature des enfants et adolescents et de leur développement... (psychologie de l'enfant et de l'adolescent)... et de leur milieu. [psychologie sociale].

La pédagogie telle que définie ici, est centrée sur l'enfant, son milieu, et le développement de méthodes et de pratiques appropriées, à des fins morales et sociales.

La culture serait l'*ensemble des aspects intellectuels propres à une civilisation, une nation. Ensemble des formes acquises de comportement, dans les sociétés humaines. Ensemble des connaissances acquises qui permettent de développer le sens critique, le goût, le jugement*. Toujours d'après Le Robert.

La culture est centrée d'une part sur le groupe, l'appartenance, d'autre part sur le libre arbitre, l'autonomie de l'individu. Elle est constitutive de l'identité.

L'art est l'*expression par les œuvres de l'homme, d'un idéal esthétique ; l'ensemble des activités humaines créatrices visant à cette expression*.

L'art est donc centré sur l'expression, la création.

Ces trois champs peuvent se rencontrer et travailler ensemble, en particulier au sujet de création dans un but de développement personnel et social.

Aujourd'hui en caricaturant, la pédagogie est absente de l'école qui est centrée sur les savoirs et leur transmission, plus que sur les enfants ; le monde de l'art et de la culture est majoritairement un petit monde, élitiste, presque complètement soumis à la loi du marché, opaque pour l'extérieur. L'art à l'école existe cependant, et s'est développé en particulier depuis une vingtaine d'années. C'est majoritairement :

Le dessin à la maternelle et au primaire, souvent à des fins occupationnelles, avec des productions rarement socialisées. Le spectacle de fin d'année, rondes, comptines, pour un public de parents et grands-parents. Les JMF, sorties au théâtre, programme école au cinéma, etc...

L'heure de flûte à bec au collège, ainsi que l'heure de dessin. Visites au musée, d'une exposition. Collégiens au cinéma, etc.

Au lycée, l'art sort des programmes et est laissé au libre choix de l'adolescent, différentes pratiques : classes à dominante artistique, options (arts plastiques, théâtre, cinéma/vidéo...), ateliers de pratiques sociales et culturelles, résidences d'artistes en création, visites au musée, d'expositions,

lecture d'œuvres, programmes lycéens au cinéma, au théâtre... Cela peut aussi se réduire à rien ou presque.

En résumé, des situations très hétérogènes qui tiennent à la volonté de tel ou tel enseignant et à sa perception de l'art. Dans la majorité des cas, l'art est visité en tant qu'objet autonome étranger à soi-même, parfois lu ou déchiffré, rarement produit et utilisé comme média dans une démarche socialisée.

Les enseignants, s'ils ne sont dans leur très grande majorité pas formés à la pédagogie, le sont encore moins à l'action culturelle et artistique. Les schémas qu'ils ont en tête sont les modèles dominants, d'un art étranger à leur monde, inaccessible, qu'ils appréhendent au mieux en tant que spectateur. Les logiques qui animent les institutions scolaires sont très gestionnaires : du service régional ou académique qui a d'autres priorités, à l'établissement : des professeurs en face des élèves, on occupe tout le monde, des heures à combler, un budget à équilibrer, souvent difficilement. Dans ce contexte, l'action culturelle et artistique apparaît souvent comme superflue, accessoire, voire inutile. Le professeur qui veut monter un projet doit trouver le moyen de le faire accepter à sa hiérarchie, puis trouver les financements dans un dédale d'institutions qu'il ne connaît pas ou mal, qui fonctionne souvent entre initiés, démarches pour lesquelles il n'est pas formé et milieu dont il est a priori exclu.

Dans ce contexte, brossé à grands traits et de façon caricaturale, les volontés existent, au plus haut niveau, au ministère de l'éducation nationale, comme au ministère de l'agriculture, et à celui de la culture. A l'éducation nationale, la position du ministre Jack Lang et sa personnalité sont une chance pour l'action culturelle et artistique de développer des projets avec l'éducation. Jack Lang signe en 1983 la première convention entre les ministères de la culture et de l'éducation nationale, initiant les classes cinéma, théâtre et musique au lycée, ainsi que les classes patrimoine, arc en ciel et photographie à l'école. Un des objectifs du plan de cinq ans pour l'art à l'école présenté en 2000 est d'assurer "l'alphabétisation culturelle et artistique" de tous les enfants. L'histoire de l'art en particulier sera non pas une nouvelle matière, mais une capacité demandée aux enseignants de lettres et sciences humaines dès leur recrutement, pour inscrire l'histoire de l'art à un projet pédagogique pluridisciplinaire. Également la généralisation de l'intervention de l'artiste à l'école. Le plan de cinq ans pour l'art à l'école a pour objectif la transformation progressive du système éducatif, et dispose pour cela de moyens financiers importants : près d'un milliard de francs en comptant l'engagement des collectivités territoriales. Il est mené de concert avec le ministère de la culture. Catherine Tasca déclare qu'il ne s'agit pas seulement, comme cela a longtemps été le cas, d'un contact direct avec les œuvres, censé être la voie royale de l'expérience artistique. Mais il s'agit également de la découverte des langages artistiques, qui passe selon la ministre par une implication effective des élèves dans une pratique artistique. La contribution d'artistes, aux côtés d'enseignants, doit cependant rester un acte volontaire. Pour Christiane Herth', rendre un enseignement artistique obligatoire au lycée équivaudrait à une petite révolution, et n'est pas d'actualité. Cependant elle affirme qu'un mouvement est en marche, mais qu'il ne peut pas être porté par les seuls enseignants.

Au ministère de l'agriculture, l'éducation culturelle et artistique a une place de choix depuis 1964 avec en particulier la création de l'éducation socio-culturelle. La collaboration avec le ministère de la culture fait l'objet d'un conventionnement culture/agriculture. De la dernière mouture sont tirées les lignes suivantes :

"Dans une perspective d'éducation, puis de formation tout au long de la vie, des jeunes et d'adultes responsables, citoyens, professionnels, cultivés, mobiles et ouverts sur les réalités du monde, il est essentiel que l'enseignement agricole s'ouvre sur son environnement, du local à l'international. Dans ce contexte, l'éducation artistique et culturelle des jeunes et des adultes en formation constitue un enjeu important, auquel il convient d'apporter une attention particulière.

Un certain nombre d'enseignants et de formateurs, (dont les enseignants d'ESC dans le cadre des programmes d'enseignement et de la dimension culturelle de la mission d'animation qu'ils coordonnent), en liaison avec des artistes, des créateurs et des professionnels de la culture inventent, chaque année, avec leurs élèves, étudiants, apprentis ou stagiaires d'autres manières d'accéder aux savoirs et à l'art.

Il convient de faciliter le contact des jeunes, ou des adultes en formation, avec la création, de les sensibiliser au spectacle vivant et au patrimoine, de leur faire aborder le monde des arts tout en découvrant des manifestations culturelles dont ils étudieront les mécanismes, les règles, et analyseront les enjeux culturels et économiques, de leur faire rencontrer les acteurs et professionnels de la culture, les responsables d'associations, de collectivités territoriales, de les familiariser avec les lieux culturels, les musées et de développer les pratiques amateurs.

Il apparaît important de développer la dimension culturelle dans l'enseignement agricole et particulièrement dans les projets d'établissements. La dimension culturelle est d'ores et déjà largement prise en compte dans les missions de l'enseignement agricole ainsi que dans les programmes de formation. Ceci doit s'accompagner d'un effort, soutenu de diversification de l'offre d'éducation artistique. Les établissements d'enseignement agricole doivent s'engager à développer l'éducation artistique et culturelle, en liaison avec les cinq missions².

Il est vivement souhaitable que le projet d'établissement prévoie l'organisation, l'accueil de manifestations culturelles, avec et pour les jeunes en formation, en liaison avec les équipes des établissements culturels et les associations de l'environnement proche (compagnies dramatiques ou chorégraphiques, centres d'art, musées, orchestres ou ensembles instrumentaux, cinémas, bibliothèques, festivals ...)

La dimension culturelle doit être insérée dans le projet d'établissement et s'articuler avec les projets culturels régionaux élaborés par les DRAF/SRFD. Chaque projet devra être préparé avec la volonté de l'inscrire dans une cohérence culturelle régionale : politique culturelle de nos partenaires, schéma des services collectifs culturels, contrat de plan État/Région, sans oublier les programmes européens ayant un volet culturel (Kaléidoscope) etc."

La circulaire insiste ensuite sur le développement des pratiques culturelles et artistiques. En premier sur l'importance d'équipements culturels adaptés, locaux et installations, et ouvertes sur l'extérieur.

Puis sur la diversité des actions à mener. Enfin elle précise quelques axes pour le développement de nouveaux projets : *l'éducation aux images et aux sons ; culture et multimédia associant informaticiens, graphistes et artistes ; actions théâtrales ; projets culturels et d'éducation à la santé et à la citoyenneté ; actions patrimoniales ; culture et relations internationales ; nouvelles formes d'expression culturelle ; etc.*

Citation un peu longue, mais qui illustre les volontés existantes, d'un point de vue politique, de croiser les champs de l'éducation, de l'art et de la culture. un certain nombre de pratiques, à l'éducation nationale et à l'agriculture s'inscrivent dans l'action culturelle et artistique en milieu scolaire. Elles sont centrées sur différents objectifs, et portent en elles des dérives potentielles, qu'il faut connaître pour les éviter lors du montage des actions³.

Les actions dont les objectifs centrés sur le développement des élèves, conduits par des professeurs, avec comme risque de réduire les exigences artistiques.

Les actions dont les objectifs sont centrés sur la médiation artistique et culturelle, avec le risque d'être tributaire des exigences de partenaires, ou d'être centré sur l'artiste.

Les actions dont les objectifs sont centrés sur la méthodologie de l'action et de l'organisation. Organisation associative, suivi de projets. Quitte à être moins exigeant avec les ambitions culturelles.

Les actions dont les objectifs sont centrés sur l'organisation de loisirs et de services, avec le risque d'être en marge de l'animation et du développement culturel.

Les actions dont les objectifs sont centrés sur l'animation du milieu, avec la tendance à être plus du côté du développement local que du côté du développement personnel de l'élève.

La démarche de l'association Pulsart⁴ me semble apporter quelques réponses à l'enseignant désireux de se lancer dans l'aventure. La condition de centrer l'action sur les jeunes et non sur l'artiste, tout en ayant une exigence artistique peut se concevoir avec l'intervention d'un *collectif d'artistes*, qui permet aux artistes vigilance et contrôle mutuel, ainsi que plus grande disponibilité aux jeunes. Pour ceux-ci, un rôle actif dans l'activité et l'apprentissage, avec le concept de *création partagée*.

En amont de l'action, un travail d'analyse est nécessaire sur le milieu, l'environnement et ses problématiques, ainsi que sur le public visé par l'action. L'intervention artistique est alors un média pour travailler sur ces questions, le choix du médium artistique étant secondaire. L'action doit également être lisible et valorisée par l'école et par le milieu. C'est une condition pour qu'elle soit valorisante pour les jeunes participants.

Tout ceci n'est possible que si l'école est identifiée comme acteur de l'action culturelle et artistique, qu'elle l'ai désiré [inscription au projet d'établissement, décision de moyens comme par exemple l'annualisation des heures permettant de disposer de plages horaires significatives, etc...], et qu'elle se soit adjointe l'adhésion des partenaires hiérarchiques de l'éducation [rectorat...], et des secteurs concernés [DRAC...]. Or, s'il existe au niveau des ministères une réelle volonté comme illustrée dans ce texte, au niveau local rien n'est gagné d'avance, et le parcours du combattant commence. Si nous sommes conscient de la valeur éducative de l'intervention culturelle et artistique, comme de pratiques régulières et généralisées dans les établissements, je souscris à la position de Christiane Herth déjà citée : *elle ne peut pas être portée par les seuls enseignants.*

Il semble plus facile d'emmener des élèves observer les castors dans le lit inondable d'une rivière, que de mettre en place une intervention artistique et culturelle.

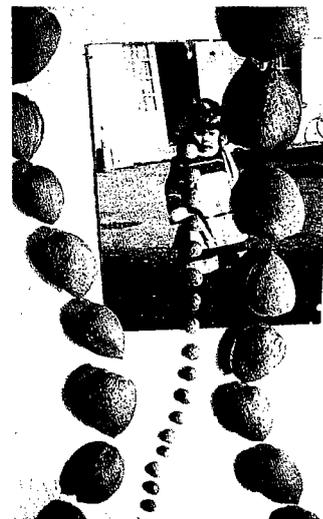
Franck LEMAIRE
"Socio" à Neuvic

(1) Membre du groupe d'experts en charge de la refonte des programmes artistiques au lycée.

(2) Les cinq missions de l'enseignement agricole sont : assure la formation générale technologique et professionnelle initiale et continue ; participe à l'animation du milieu rural ; contribue à l'insertion scolaire, sociale et professionnelle des jeunes et des adultes ; contribue aux activités de développement, d'expérimentation et de recherche appliquée ; participe à des actions de coopération internationale.

(3) Source inspection de l'éducation socioculturelle au ministère de l'agriculture.

(4) Pulsart, l'intervention artistique dans le quartier, Montreuil.



Création : © Lisa David

L'enseignement agricole, son rôle dans l'animation et le développement culturels du territoire

Mémoire de fin d'étude ENITA, Anne Vincenot

Cette étude a été conduite à l'initiative du Service Régional Formation et Développement (SRFD) d'Auvergne. Elle vise à répondre aux questions posées autour de la mission de participation à l'animation du milieu rural assignée aux établissements d'enseignement agricole dans la loi d'orientation agricole du 9 juillet 1999 et spécifiquement sur son volet culturel.

La problématique formulée face à cette demande est la suivante : **En quoi une discipline scolaire, ou présentée comme telle dans les programmes, est-elle "médiatrice" de développement culturel ? Comment utiliser pleinement et efficacement l'outil formation ?**

Cette étude se propose ainsi de déboucher, en partant du cas de l'Auvergne, sur **la place des institutions éducatives dans le développement culturel du milieu rural**. Un certain nombre de recommandations pour tous les acteurs de l'action culturelle ont ainsi été formulées.

Pour se procurer ce mémoire ou une version synthétique, contacter le SRFD Auvergne - Tél. : 04 73 42 27 70

Colloque

La formation des acteurs de l'agriculture en France 1945 - 1985

Continuités et ruptures / 27-28-29 Novembre 2001 - ENESAD - Dijon

De la fin de la seconde guerre mondiale au début des années 1980, la formation des acteurs de l'agriculture a connu de profondes transformations, reflets de celles qui touchaient la société française dans son ensemble et la société rurale en particulier.

Ce colloque avait pour objectif d'apporter des éléments de réponse à diverses grandes questions, entre autres :

- comment a été assurée la diffusion des connaissances agronomiques et des innovations dans cette période de reconstruction et de modernisation accélérée de l'agriculture

- comment a été préparée la loi du 2 Août 1960 qui a créé l'enseignement agricole moderne

- comment se sont articulées la politique d'enseignement agricole, la politique agricole et la politique éducative en ces débuts de Cinquième République...

Une attention particulière a été portée aux spécificités de l'enseignement agricole : place des ingénieurs-formateurs, éducation socioculturelle, place de l'alternance entre enseignement scolaire et pratique, articulation formation scolaire/formation d'adultes, importance de l'enseignement privé, ...

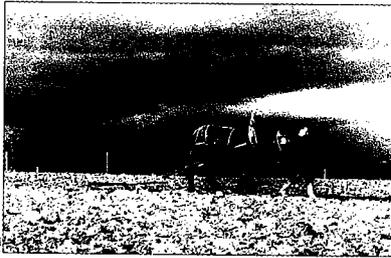
Ce colloque a été organisé par l'ENESAD en partenariat avec l'Université de Bourgogne, l'Association d'histoire des sociétés rurales, l'Association pour l'étude de l'histoire de l'agriculture au XX^e siècle, le Conseil national de l'Enseignement agricole privé, l'Union nationale des maisons familiales rurales, l'Union nationale rurale d'Education et de Promotion, avec le soutien du Ministère de l'Agriculture - DGER

Les actes de ce colloque seront publiés au cours du dernier trimestre 2002. Pour tout renseignement, contacter Michel Boulet - ENESAD - 2, rue des Champs prévois - BP 87999 - 21079 Dijon cedex - Tél. : 03 80 77 26 57

Colloque

La formation des acteurs de l'agriculture en France

1945 - 1985
Continuités et ruptures



27 - 28 - 29 novembre 2001 • ENESAD
26 boulevard du Docteur Petitjean - 21000 DIJON
MINISTÈRE DE L'AGRICULTURE ET DE LA PÊCHE