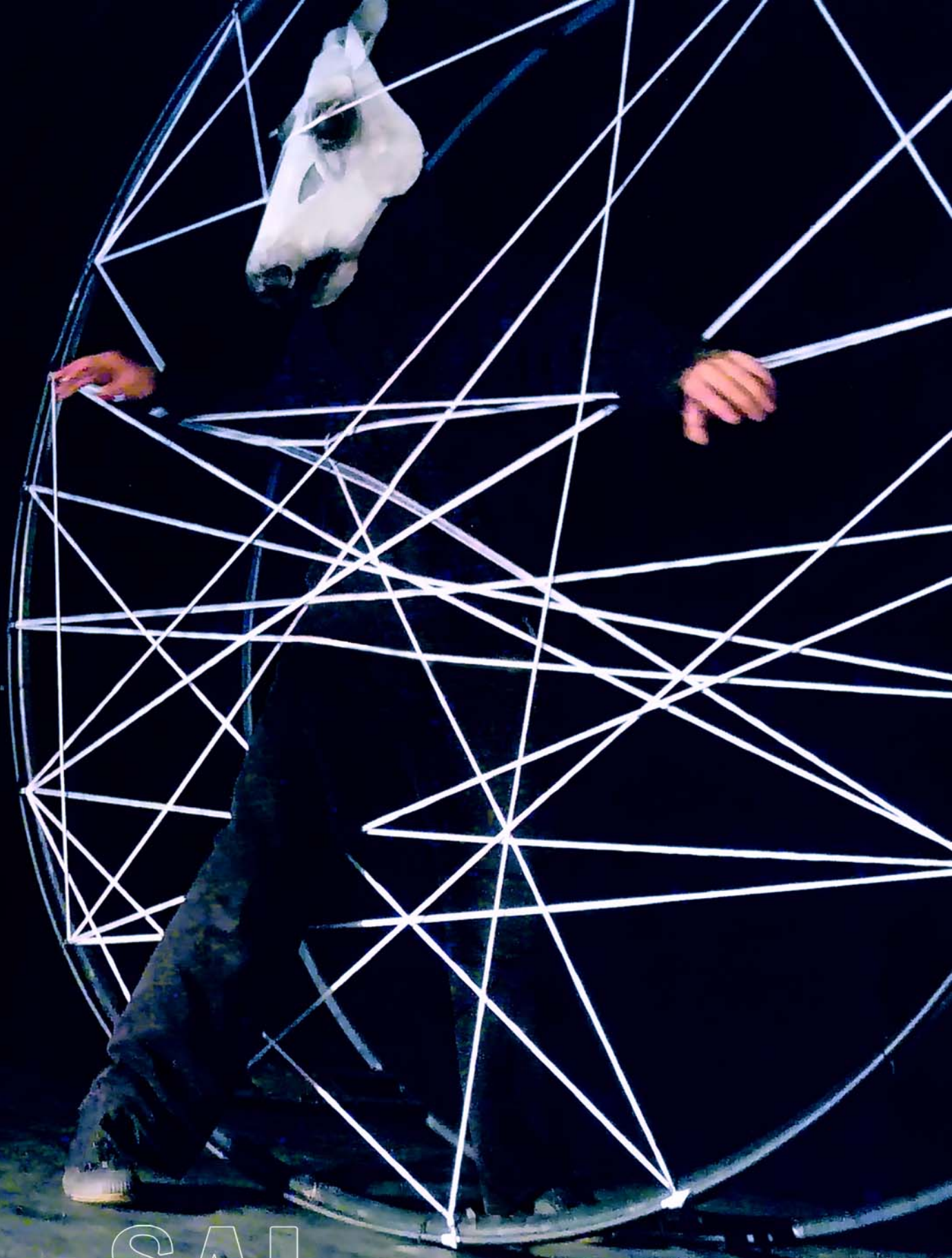




SAL
VAT
GES

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

SALVATGES

Itinéraire culturel et artistique

Dans les cultures méditerranéennes, précisément aux Baléares, en Catalogne et en Occitanie, l'esprit « SALVATGE-Sauvage » se retrouve parmi de nombreux rituels festifs, danses, chants, légendes, contes, musiques... c'est à partir de ces filons ancestraux que la fusion créative et contemporaine s'active, se recherche, s'expérimente et s'incarne.

SALVATGES est un spectacle de forme hybride « arts et cultures mêlés », rythmé par la danse, l'acrobatie, le théâtre, le conte, la musique.

Ils et elles sont quatre SALVATGES en scène, acteurs – danseurs – équilibristes - musicien, tous et toutes forgés à l'interdisciplinarité des arts de la scène et à leur tempérament méditerranéen.

Pistes de travail en classe

I) CONNAISSANCE DES CULTURES MEDITERRANEENNES focus BALEARES, CATALOGNE, OCCITANIE :

- La famille des langues occitano-romanes – **p2**
- Etymologie et définition du mot Sauvage – **p3**
- Notions de Patrimoine Culturel Immatériel – **p4**
- L'esprit SALVATGES (mythes, légendes, rites) – **p5 à p24**

II) REPERES EN HISTOIRE DES ARTS DE LA SCENE : SALVATGES un spectacle « arts et cultures mêlés »

Distinguer les grandes catégories :

- l'art du conte **p25** (extrait de textes « Salvatges » de Térésa Canet **p26-27**),
- le théâtre **p28 à p31**,
- la danse **p32-33** (focus sur la Bourée **p34**)
- le cirque **p35 à p36**

III) SALVATGES : LE SPECTACLE



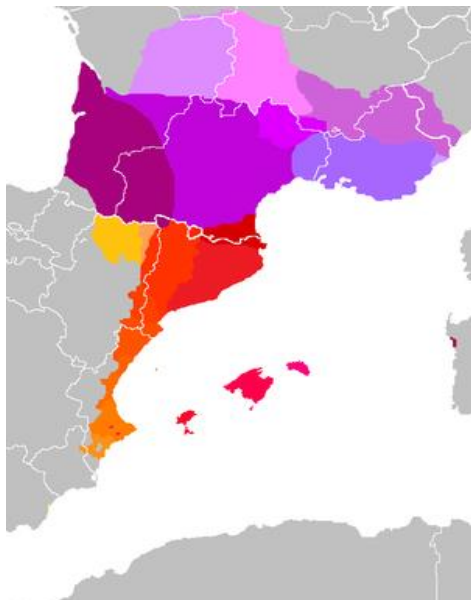
PROPOSITIONS D'ATELIERS : PRATIQUER

- 1) Cirque et danse : inventer et réaliser des chorégraphies, des enchaînements, des acrobaties à visée sauvagement artistiques et expressives par le Circ Manipulats
- 2) Théâtre : devenir sauvage à travers le masque par le Teatre Baug
- 3) Musique : constructions sonores sauvages, vocales et percussives (J. Dru) – Teatre Baug

I) CONNAISSANCE DES CULTURES MEDITERRANEENNES

Focus sur BALEARES, CATALOGNE, OCCITANIE

Famille de Langues / FAMILHA DE LENGAS



Vivaro-alpin Auvergnat Limousin
Sud-vivarais Provençal Niçois Languedocien Gascon Baléares Alguérois Roussillonnais
Catalan central Catalan nord-occidental Valencien Ribagorsanais (Bénasquais inclus) Aragonais

Etymologie et définition : SALVATGE/SAUVAGE

Etymologie : du Latin = *silvaticus*, de *silva* = forêt, de même que le Grec = ὕλη, bois

Berry et bourg = *sauvaige* / Wallon = *sâvag* ; Provençal-Oc-Catalan-Majorquin = *salvatge*, *salvage* / Espagnol : *salvage* / Portugais = *salvagem* / Italien = *selvaggio*

Définition selon l'Académie française (révisée en 1932)

-Il se dit proprement de certains animaux qui vivent dans les bois, dans le désert, etc...

-Il signifie aussi Qui n'est point apprivoisé. En ce sens, il se dit généralement de tous les animaux qui ne sont point domestiques.

- Il se dit également de certaines plantes, de certains fruits qui poussent naturellement, sans qu'on prenne soin de les greffer, de les cultiver.

-SAUVAGE se dit encore des peuples qui vivent en dehors des sociétés civilisées. En ce sens, il s'emploie substantivement et désigne les Hommes qui font partie de ces peuples. On dit au féminin « sauvagesse »

- Il se dit figurément et substantivement d'une personne qui se plaît à vivre seule et qui, soit par bizarrerie, soit par timidité, soit par indépendance ombrageuse, évite la fréquentation du monde.

- Il signifie également Qui a quelque chose de rude, de farouche.

- Il se dit encore des Lieux incultes et inhabités.

Synonymes les plus usités : sanguinaire, farouche, féroce, meurtrier, sanglant, barbare, primitive, bestial, brutal, cruel, tudesque, inapprivoisé, indompté, fauve, misanthrope, solitaire, ours, hostile, désert, inhabité, inculte, ignare, analphabète...

Notion de Patrimoine Culturel Immatériel / sources : UNESCO

Ce que l'on entend par « patrimoine culturel » a changé de manière considérable au cours des dernières décennies, en partie du fait des instruments élaborés par l'UNESCO.

Le patrimoine culturel ne s'arrête pas aux monuments et aux collections d'objets, il comprend également :

- ⇒ *Les traditions et expressions orales, y compris la langue comme vecteur du patrimoine culturel immatériel;*
- ⇒ *Les arts du spectacle*
- ⇒ *Les pratiques sociales, rituels et événements festifs*
- ⇒ *Les connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers*
- ⇒ *Les savoir-faire liés à l'artisanat traditionnel*

Bien que fragile, le patrimoine culturel immatériel est un facteur important du maintien de la diversité culturelle face à la mondialisation croissante. Avoir une idée du patrimoine culturel immatériel de différentes communautés est utile au dialogue interculturel et encourage le respect d'autres modes de vie. L'importance du patrimoine culturel immatériel ne réside pas tant dans la manifestation culturelle elle-même que dans la richesse des connaissances et du savoir-faire qu'il transmet d'une génération à une autre. Cette transmission du savoir a une valeur sociale et économique pertinente pour les groupes minoritaires comme pour les groupes sociaux majoritaires à l'intérieur d'un État, et est tout aussi importante pour les pays en développement que pour les pays développés.

Le patrimoine culturel immatériel est :

Traditionnel, contemporain et vivant à la fois :

Le patrimoine culturel immatériel ne comprend pas seulement les traditions héritées du passé, mais aussi les pratiques rurales et urbaines contemporaines, propres à divers groupes culturels.

Inclusif : des expressions de notre patrimoine culturel immatériel peuvent être similaires à celles pratiquées par d'autres. Qu'elles viennent du village voisin, d'une ville à l'autre bout du monde ou qu'elles aient été adaptées par des peuples qui ont émigré et se sont installés dans une autre région, elles font toutes partie du patrimoine culturel immatériel en ce sens qu'elles ont été transmises de génération en génération, qu'elles ont évolué en réaction à leur environnement et qu'elles contribuent à nous procurer un sentiment d'identité et de continuité, établissant un lien entre notre passé et, à travers le présent, notre futur. Le patrimoine culturel immatériel ne soulève pas la question de la spécificité ou de la non-spécificité de certaines pratiques par rapport à une culture. Il contribue à la cohésion sociale, stimulant un sentiment d'identité et de responsabilité qui aide les individus à se sentir partie d'une ou plusieurs communautés et de la société au sens large.

Représentatif : le patrimoine culturel immatériel n'est pas seulement apprécié en tant que bien culturel, à titre comparatif, pour son caractère exclusif ou sa valeur exceptionnelle. Il se développe à partir de son enracinement dans les communautés et dépend de ceux dont la connaissance des traditions, des savoir-faire et des coutumes est transmise au reste de la communauté, de génération en génération, ou à d'autres communautés.

Fondé sur les communautés : le patrimoine culturel immatériel ne peut être patrimoine que lorsqu'il est reconnu comme tel par les communautés, groupes et individus qui le créent, l'entretiennent et le transmettent ; sans leur avis, personne ne peut décider à leur place si une expression ou pratique donnée fait partie de leur patrimoine.

La Convention a été ratifiée à un rythme sans précédent : en novembre 2013, 157 États membres l'avaient ratifiée, soit plus des trois quarts des 195 États membres de l'UNESCO.

Le texte de la Convention : <http://www.unesco.org/culture/ich/fr/convention/>

L'Esprit « SALVATGE-Sauvage » = une dimension immatérielle Mythes, légendes et rites « Salvatges » / Baléares, Catalogne, Occitanie

L'esprit SALVATGES des Iles Baléares

654 avant J.C

Des auteurs classiques comme Pline l'Ancien, Strabon ou Diodore de Sicile mentionnent les Baléares. Mais c'est dans la narration de Lycophron, dans son poème hermétique « Alexandra » (vers 633-641), quand il parle des **fugitives de la guerre de Troie qui arrivèrent aux Baléares** (appelées les Gymnésies, l'île des hommes nus étymologiquement), que cette description est donnée :

« Après avoir navigué comme des crabes sur les rochers des Gymnésies entourés par la mer, elles ont traîné leurs existences recouvertes de peaux de bêtes, sans robes, pieds nus, armées de trois frondes de double corde. Et les mères montraient à leurs petits enfants, affamés, l'art de tirer ; car aucune d'entre d'eux ne connaîtrait le goût du pain dans sa bouche tant qu'il n'aurait pas réussi à atteindre, avec une pierre, le morceau posé sur un bâton qui servait de cible. »

Source: D. Rioja Gonzalez "L'expansion phénicienne à Majorque"

Le Mythe sauvage de Xoroi - Menorca

Il est un personnage dont la légende illustre parfaitement la mentalité des Minorquins. Rescapé du naufrage d'un navire appartenant à la flotte de Barberousse lors de l'assaut d'une galère barbaresque suivi d'une effroyable tempête. Brun, Maure et amputé d'une oreille, Xoroi (sans oreille) errait sauvagement et insaisissablement dans l'île en terrorisant les habitants. Nul ne connaissait sa cachette, una cova, et tous le craignaient.

Un jour, la jeune fille d'un notable d'Alaior disparut. Le bruit courut qu'elle avait été kidnappée par Xoroi sans qu'on en eût la certitude. Mais, pendant un hiver particulièrement rude, la neige coupa tous les chemins. Xoroi dut sortir de sa cachette pour voler sa nourriture.

Les traces qu'il laissa dans la neige permirent aux habitants de remonter jusqu'à une grotte en face de Cala'n Porter.

C'est ainsi qu'ils retrouvèrent la jeune femme, qui avait donné le jour à trois enfants. Mais, découvert, Xoroi s'enfuit avec son fils aîné et se jeta dans la mer.

Mort en héros, son mythe grandit de génération en génération et ses descendants disent aujourd'hui qu'il préféra la mort plutôt que de perdre sa liberté.

La légende du sanguinaire « Comte Mal »

La légende du « Comte Mal » est l'adaptation majorquine du « Comte Arnau » de Catalogne, condamné à errer dans l'éternité pour racheter son âme en peine sur un cheval noir, bouche et yeux enflammés. La cruauté sauvage de ce personnage légendaire de Majorque est identifiée à Ramon Burgues-Safortesa Pachs-Fuster de Vilallonga i Niet, deuxième comte de Santa Maria de Formiguera (1627-1694), seigneur des cavaleries de Hero, Santa Margalida, Alcudiola, Maria, Puigblanc, Castellet et Tanca et de l'alqueria de Galatzó à Calvià.

Dans son palais de Can Formiguera, situé près de La Seu (la cathédrale), rue de la Portella, la légende dit que le Comte Mal a construit, avec l'aide du diable, la tour qui caractérise cet édifice. Une tour bâtie dans le but de contempler sa bien-aimée, une religieuse du couvent voisin des Clarisses.

Le dictionnaire Alcover-Moll fait écho à cette légende : « à Majorque, il est de tradition que les démons aient construit la tour de Can Formiguera en une nuit. » La légende mentionne aussi l'existence d'une galerie souterraine qui communiquait entre le couvent et le palais.

Le Comte Mal est très présent dans la littérature populaire et la tradition orale majorquines :

Josep Maria Quadrado (Las Bodas del Conde Malo, 1843), Ramón Picó i Campamar (De pressa, 1884), Guillem Colom Ferrà (El Conde Mal, 1950) et d'autres auteurs...

Bibliographie/Ressource

-Baltasar Porcel, « Méditerranée, tumultes de la houle » Actes Sud (1998)

Né en 1937 à Majorque, ce voyageur, grand reporter et romancier est l'une des grandes figures de la littérature en Espagne. Il s'élance ici dans la Méditerranée, espace cardinal entre trois continents et creuset d'une civilisation qui puise ses origines dans le delta du Nil, l'Andalousie et les contreforts de l'Atlas. Porté par son histoire et ses mythes, Baltasar Porcel la traverse dans un récit épique et lyrique qui établit une synthèse, subjective, des diversités fondatrices de l'identité méditerranéenne.

Démons et Saints Patrons, résurgences d'un paganisme lointain...

Les superstitions ont longtemps survécu aux Baléares ; tant et si bien qu'aujourd'hui encore chaque village a son patron, prétexte à une fête qui lui est dédiée, et son démon.

Privilège remontant à la nuit des temps, le démon du village est l'un des habitants et son pouvoir se transmet de père en fils.

La tradition du Correfoc vit le jour au XII^{ème} siècle et vient à l'origine de « la danse des démons » qui était une danse traditionnelle effectuée pour les nobles entre le plat et le festin

Le spectacle originel représentait une lutte entre le bien et le mal. Plus tard, furent ajoutées des étincelles et feux d'artifices à ces danses rituelles. C'est ainsi, qu'au fil des siècles, ces représentations sont devenues le Correfoc qui a maintenant lieu partout en Catalogne et dans les Iles Baléares.

C'est un ensemble d'événements culturels, folkloriques qui se déroulent selon un rituel immuable dans lequel traditionnellement, "el Drac" le dragon fait partie de la fête.



Un *correfoc* est un spectacle pyrotechnique qui suit un parcours à travers les rues d'une ville. Pendant le parcours les diables, diablesses, sorcières défilent avec des feux d'artifice accrochés à leurs piques. Ces feux d'artifice sont les *carretilles* (des pétards spéciaux qui créent une pluie de feu et explosent à la fin). Dans certains types de *Correfoc*, le public peut y participer, danser avec les diables au rythme des tambours et sous les étincelles. Dans les *Correfocs* les plus usuels, toute la pyrotechnie est placée dans un charriot qui se trouve habituellement derrière les diables et des groupes de percussions qui les accompagnent. Le long du parcours, les participants peuvent également trouver des surprises comme des cascades de feux d'artifices ou chapelets, qu'ils devront nécessairement traverser pour continuer la tournée infernale.

Il est de tradition que les participants demandent de l'eau aux résidents, qui collaborent souvent avec envie, pour se mouiller et passer sous le feu. En aucun cas les diables doivent être mouillés, car la poudre humide peut exploser de façon incontrôlable, au lieu de brûler.

Participer à condition de prendre quelques précautions : porter des vêtements en coton –chemise à manches longues et des pantalons longs, capuche/casquette sur la tête, un foulard pour couvrir le visage jusqu'aux yeux, des chaussures confortables et qui couvrent bien les pieds et bien écouter les instructions des organisateurs.

Les démons et Saint Antoine

Les célébrations de San Antonio, les 16 et 17 janvier, concentrent des coutumes paysannes et de la vie rurale, ce Saint étant traditionnellement considéré comme le protecteur des animaux: "Sant Antoni del Porquet".

À Majorque, la fête de Sant Antoni est inexorablement liée à la mémoire de Saint Antoine et aux démons, qui sont les protagonistes absolus de la fête. Cet acte festif et rituel puise son origine aux tentations que le démon a fait subir à San Antonio dans la tradition religieuse.



Copyright : « Sarau Alcudienc »

Alcúdia, Artà, Manacor, Son Servera, Sa Pobla ou encore Pollença sont quelques-unes des villes de Majorque où les fêtes de la San Antonio sont particulièrement célébrées.

Les Baléares : quand un peuple danse avec les démons...

CORREFOC (courrir le feu)

ARTÁ / La festa de Sant Antoni (la fête de Sant Antoni) : les 16 et 17 janvier, la ville d'ARTÁ fête d'hiver en l'honneur de son patron Sant Antoni, cette fête est également célébrée dans d'autres localités des Iles Baléares et en Catalogne, c'est la plus appréciées des artanais qui s'y rassemblent en masse. Cette festivité, organisée par la *Obreria Sant Antoni*, est composée de trois personnes qui changent tous les ans, dont un *obrero* (ouvrier) qui dirige la fête. Elle est basée sur le thème des démons (*dimonis*). Le matin du 16 janvier, ceux-ci sortent de la maison de l'*obrero* principal, sillonnent le village en dansant, accompagnés par un orchestre, et diffusant durant toute la journée l'esprit de la fête à chaque coin du village, les habitants participant massivement à l'événement. Au coucher du soleil, les démons sortent une deuxième fois de la maison de l'*obrero* pour se diriger vers la chapelle paroissiale de Sant Antoni où est célébrée une petite cérémonie religieuse appelée les *completes*. Après la messe, les démons, accompagnés par l'orchestre et une grande foule, descendent dans la rue. On allume alors des feux de joie appelés correfocs (« les feux qui courent »), des chants typiques sont entonnés lors du repas collectif.

SOLLER / la festa de Sant Bartomeu

En Août a lieu la fête de la Sant Bartomeu dédié au Saint Patron de la ville. Selon la tradition catholique, Saint Barthélémy a été un des douze disciples de Jésus. Son martyre fût d'être dépecé vif, c'est pourquoi, le Saint en question apparait avec un couteau dans la main pour représenter le supplice qu'il a dû supporter. Dans l'église de Sóller de nombreuses sculptures en son honneur ont la particularité de le représenter avec un couteau à la main, découpant sa propre peau.

Le 24 août pour clôturer la fête patronale de Sóller, le Correfoc le plus infernal de Majorque y est organisé par le groupe local des démons "Esclatabutzes", cette fête du feu réinterprète l'arrivée des enfers sur Terre et se termine par une fête de l'eau, salvatrice et régénératrice.

BALL DELS COSSIERS A MALLORCA : danses théâtralisées

La danse des cossiers : Comprend un groupe de danses populaires majorquines pratiquées dans divers villages de l'île, et particulièrement à Manacor, Alaró, Algaida et Montuïri.

Les danseurs sont **cossiers** (le nombre est variable) **les hommes** et **la dame** (selon le village peut être homme ou femme). Il est une particularité, ces protagonistes sont accompagnés d'un personnage, **le démon**. Rituellement la danse est réalisée en traçant un cercle (avec la dame au centre) contrairement aux autres danses traditionnelles plus solennelles, celles-ci sortent de la norme.



Histoire : Son origine est controversée, certains spécialistes les apparentent à des danses rituelles païennes d'adoration que l'Eglise aurait dans un premier temps interdites, même si petit à petit, elle les aurait réinterpréter et intégrer dans sa tradition catholique, ainsi donc ces rituels auraient été convertis en danses religieuses.

Dans le rituel des Cossiers, la dame représente le bien et le démon le mal, qui tente de la séduire pour la conduire vers le mal, tandis que les hommes, ont la fonction de la protéger du démon. A l'issue de la danse, la dame foule le démon. Plusieurs danses peuvent être interprétées et chacune est accompagnée par sa propre musique, jouée avec tambourins, labiols, xeremies, chalumeaux.

Le rôle du démon dans la danse dels cossiers



Le démon est une figure à part, qui accompagne le rituel de la danse, il en est le code et rien ne serait compréhensible sans lui. Pendant la danse, il imite les Cossiers pour être à la toute fin foulé par la dame.

Le démon poursuit en criant, les jeunes qui le provoquent, il les cogne avec « sa llendera » pendant son parcours ou quand la danse se termine.

Le démon porte un masque, anciennement de bois, avec des cornes de bouc voûtées et aussi des sourcils, barbes, moustaches en crin de cheval. Son habit est de lin lié par des cordes, décorés de motifs démoniaques. Au niveau des reins, il porte un grelot pour que les enfants téméraires osent le faire sonner. Dans chaque main, il porte « sa barrota » et « sa llendera » pour faire « place ! » et poursuivre les joves (les jeunes).



Références

<https://ladansadelscoissiers.blogspot.com/>

<http://www.festes.org>

CARNAVAL EN CATALOGNE

Le Carnaval catalan actuel conserve beaucoup de pratiques rituelles et festives ancestrales. Après les interdictions infructueuses du franquisme, qui n'ont pas fait leur effet partout, le Carnaval retrouve la rue pendant la démocratie. Actuellement, en Catalogne il y a un large éventail de petits et grands carnivals de richesse coutumière : défilés et concentrations de masques dans le genre burlesque; des bals et des danses spécifiques; des sermons satiriques, au milieu des discours de bienvenu du 'Carnestoltes' ou, surtout, dans la lecture de son testament.

Le Carnaval de Vilanova i la Geltrú, récupéré aux alentours des années cinquante du XXe siècle, conserve les traits d'un grand Carnaval 'vuitcentiste', avec des éléments de tradition relativement ancienne comme le **'Moixó foguer' [personne nue couverte de plumes d'oiseau qui apparaît et disparaît dans une boîte]**. Le 'Vidalot' [défilé des bandes avec leur drapeau] ou la 'Nit dels Mascarots' [Nuit des Masques], ainsi que d'autres célébrations qui sont apparues plus récemment comme la 'Batalla de Merengues'. C'est un Carnaval associatif, ce qui se reflète à travers les nombreux bals, sans oublier les 'comparses' [défilé de bandes] qui réunissent des milliers de couples, ou encore les danses.



Si Vilanova i la Geltrú est l'exemple d'un Carnaval aux racines centenaires, la ville de **Solsona** est l'exemple de la célébration de la fête à partir d'ingrédients contemporains. Récupérée en 1971, elle organise des actes comme l'élection de 'miss forastera de fora' [miss étrangère de la localité], moquerie des concours de beauté, et la réplique grotesque des géants de la ville, patrimoine identificateur de la fête de la ville. D'autre part, on profite d'une plaisanterie populaire attribuée à diverses villes – à propos d'un pauvre âne suspendu par le cou afin qu'il mange les herbes poussées sur le clocher – pour instaurer un acte qui aujourd'hui est emblématique: la pendaison de l'âne.

CARNAVAL : EXPRESSION ANCESTRALE DE L'ESPRIT SAUVAGE

Le carnaval fait partie de ces manifestations festives qui reviennent chaque année aux côtés des fêtes calendaires religieuses telles que Noël ou Pâques.

Reliée aux rythmes de la nature et de ses cycles, cette fête aux caractères archaïques tient un rôle important dans l'organisation symbolique du temps social. Le carnaval remonterait à la nuit des temps, et les peintures rupestres représentant des silhouettes déguisées d'hommes sauvages pourraient peut-être bien en fournir le premier témoignage. Certains carnivals modernes ont conservé cette référence à l'homme sauvage, d'aspect végétal ou animal, faisant office de chaman, de passeurs entre le monde invisible et surnaturel et le monde terrestre.

De l'Europe de l'est, en passant par les Pays méditerranéens, l'Afrique, les Caraïbes, l'Amérique latine... l'exaltation de l'homme sauvage, médiateur entre l'ordre et le chaos, entre l'hiver et le printemps, entre la vie et la mort, reste vécue de l'intérieur avec ardeur par ses protagonistes.

La fête de carnaval est encadrée au Moyen Âge par l'Eglise, qui l'insère dans le cycle précédant la période de carême, entre Noël et le dernier des jours gras, le Mardi gras. *Carne levare*, ou bien encore *carnis levaniem* qui a donné en bas latin *carnevalement*, signifiant « enlèvement de la chair » ou « adieu à la chair », sont les explications étymologiques les plus courantes à propos du Carnaval.

Elles font allusion à la période où l'on « ôte la chair », où l'on consomme une dernière fois des aliments gras avant d'entrer en carême ou « quadragésime », période de quarante jours pendant laquelle les chrétiens devaient faire « maigre », jusqu'à Pâques.

Le carnaval était donc la dernière fête qui donnait lieu à des débordements de la part des participants, à des « excès permis », pour reprendre la formule de Freud.

Henry DUMÉRY, « **PAGANISME** », *Encyclopædia Universalis* : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/paganisme/>

CARNAVAL : L'esprit du bas

Source : Laurent Albarracin

<https://revuecatastrophes.wordpress.com/2018/01/30/lesprit-du-bas/>

Carnaval ce sont aussi des mythes et des légendes : celui de l'homme sauvage, par exemple, mi-homme mi-animal présent dans le conte Jean de l'Ours, mais encore Gargantua avatar probable chez Rabelais de quelque divinité populaire plus ancienne.

Carnaval, ce sont des rites : rasage de l'ours (version euphémisée d'un sacrifice ?) ; mascarades et déguisements : Claude Gaignebet voit dans les losanges de l'habit d'Arlequin le souvenir du filet à mailles losangées dans lequel on emprisonnait les morts pendant l'hiver avant de les enfouir au printemps dans la terre dégelée.

Ce sont encore des prescriptions alimentaires : vin, crêpes (symbole lunaire), viandes (le bœuf gras, le cochon de Saint-Antoine), fèves et autres mets flatulents qui provoquent des vents, enflent le ventre jusqu'à le rendre enceint, gonflent la matière avec le souffle de *l'esprit du bas*.

L'esprit du bas, voilà bien un apparent oxymore, un paradoxe qui en réalité n'en n'est pas un, tant il est vrai qu'une certaine mentalité populaire semble faire banquet à une ésotérique et néanmoins roturière « Table d'émeraude », laquelle énonce :

« Ce qui est en bas est comme ce qui est en haut (...). Le soleil en est le père, la lune est sa mère, le vent l'a porté dans son ventre (...) il reçoit la force des choses supérieures et inférieures. »



José Gutiérrez Solano, «Masques avec âne», 1936.

Bibliographies/Ressources

⇒ Claude Gaignebet, *Le Carnaval*, éditions Payot, 1979

⇒ Dominique Pauvert, « La Religion carnavalesque » éditions Lo Chamin de Sent-Jaume, 2012.

« Òm l'i pòrta las banas sens vergonha, òm l'i renega pas son cuòl per 'na petada, òm sap que tota bufada pòrta sa part d'espirit »

« On y porte les cornes sans honte, on n'y renie pas ses fesses pour un pet, on sait que tout souffle porte sa part d'esprit. »

N'en disons pas plus...

HAUT VALLESPİR / CATALAN : La Fête de l'Ours, de la légende à la tradition



La légende de Jan de l'Ors raconte qu'un être mi-homme mi-ours vivait dans les forêts du Vallespir. Il enleva un jour une bergère. Une battue fut organisée et l'animal fut capturé. Escorté par les chasseurs, l'ours fut suivi par la cobla (orchestre) et la population du village. Sur la place centrale, les chasseurs mimèrent le combat et la capture de l'ours. Après une longue course poursuite, l'ours à nouveau capturé fut finalement tué et se transforma alors en homme. Depuis, dans le Haut-Vallespir, les villages de Prats de Mollo la Preste, Arles sur Tech et Saint Laurent de Cerdans rejouent la légende. Célébrée chaque année début février, la Fête de l'Ours est le rituel carnavalesque de fécondité et fertilité qui annonce également la fin de l'hiver. L'idée est de jouer toute une journée en passant l'ours de son statut d'animal au statut d'être humain civilisé... Les Fêtes de l'Ours sont candidates à l'inscription au Patrimoine Culturel Immatériel de l'humanité par l'UNESCO.

Rituels de la fête de l'ours de Prats de Mollo

Durant le repas des chasseurs, trois jeunes hommes de Prats de Mollo se préparent au pied du fort Lagarde. Ils sont habillés d'une toison de mouton cousue sur une tige de lin, coiffés de grands chapeaux et munis d'un bâton. Ils s'enduisent ensuite d'une huile mélangée à de la suie noire sur le visage et les bras. Une fois prêts, ils dévalent les pentes du fort à la rencontre des bandes de chasseurs et s'élancent à la poursuite des villageois et surtout des jeunes femmes à travers toute la ville fortifiée de Prats de Mollo, marquant leurs victimes d'une trace noire sur le visage. Lorsque le jour décline, les bandes de Barbiers, tout de blanc vêtus, les enchaînent au prix d'une lutte féroce et procèdent à un rasage symbolique redonnant ainsi forme humaine à ces êtres sauvages, héritiers d'une des plus anciennes et des plus authentiques traditions carnavalesques.

<http://www.fetes-ours-vallespir.com/>

LES PAILHASSES DE COURNONTERRAL (Hérault -Occitanie) entre sauvagerie et sombre beauté

D'après l'article de Marine Peixoto



À Cournonterral, le mercredi des Cendres est le jour des « Pailhassas », synonyme de la fin du temps du carnaval, débuté au mois de janvier. Ce jour-là, le village ne parle qu'à lui-même, ou éventuellement au Cosmos.

Les étrangers du village ne sont pas les bienvenus. De 15 à 18 heures se déroule un rituel qui a de quoi surprendre, fait de violence et de sombre beauté. Pendant ce laps de temps, le village est fermé à la circulation. Bien sûr, il n'est pas impossible d'y pénétrer, mais le visiteur curieux doit garder à l'esprit que ce carnaval se déroule sans spectateurs et s'il veut observer la catharsis qui s'y joue, il devra y participer : « à ses risques et périls. »

On justifie – presque trop bien – cette tradition en citant une fable de 1346. Elle évoque une querelle entre les communes de Cournonterral et Aumelas, distantes de 17 km, au sujet d'un vol de bois de chêne vert. La fin de ce différend a été fêtée autour de barriques de vin offertes au village par le seigneur.

S'en est suivie une orgie mémorable durant laquelle les barriques furent éventrées. Les villageois se seraient alors aspergés et roulés dans le vin répandu.

Assister aux Pailhassas c'est voir le plus ténébreux de la relation homme-univers, le profond orgueil de l'humain si fragile tente de se persuader qu'il garde le contrôle sur ce qui le dépasse.

« *Le carnaval est la réponse des hommes face à la détresse des saisons* », disait le folkloriste et mythologue français, Claude Gaignebet, et ses mots prennent tout leur sens à Cournonterral.

En assistant aux Pailhassas de Cournonterral, l'on plonge dans le premier carnaval. Ici, l'homme, le primitif, s'adresse au ciel dans une étrange gestuelle dans le but de congédier l'année révolue, et, à l'instar de la Fête de l'Ours du Vallespir, **le passage par le noir des ténèbres et la sauvagerie est fondamentale pour atteindre une nouvelle lumière.**

Nos déjections, nos pourritures forment le compost fertile dont émergera l'énergie nécessaire à la poursuite de la vie, à notre renaissance annuelle. Dans une dyonisie populaire, la communauté se régénère et surmonte sa peur pour stimuler le renouveau de la vie, célébrer le printemps.

Les Pailhassas c'est aussi le jour où s'exprime **le désir de chaos et de destruction que chacun porte en lui.** La méchanceté gratuite, la cruauté, la violence, la licence sexuelle sont des composantes du rituel. **Il s'agit de mettre un pied du côté du mal.** Le village est vide, les murs sont couverts avec des bâches pour les protéger des débordements à venir. **C'est « l'esthétique du risque » : quelque chose d'effrayant va arriver, il faut s'en prémunir.**



Rituel de transformation, de l'homme civilisé vers l'homme sauvage « Pailhassa » :



La transformation de l'Homme en Pailhassa est le moment le plus calme de la journée, des jeunes hommes s'allongent dans la paille à tour de rôle pour se faire « farcir » et ainsi devenir difformes. Le sac de jute rempli de paille est une pièce maîtresse du costume, créant une effrayante silhouette disproportionnée. Le costume du Pailhassa est constitué d'une chemise aux manches retroussées, d'un pantalon, de guêtres et de chaussures blancs. Un gros sac de jute est farci de paille devant et derrière. Sur la tête un gibus piqué de plumes d'oies, un rabat (une peau de blaireau masquant le visage) et une branche de buis, symbole d'immortalité, plantée sur chaque épaule. Le Pailhassa tient ses peilles (serpillière) à la main, avec lesquelles il salira tout ce qui est propre et les bandes de « Blancs » autres protagonistes de ce carnaval chaotique.

FASCINATION “SALVATGE”

LO CAVAL, le culte du cheval

La symbolique du cheval est l'étude de la représentation du cheval dans la mythologie, les religions, le folklore populaire, l'art, la littérature et la psychanalyse en tant que symbole, dans sa capacité à désigner, à signifier un concept abstrait, au-delà de la réalité physique de l'animal quadrupède. De nombreux rôles et des dons magiques s'associent au cheval à toutes les époques et dans toutes les régions du monde où des populations humaines se sont trouvées en contact avec lui, faisant du cheval l'animal le plus symboliquement chargé, avec le serpent.

Les chevaux mythiques et légendaires possèdent souvent des pouvoirs merveilleux comme celui de parler, de traverser les eaux, de se rendre dans l'Autre Monde, les enfers et le ciel, ou de porter un nombre infini de personnes sur leur dos. Ils peuvent être aussi bons et ouraniens (qui vient du ciel – Ouranos) que mauvais et chtoniens (qui vient des tréfonds de la Terre / Enfer). À travers le « mythe du centaure », exprimé dans la plupart des histoires mettant un cheval en scène, le cavalier cherche à faire corps avec sa monture en alliant l'instinct animal à l'intelligence humaine.

Le cheval a surtout une fonction de véhicule, c'est pourquoi il est devenu un animal chamanique et psychopompe (conducteur des âmes des morts, dans l'Antiquité, ce rôle était joué surtout par Hermès, Charon et Orphée), chargé d'accompagner les hommes dans tous leurs voyages. Allié loyal du héros dans les épopées, compagnon d'aventures infatigable, il est devenu un symbole de guerre et de domination politique au fil de l'Histoire, s'est fait maléfique par son association au cauchemar et aux démons, ou encore symbole érotique à travers l'ambiguïté de la chevauchée. Le cheval est familier des éléments, surtout de l'eau dont est issu le cheval aquatique connu des pays celtiques. L'air a donné le cheval ailé, connu en Grèce, en Chine ou en Afrique.

La littérature, les jeux de rôle et le cinéma ont repris ces perceptions symboliques du cheval.

Mythologie Greco-romaine

La mythologie grecque aurait fait surface vers l'an 2000 avant notre ère. Cette religion polythéiste (qui croit en plusieurs dieux) s'étendit sur tout ce qui, à l'époque était appelé la Grèce. Elle atteint même l'Asie Mineure. Au cours de son existence, la Mythologie grecque fut en quasi constante évolution. En effet, comme il s'agissait d'une tradition orale, bien des variantes des différentes légendes virent le jour, en plus des mythes locaux. Il est impossible d'établir une véritable chronologie à travers la mythologie grecque. En effet, de nombreux événements ne sont pas datés alors que d'autres sont présentés selon un ordre illogique. La mythologie offre bon nombre d'histoires pas toujours ragoûtantes, parfois très sanglantes. Lorsqu'on s'intéresse à la mythologie, nous sommes obligé de constater qu'elle regorge d'histoires d'incestes, d'adultères et de châtements terribles. Pour nous, ces événements sont terribles et immoraux, mais les dieux ne sont pas immoraux, ils sont amoraux (neutre, étranger au domaine de la moralité.)

Les centaures

Ces créatures étranges mi-hommes mi-chevaux, symbolisaient une humanité sauvage, une race d'êtres monstrueux à l'opposé de la civilisation grecque.

Les centaures, caractérisés par leur sauvagerie et leur violence, étaient représentés sous l'aspect d'êtres humains de la tête jusqu'à la ceinture, tandis que la partie inférieure du corps était celle d'un cheval. On les disait adonnés à l'ivresse et à la luxure, et souvent on les représentait dans le cortège des adorateurs de **Dionysos, le dieu de la vigne, du théâtre et du carnaval**.

Ces créatures extraordinaires trouvent probablement leur origine dans une phase de la religion et de la culture grecques où le **centaure symboliserait le lien avec l'au-delà**, le cheval représentant souvent le **passage de la vie à la mort**. Plus tard, des caractéristiques telles que leur aspect bestial, leur vie déréglée, leur passion pour le vin ont fait des Centaures les **compagnons de Silène et des Satyres, ces démons des forêts et des montagnes** qui figurent dans les cortèges de Bacchus. Privés de l'aura sanguinaire des origines, adoucis par l'allégresse de Dionysos, les centaures sont alors représentés comme des joueurs de corne ou de lyre. Les Centaures furent chassés de Thessalie pour avoir tenté, dans une frénésie d'ivresse, d'enlever l'épouse de Pirithoos, roi des Lapithes, lors même du festin de mariage.

Le mythe du centaure désigne le couplage parfait entre l'instinct et la raison, entre l'intelligence et la force brute, tel qu'il est symbolisé par l'image d'un buste humain rattaché à un corps, une croupe et des membres de cheval. **Le Dictionnaire des symboles** affirme que tous les rites, mythes, poèmes et contes évoquant le cheval ne font que mettre en relief cette relation entre le cavalier et sa monture, considérée, en termes psychanalytiques, comme représentant celle du psychique et du mental : « s'il y a conflit entre eux deux, la course du cheval mène à la folie et la mort, mais s'il y a accord, la course se fait triomphale ».

Pour le cavalier, il s'agit de contrôler l'instinct (la partie animale) grâce à l'esprit (la partie humaine).

Carl Gustav Jung note une relation d'intimité entre le cavalier et sa monture, il soutient dans **Métamorphoses de l'âme et ses symboles** que « *le cheval semble représenter l'idée de l'homme avec la sphère instinctuelle à lui soumise [...] les légendes lui attribuent des caractères qui reviennent psychologiquement à l'inconscient de l'homme : [ils] sont doués de clairvoyance [...] ils guident les égarés [...] ils ont des facultés mantiques [...] ils voient] aussi les fantômes* ».

Le cheval semble donc pour lui métaphoriser la libido, l'énergie psychique émanant de l'inconscient, et la part animale de l'homme. Selon Marie-Louise von Franz, le cheval représente l'énergie psychique animale, instinctuelle, considérée dans son essence la plus pure et souvent liée à l'ombre, notamment dans **Le Cycle du Graal**.

Dans sa **Psychanalyse des contes de fées**, **Bruno Bettelheim** explique l'attraction de nombreuses petites filles pour les chevaux-jouets qu'elles coiffent ou habillent, et plus tard la continuité de cette attraction à travers la pratique de l'équitation et les soins aux chevaux, par le besoin de compenser des désirs affectifs : « *en contrôlant un animal aussi grand et puissant que le cheval, la jeune fille a le sentiment de contrôler l'animalité ou la part masculine qui est en elle* ». **Freud** voit lui aussi le cheval comme un « *symbole du psychisme inconscient ou de la psyché non-humaine* », **la bête en l'homme**.

Selon l'écuyer du cadre noir **Patrice Franchet d'Espèrey**, le mythe du centaure contient « *tout ce qui est lié au cheval dans l'imaginaire* », la quête du cavalier étant d'obtenir l'accord parfait avec sa monture, pour « *ne faire qu'un* » avec elle. Il est rappelé dans tous les traités d'équitation, du XVI^e siècle au XX^e siècle, traduisant la maîtrise de l'homme sur la nature.

Les chevaux mythologiques sont doués de pouvoirs extraordinaires : ils parlent, traversent les eaux, se rendent dans l'autre monde ...

Emporter les morts

Association avec le diable

Tirer le char du soleil

Tirer le char de la lune

Tirer le char de Poséidon/Neptune

Eclairer le monde avec sa crinière

Manger les humains

Transporter les Dieux

	Nom	Tradition d'origine	Description	Éléments associés
	Arion	Mythologie grecque	Coursier divin à la crinière verte qui pouvait galoper à la vitesse de la lumière et sur n'importe quelle surface, même une pente à 90 °, même de l'eau.	Terre, chtonien*
	Cavales du char d'Apollon	Mythologie grecque	Elles précèdent le soleil. Blanches à l'origine, elles sont parfois décrites plus tard comme noires.	Soleil
	Cavales du char d'Hadès	Mythologie grecque	Quatre chevaux noirs	Chtonien*
	Cavales du char de Poséidon	Mythologie grecque	Parfois décrites comme des hippocampes (chevaux à queue de poisson), parfois comme des chevaux ailés.	Eau
	Celeris	Mythologie romaine	Fils ou frère de Pégase . Frère d'Arion	Air, terre & eau

	Centaure	Mythologie grecque	Buste d'homme, cheval à partir de la taille. Violents et belliqueux.	
	Chevaux du soleil	Mythologie grecque	Tirent le char d'Hélios	Soleil
	Hippocampes	Mythologie grecque	Chevaux à queue de poisson	Eau
	Chiron	Mythologie grecque	Centaure, sage précepteur	
	Juments de Diomède	Mythologie grecque	Elles sont carnivores. Héraclès reçoit l'ordre de les dérober pour son huitième travail.	Chtonien*
	Hippaelectryon	Mythologie grecque	Moitié cheval et moitié coq.	
	Nessos	Mythologie grecque	Centaure bestial qui enlève Déjanire, la femme d'Héraclès.	

	Pégase	Mythologie grecque	Cheval ailé. Devenu plus tard le symbole de l'inspiration poétique et de la liberté.	Air, eau
	Pégase éthiopien	Littérature romaine	Une tribu de chevaux ailés et cornus décrite par Pline l'Ancien.	Air
	Xanthe et Balios	Mythologie grecque	Les deux étalons qui tirent le char d'Achille. Xanthe est doué de la parole.	Vent, eau.
	Les chevaux de Tros	Mythologie grecque	Juments données par Zeus à Tros en compensation du rapt de son fils Ganymède. Elles sont invincibles, immortelles, rapides et capable de marcher sur les eaux et les épis. Ce sont elles qu'hérite Laomédon, le roi de Troie, et que souhaite Héraclès ^{1,2,3} .	

Origines et déploiements de la perception symbolique du cheval

Le cheval pourrait avoir eu très tôt une place symbolique de premier plan puisqu'il est l'animal le plus représenté dans l'art préhistorique, privilégié depuis le XXXVe millénaire avant J-C, bien avant sa domestication. Représenter le cheval davantage que d'autres animaux tout aussi (sinon plus) abondants était déjà un choix pour les hommes préhistoriques. En l'absence de preuves concrètes expliquant ce choix, toutes les interprétations restent possibles, du symbole de pouvoir (selon l'exposition *Le cheval, symbole de pouvoirs dans l'Europe préhistorique*) à l'animal chamanique (selon la théorie de **Jean Clottes** reprise par **Marc-André Wagner**). Le cheval devient aussi un ancêtre totémique, plus ou moins divinisé.

Le symbolisme du cheval est complexe et multiple. Il n'est pas clairement défini puisque les auteurs attribuent des significations très diverses à cet animal, sans qu'une ne semble se détacher par rapport aux autres. Il connaît tous types de rôles et de symbolismes, bénéfiques comme maléfiques, dans les histoires qui lui sont liées : monture dynamique et impulsive, il est associé à tous **les points cardinaux**,

à chacun des **quatre éléments**, aux **figures maternelles** (Carl Gustav Jung voit dans le cheval l'un des archétypes de la mère, parce qu'il porte son cavalier tout comme la mère porte son enfant, « offre un contact doux et rythmique, et valorise son cavalier ») et **paternelles** (à l'inverse, Sigmund Freud relève un cas où le cheval est l'image du père castrateur), au **soleil** comme à la **lune**, à la **vie** comme à la **mort**, au monde **chthonien** (né des profondeurs de la Terre, relatif à l'enfer) comme **ouranien** (né du Ciel, issu d'Ouranos).

Dans sa plus lointaine perception symbolique, le cheval était inquiétant et chthonien, il s'est plus tard associé au soleil du fait de sa domestication. C'est le plus souvent un animal lunaire lié à la terre-mère, aux eaux, à la sexualité, au rêve, à la divination et au renouvellement de la végétation. **Gilbert Durand** note, dans ses **Structures anthropologiques de l'imaginaire**, que le cheval « *est relié aux grandes horloges naturelles* », et que toutes les histoires, de cheval solaire comme de coursier chthonien, ont en commun « *l'effroi devant la fuite du temps* ».

« *Ses pouvoirs dépassent l'entendement ; il est donc Merveille et il ne faut pas s'étonner que l'homme l'ait si souvent sacralisé, de la préhistoire à l'histoire. Un seul animal le dépasse peut-être en subtilité dans le bestiaire symbolique de tous les peuples : le serpent.* » **Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Dictionnaire des symboles.**

D'anciennes études avancent que l'origine des « pouvoirs magiques » merveilleux attribués au cheval serait indienne.

Henri Gougaud note que « *depuis toujours, des liens robustes, profonds, inaltérables, attachent l'homme à sa monture* ». Le cheval est à la fois l'animal le plus cher à l'homme et le seul que l'homme peut respecter comme son égal, à tel point qu'il est vu comme un don des dieux capable d'arracher l'homme à sa condition de primate, et de lui faire gagner les sphères célestes

Petit tour du Monde

Le cheval (ma huang) est l'un des 12 animaux célestes dans le **cycle asiatique** du calendrier de 60 ans, la **mythologie viking** décrit le cheval du Dieu nord Odin comme un cheval galant à huit pattes, Sleipnir. La **mythologie romaine** décrit les vagues de l'océan comme « les chevaux de Neptune ».

Certains **chamanes indigènes américains** utilisaient l'esprit du cheval pour leur permettre d'effectuer le voyage astral vers d'autres domaines spirituels. Dans les **traditions hindoues**, le cheval blanc est un animal sacré qui est considéré comme l'incarnation finale du protecteur de Vishnu, la divinité de la création. Dans les 22 arcanes majeurs des **cartes de tarot traditionnelles**, la mort est représentée sur un cheval blanc. Dans les **premières origines païennes**, le cheval est lié aux rituels de fertilité de Beltane.

Évolution du symbolisme

En dépit de sa disparition de la vie quotidienne au profit des véhicules motorisés, le cheval demeure « tapi dans le subconscient collectif profond ». L'utilisation de son image à l'époque moderne est toujours aussi conséquente, tant dans la publicité qu'au cinéma ou dans les magazines : **Olivier Domerc**, ancien rédacteur en chef de Culture Pub, affirme que « contrairement aux chiens et aux chats, le cheval permet de tout vendre. Peu d'animaux ont cette image de « passeur » à la fois forte et universelle ».

Les spécialistes de la communication aiment son côté fédérateur, qui leur permet de gommer les problèmes de race ou de religion lors de leurs campagnes de publicité : le cheval sait capter le regard lorsqu'il est mis en scène grâce à son mélange de puissance, de grâce, de vitesse et de force, il fait désormais figure d'alliance entre rêve et réalité, virilité et féminité.

Patrice Franchet d'Esperèy relève qu'au début du XXI^e siècle, l'équitation a fait du cheval l'incarnation des voyages dans les grands espaces, de la maîtrise de soi, de la maîtrise de l'autre et de la communication avec la nature.

LO CAVAL DE MENORCA

Animal sacrat de las fèstas - (BALEARES)



QUALCADA ET JALEO endiablés de l'île de Minorque sont très anciens, la tradition de ces fêtes remonte au Moyen Âge, le Roi Jaume 1er d'Aragon serait à l'origine de **fêtes et joutes équestres**, qui perdurent toujours sur l'île.

En été, l'animal sacré de Minorque c'est le cheval noir de race autochtone, il est l'acteur principal des fêtes patronales qui se déroulent dans chaque ville et village, elles commencent au mois de juin et durent jusqu'à mi-septembre.

Des rituels et des traditions ancrés dans l'ADN des Minorquins.

Las fèstas les plus spectaculaires sont **la Sant Joan de Ciutadella (+ de 20.000 personnes y participent) et la festa de la Mare de Déu de Gràcia de Mahon** avec plus de 150 chevaux et autant de cavaliers cheminant vers le centre de la ville.

Un rite fabuleux s'y déroule, les chevaux fendant la foule, pour se cabrer et marcher sur les deux pattes arrières, tels des hommes, pendant que les spectateurs essaient de toucher leur torse.

Un authentique spectacle qui se nomme **JALEO**.

LA QUALCADA : aujourd'hui comme par le passé, les fêtes suivent encore un protocole strict alternant entre des actes religieux et des moments de recueillement intime et des moments d'explosion de joie festive en groupe, surtout, pendant les joutes, au cours desquelles cavaliers, chevaux et public participent au spectacle. Elles débutent toutes par le même rituel : la confrérie du Saint se dirige à cheval, en pèlerinage, vers un petit ermitage rural pour honorer son patron. La plus grosse partie de la **qualcada** (défilé ou cortège à cheval) est formée par **les cavallers** (cavaliers chevaliers), qui sont des paysans de tous âges. **Les caixers** (cavaliers caissiers, quant à eux, représentent les différentes classes sociales de leurs origines : église (Caixer Capellà ou Chapelain), noblesse (Caixer Senyor), artisans (Caixer Casat – mariés et maîtres d'un métier manuel) - et (Caixer Fadri) – apprentis, célibataire, provenant soit de la campagne soit de la ville, et paysans (Caixers Pagesos).

Le fabioler (concierge municipal), monté sur **la somereta** (âne), guide la qualcada au son du tambour et du fabiol (flûteau).

LO CAVAL, LO CHIVAL, LO POLIN

Danses consacrées et totems

LA DANSA DAU CHIVALET (d'Occitanie aux Baléares)

Ces formes de danses mettant en scène le cheval et l'homme sont pratiquées, avec de très légères variantes, un peu partout en Europe ; un vase à parfum du Vème siècle, retrouvé à Délos, et conservé au musée archéologique de Béziers (34) montre par ses décorations picturales une danse similaire.

La légende raconte que les consuls de la ville de Montpellier (Hérault), lassés de voir leur souverain Pèire d'Aragon se désintéresser de Maria de Montpellier (lignée des seigneurs Guilhem), réussirent par une belle nuit de 1208 à réintroduire subrepticement la conjointe dans le lit conjugal. Au lendemain de leur nuit d'amour, Pierre d'Aragon ramena alors sur son cheval, Marie de Montpellier qui portait en son ventre le futur Roi Jaume 1er d'Aragon (le conquérant), de Mireval à Montpellier. Arrivés en ville, les habitants, rassurés de cette réconciliation, fêtèrent autant les époux et leur futur héritier que leur monture : le cheval. On raconte même que l'animal sacré aurait été vénéré jusqu'à sa mort puis immortalisé par l'empaillage... Depuis à Montpellier l'événement se célèbre par « la danse dau Chivalet. »

Lors du mariage de Jacques 1er d'Aragon et d'Eléonore de Castille (sœur de Blanche de Castille) cette danse fut mise à l'honneur et reçut en quelque sorte une consécration populaire.

Elle se répéta aussi après la conquête de Majorque et de l'expédition dans le royaume de Valence lorsque le roi Jacques reçut dans son château de Lattes (près de Montpellier) la visite du comte de Provence, de Toulouse et de plusieurs seigneurs et barons de France.

La version du Chivalet de Montpellier a certainement occultée toutes les danses de chevalet qui existaient avant. Elle nécessite un porteur du cheval postiche, un donneur d'avoine, et un maréchal-ferrant (le cheval aurait perdu un fer en rentrant dans la localité de Saint Jean de Védas). Certainement plus tard, quelques récréations peut-être abusives ont doté le trio de deux latéraux portants fouets et *moscals* (chasse-mouche). Le jeu consiste à ce que le donneur d'avoine présente toujours, au cours des différentes figures, cette *civada* (avoine) à un chevalet qui se doit de la refuser et de ruer.

Une danse théâtrale

Saluts des danseurs

Premier Câlinage : Présentation de l'avoine

1- La tentation: Branle latéral et Branle circulaire

Second Câlinage : Domestication

2- L'avoine et la ferrade: Branle frontal et Branle tombé

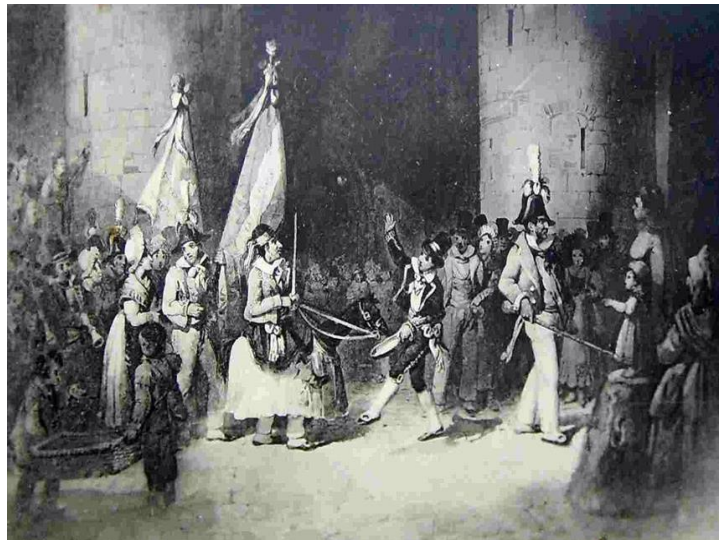
Troisième Câlinage : Rébellion de l'animal

3- Petit galop couché: Branle couché et Branle des Ruades

Quatrième Câlinage : Dressage

4- La Grâce en « Ressa » : Branle en scie et Branle en valse

Dernier Câlinage : Osmose



La dansa dau Chivalet de Montpellier entre 1835 - 1840

Chorégraphiée, réglée au XXème siècle par Léon Boulet, et entretenu dans une évolution sclérosée par les groupes folklorique, « la danse du chivalet » était une danse essentiellement carnavalesque qui pouvait revêtir des tailles différentes, des formes différentes et des équipes hétérogènes.

DE LA DANSE AU TOTEM

Le chevalet s'intègre totalement au paysage traditionnel héraultais, et s'institue depuis des siècles comme l'*alter ego* de la danse des Treilles à Béziers et Montpellier, des joutes nautiques à Mèze, du Carnaval partout ailleurs, et devient même le totem principal à Florensac en prenant des dimensions impressionnantes.

Le totémisme de l'Hérault est probablement né de ce chevalet, et doit probablement ses principales vertus à ce gigantisme spontané: don de la parole, droits de possessions... La plupart des Totems de l'Hérault jouissent de pouvoirs merveilleux ou féodaux dont sont privés les *Chevalets*. Si le cheval est la plus noble conquête de l'homme, alors son dressage méritait bien un jeu chorégraphique adopté naturellement par toute une société rurale.

Quelle corporation pouvait se passer des services d'un cheval dans un département viticole ?

Ce Noble Jeu qui le met en scène trouvera ainsi tous les cadres de réalisation possibles : fêtes votives, Carnavals, fêtes populaires...



Lo Polin de Pesenas

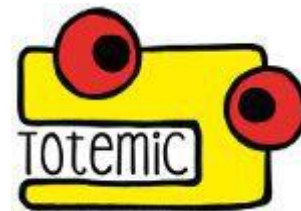
Le jeu consiste pour le meneur à offrir la *civada* (l'avoine) représentée par un tambourin, à un cheval qui se doit de le refuser. La soumission de la bête sera effective en fin de danse par l'acceptation de l'avoine et le ferrage symbolique. Le jeu demande beaucoup d'adresse, d'agilité, afin de simuler un dressage tout en réalisant un *pas de Treilles* complexe et éprouvant.

Ainsi, contrairement aux Géants de bois et de toile qui dissimulent dans leur ventre des porteurs anonymes, la danse du Chevalet valorise les hommes, et leur confère une grande renommée soumise à leur excellence.

La noblesse du Chevalet réside autant dans le jeu lui-même que dans l'abandon à ses porteurs de l'âme et de la personnalité dont jouissent les Géants totémiques.

Tout savoir sur les animaux totémiques d'Occitanie :

<http://totemic.occitanica.eu/fr/federation/>
Fédération des totems occitans et catalans

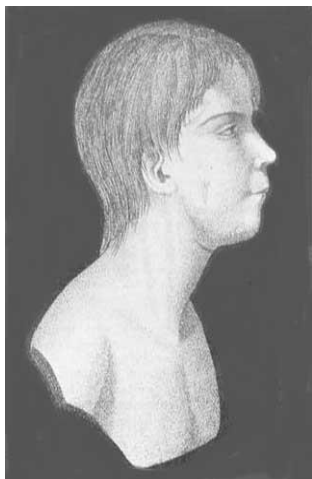


Bibliographie :

- ACHARD Claude, Chivalets, coll. Tribulations d'un bestiaire magique, [Maraussan] Atelier Tintamarre, 2011. ACHARD, Claude, Poulains et bestiaires magiques, [Maraussan], Atelier Tintamarre, 2011
- ALRANQ Claude, Les Animaux de la fête occitane, les Totems Sud de France. Consultable et empruntable au CIRDÒC-Médiatèca occitana
- BAUMEL Jean, Les Danses Populaires, les Farandoles, les Rondes, les Jeux Chorégraphiques et les Ballets du Languedoc Méditerranéen, IEO, 1958.
- CAZILHAC Robert, Les Pandores, Tintamarre Edition
- CABRIE Louis – 1844 - Le Troubadour moderne, (ou Poésies populaires de nos provinces méridionales) ed : Amyot (Paris)
- DELPECH François – 1993 – Histoire et légendes – Naissance de Jacques Ier Roi d'Aragon. Publications presses de la Sorbonne Nouvelle
- DONNADIEU Frédéric – 1888 – Les précurseurs des Félibres 1800 – 1855 – Paris Maison Quantin
- GERMAIN Alexandre – 1851 - Histoire de la commune de Montpellier- Editeur : J. Martel Aîné (Montpellier)
- GUILCHER Jean-Michel - 2002 - La tradition de danse en Béarn et Pays Basque Français. Ed : Maison des Sciences de l'Homme – Paris.
- VERNAZOBRES CZ -Scènes languedociennes (partition de musique imprimée) : Suites d'orchestre. Le Chevalet / Transcription pour piano - éditeur Justin Robert (Béziers) - Lo CIRDOC - Médiathèque occitane, Béziers. Cote : MUS-C 7
- La Danse du Chevalet, étude réalisée par La Garriga Lengadociana, Imprimerie Laffitte-Lauriol, Montpellier, 1999

FOCUS SUR L'HOMME SALVATGE

Victor l'enfant salvatge d'Aveyron - OCCITANIE



L'aventure du petit "Victor de l'Aveyron" est étrange ... mais également l'une des affaires d'enfants sauvages les mieux connues.

Victor fut l'objet d'une extraordinaire curiosité et provoqua des discussions passionnées. Certains soutenaient qu'il appartenait à une race "d'hommes des bois" qui auraient vécu parallèlement aux civilisés.

D'autres parlaient même de "génération spontanée" !

Son histoire commence en 1797 lorsqu'on aperçut pour la première fois, dans le bois de Lacauze (département du Tarn), un enfant entièrement nu qui fuyait l'approche des hommes.

Cette découverte excita la curiosité et on se mit à sa recherche. On l'aperçut qui cherchait des glands et des racines, et on le captura, mais il réussit à s'échapper presque aussitôt. Des chasseurs le reprirent en juin 1799 : il s'évada de nouveau.

Enfin, le 9 janvier 1800, il entra dans le moulin du teinturier Vidal, à Saint-Sernin (Aveyron). Il avait la tête, les bras et les pieds nus, le reste du corps n'était couvert

que des lambeaux d'une vieille chemise qu'on lui avait donnée à Lacauze six mois auparavant. Victor ne prononçait alors aucun mot et paraissait ne pas entendre. On le crut sourd et muet. Malgré les rigueurs de l'hiver, il ne pouvait souffrir le moindre vêtement, et on mit longtemps à l'habituer à coucher dans un lit. Lorsqu'il cherchait à s'enfuir, il marchait à quatre pattes.

Les journaux parisiens ayant fait mention du "sauvage de l'Aveyron", la capitale française se mit à parler que de lui.

Cet enfant d'une douzaine d'années mesurait 1,36 m, avait la peau blanche et fine, le visage rond, les yeux noirs et enfoncés, les cheveux châtain, le nez long et aquilin. Sa physionomie était gracieuse : il souriait volontiers, et son corps présentait la particularité d'être couvert de cicatrices, dont certaines paraissaient avoir été faites par un instrument tranchant. Quelques-uns en conclurent que les auteurs de ses jours avaient tenté de l'immoler avant de l'abandonner dans les bois.

À la fin de septembre 1800, le ministre de l'Intérieur demanda qu'il fût amené à Paris. Il devait y jouir d'une vogue extraordinaire : n'avait-il pas été découvert à la fin du XVIII^e siècle, au cours duquel les philosophes avaient discoursé sur le *bon sauvage* et l'*homme de la nature* ?

Toutefois, les bons esprits comme les gens du monde furent déçus par cet enfant qui présentait tous les caractères de l'arriération mentale, qui était malpropre, muet, indifférent à tout ce qui l'entourait et qui se balançait sans cesse à la façon d'un idiot.

Les "psychiatres" de l'époque, Esquirol et Pinel, le jugèrent inguérissable. Telle ne fut heureusement pas l'opinion du nouveau directeur de l'Institut des sourds-muets, Jean-Marc Gaspard Itard. Savant homme au cœur admirable, Itard ne partageait pas l'avis de Pinel. Il se posa la question, à propos de Victor, de savoir quels seraient le degré d'intelligence et la nature des idées d'un adolescent qui, privé dès son enfance de toute éducation, aurait vécu entièrement séparé des individus de son espèce. Il conclut justement que ce tableau moral correspondait à l'enfant confié à ses soins.

Itard voulut aussi répondre à tous ceux qui proclamaient que le petit Victor était un idiot irréductible abandonné pour cette raison par ses parents : "Ceux qui se sont livrés à une pareille supposition, écrit-il, n'ont point observé de cet enfant peu de temps après son arrivée à Paris. Ils auraient vu que toutes ses habitudes portaient l'empreinte d'une vie errante et solitaire : aversion insurmontable pour la société et pour ses usages, nos habillements, nos meubles, le séjour de nos appartements, la préparation de nos mets, indifférence profonde pour les objets de nos désirs et de nos besoins, goût passionné pour la liberté des champs, si vif encore dans son état actuel, malgré ses besoins nouveaux et ses affections naissantes ; que pendant un court séjour qu'il a fait à Montmorency, il se serait infailliblement évadé dans la forêt sans les précautions les plus sévères, et que, deux fois, il s'est échappé de la maison des sourds-muets, malgré la surveillance de sa gouvernante.

"Il avait été vu, plus de cinq ans auparavant, entièrement nu et fuyant l'approche des hommes, ce qui suppose qu'il était déjà, lors de sa première apparition, habitué à ce genre de vie, habitude qui ne pouvait être le résultat que de deux ans au moins de séjour dans des lieux inhabités. Ainsi, cet enfant a passé dans une solitude absolue à peu près sept ans sur les douze, qui composaient l'âge qu'il pouvait avoir quand il fut pris dans le bois de Lacaune.

"Il est donc probable qu'il a été abandonné à l'âge de quatre ou cinq ans, et que s'il devait avoir déjà à cette époque quelques idées et quelque commencement d'éducation, tout cela se sera effacé de sa mémoire par suite de son isolement. Voilà qu'elle m'a paru être la cause de son état actuel. On voit pourquoi j'en augurais favorablement pour le succès de mes soins. En effet, sous le rapport du peu de temps qu'il était parmi les hommes, le sauvage de l'Aveyron était bien moins un adolescent imbécile qu'un enfant âgé de dix ou douze mois..."

Le diagnostic, d'une remarquable justesse, allait permettre au docteur Itard d'obtenir des succès dans sa tentative d'humaniser son patient. Au prix d'un effort d'une grande patience, poursuivi durant de longues années, et qui demanda au savant des trésors d'affection pour le petit déshérité, il parvint à le faire parler et lire ses lettres. Aidé par une femme admirable, Mme Guérin, la gouvernante de l'enfant, il développa également ses qualités de cœur, et Victor s'attacha à ceux que l'on peut appeler "ses sauveurs".

Itard, dans deux *Mémoires* publiés en 1801 et en 1806, et qui font aujourd'hui encore l'admiration des spécialistes, a raconté les étapes de cette éducation : dès 1801, le "sauvage de l'Aveyron" s'habille lui-même, sait mettre le couvert et se tenir convenablement à table; il va puiser de l'eau et apporte à son bienfaiteur les affaires dont il a besoin. Il s'amuse à traîner une petite voiture et il commence aussi à lire. Cinq années plus tard, il a fait des progrès : il peut fabriquer de petits objets, coupe le bois de la maison et se rend utile en aidant Mme Guérin aux travaux ménagers.

La gloire d'Itard est alors à son apogée : plusieurs souverains étrangers, comme l'empereur de Russie, lui offrent dans leur pays de riches sinécures. Mais il préférera toujours l'éducation des sourds-muets et des enfants arriérés mentaux, auxquels il consacra ainsi quarante années de sa vie.

En 1807, ne pouvant plus guère améliorer l'état de Victor, Itard décida de le confier entièrement aux soins de la bonne Mme Guérin, et c'est à elle que le ministre de l'Intérieur continua de payer sa pension. Le jeune homme vivra désormais chez elle, dans une annexe de l'institution, où il mourra quadragénaire, au début de l'année 1828.

Son éducation resta cependant incomplète à cause de la faiblesse des organes de l'ouïe et de ses difficultés d'élocution. Ses facultés intellectuelles et affectives ne se développèrent que lentement. Néanmoins, les changements survenus dans l'état du petit Victor furent considérables. Dans le rapport qu'il dressa, Itard fit justement remarquer que le perfectionnement de la vue et du toucher et les nouvelles jouissances du goût, en multipliant les sensations et les idées de notre sauvage, avaient puissamment contribué au développement des facultés intellectuelles.

Il nota aussi qu'on trouvait, entre autres changements, la connaissance des signes de la pensée, l'application de cette connaissance à la désignation et à l'énonciation de leurs qualités et de leurs actions, d'où l'étendue des relations de l'élève avec les personnes de son environnement, la faculté de leur exprimer ses besoins, d'en recevoir des ordres et de faire avec elles un continuel échange de pensées.

Enfin, il remarqua que, malgré son goût immodéré pour la liberté des champs et son indifférence pour la plupart des jouissances de la vie sociale, Victor s'était montré reconnaissant des soins, "susceptible d'une amitié caressante, sensible au plaisir de bien faire, honteux de ses méprises et repentant de ses emportements".

Grâce au docteur Itard, Victor, seul de tous les enfants sauvages qui l'ont précédé, aura eu la chance de pouvoir accéder à une forme appréciable d'humanité. L'humble enfant du bois de Lacaune aura aussi eu le mérite de faire progresser la science médicale dans le traitement des enfants arriérés. Itard sera alors considéré comme le promoteur de l'éducation des arriérés.

Chemin immense parcouru, depuis les mythologies de l'Antiquité et les bavardages du siècle des Lumières, dans une science qui a fait progresser finalement la connaissance de notre humanité dans ce qu'elle a de plus profond.

« Le mythe du Bon Sauvage »

Définition du mythe du Bon Sauvage

Le Bon Sauvage est un concept philosophique qui désigne les hommes qui vivent encore à l'état de nature, c'est-à-dire en contact direct avec la nature, avant l'émergence d'une société de droits. "Sauvage" signifie ici non-cultivé, hors de toute civilisation.

Le Bon Sauvage est libre du péché originel (il ne connaît pas la pudeur, l'avarice, la jalousie, la propriété privée...). Il vit dans un paradis perdu qui pourvoit à tous ses besoins.

L'origine du mythe du Bon Sauvage

À la fin du XVe siècle, Christophe Colomb découvre accidentellement l'Amérique. Dès lors, les voyages vers le Nouveau Monde se multiplient et les explorateurs portugais, espagnols, italiens, français et anglais entrent en contact avec une "jeune humanité". Des textes relatent des hommes nus, pacifiques et innocents. Dans une lettre datée du 1er mai 1500, Pero Vaz de Caminha décrit les indiens d'Amérique du Sud découverts par son expédition. Le mythe du Bon Sauvage était né.

Les Grandes découvertes de la Renaissance

Les récits de voyage de Jacques Cartier ont aussi contribué au mythe. Il dit des autochtones qu'il rencontre au Canada qu'ils ont "l'âme aussi pure que des enfants". Leur nature et leur mode de vie les rendent inoffensifs et vulnérables. En parallèle du mythe du Bon Sauvage, se développe le mythe de l'Eldorado, un paradis perdu rempli d'or.

Le mythe du Bon Sauvage chez Montaigne

Dans *Les Essais* de Montaigne, on trouve un chapitre intitulé « *Les Cannibales* ». Le mythe prend alors un nouvel essor et l'auteur français prend parti pour les indigènes, dont l'âme n'est pas corrompue. Les Européens sont au contraire intéressés par les richesses et le pouvoir.

Le mythe du Bon Sauvage chez Rousseau

Rousseau est communément présenté comme le père du mythe du Bon Sauvage moderne bien qu'il n'ait pas utilisé l'expression. Dans « *Discours sur l'origine des inégalités parmi les hommes* », il parle d'un état de nature, pur et innocent, qui fut la période la plus heureuse de l'humanité.

Le mythe du Bon Sauvage chez Diderot

Diderot qualifie le mythe du Bon Sauvage comme utopique. Il dresse dans « *Supplément au voyage de Bougainville* » (1772) un portrait plus réaliste du Bon Sauvage, qui n'est ni bon, ni mauvais à l'état de nature. Il reconnaît que les Tahitiens ont un mode de vie heureux et libre, mais il n'en demeure pas moins que le Bon Sauvage vit dans une société, avec sa propre culture. Plutôt que de dresser un idéal, il préfère dénoncer les erreurs des civilisations colonisatrices européennes.

Le mythe du Bon Sauvage chez Voltaire

Voltaire est le chef de file des Lumières et l'inventeur du conte philosophique. Dans « *L'Ingénu* » (1767), il reprend le mythe du Bon Sauvage en faisant évoluer un indien dans la société française de son temps. Le Huron voit les abus de pouvoir politiques et religieux des Européens.

Le mythe du Bon Sauvage au XXe siècle

Le XXe siècle a été un siècle de guerres, de colonisation et de génocides, des horreurs commises au nom de la "civilisation". Le mythe du Bon Sauvage permet aux auteurs de faire une satire criante d'une société occidentale en perte de sens, injuste et cruelle, dont le progrès technique ne peut cacher la déchéance morale.

Aldous Huxley réinvestit le mythe du Bon Sauvage en 1931, avec « Le Meilleur des mondes ». Le titre est un clin d'œil ironique au "meilleur des mondes possibles" de Leibniz, sévèrement critiqué déjà par Voltaire dans *Candide* (cf. le philosophe Pangloss).



Peinture : Paul GAUGUIN

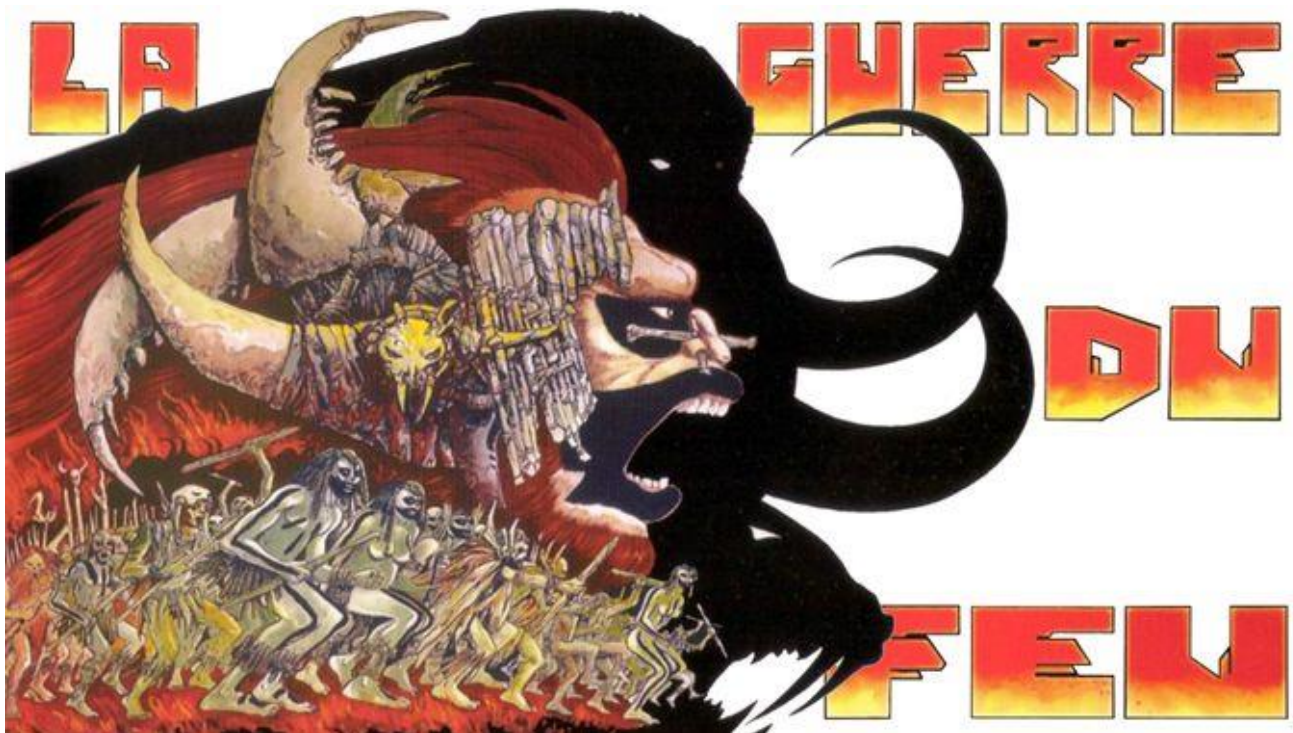
Le Bon Sauvage existe-t-il ?

Les indiens d'Amérique, malgré les réserves qui ont été créées pour préserver leur espace et leur culture, ont souffert de la conquête du Far West : les indiens qui n'étaient pas massacrés succombaient aux maladies ou tombaient dans l'alcoolisme et la corruption des envahisseurs.

Mais il existe encore des tribus d'Amazonie, isolées et véritablement protégées de l'influence occidentale : Les Zo'é en sont un bon exemple. Ils vivent dans le nord du Brésil, dans l'État du Pará, dans une zone interdite d'accès. Quelques privilégiés ont pu les approcher. Pour découvrir ces hommes qui ne connaissent pas l'avarice et la jalousie, nous vous recommandons le documentaire de Nicolas Hulot : « *Les Derniers Hommes Libres* »

Littératures, film, ressources sauvages :

- « *Le Livre de la Jungle* » de Kipling
- « *Tristes Tropiques* » de Claude Lévi-Strauss
- « *Robinson ou la vie sauvage* » Michel Tournier
- « *L'Enfant Sauvage* » de François Truffaut (film 1969)
- « *La guerre du feu* » J. Jacques Anneau (film 1981)



II) REPERES EN HISTOIRE DES ARTS DE LA SCENE :

SALVATGES, un spectacle « arts et cultures mêlés »

L'art du conte: le chemin initiatique

Dès la plus tendre enfance, les contes forgent notre imaginaire; héros et héroïnes aux multiples aventures, quêtes et dénouements façonnent pour ainsi dire notre cartographie intérieure afin d'appréhender et de décoder nos vies.

L'habileté du conteur est de faire naître par sa parole des images, des émotions pour toucher à l'inconscient de ses auditeurs, pour faire d'une histoire, un outil de construction personnelle.

L'auditeur d'un conte est actif et non un spectateur passif, il devient alors créateur de ses propres images, elles vivent en lui par un long travail souterrain, utile à la construction de sa personne.

Le travail du conteur consiste en une mise en relation de ces trois entités: L'histoire (le conte) - le conteur – l'auditeur.

"Dans l'art du conte est un constat fondamental qui s'applique d'ailleurs à la relation en général : suivant le lieu d'où l'on parle, on touche le même lieu chez celui qui écoute. Autrement dit, si la parole émane de notre peur, nous réveillons la peur chez l'autre. Si elle vient de notre paix intérieure ou de notre tendresse, l'autre ne se sentira pas menacé et même il pourra s'ouvrir. On peut bien dire des mensonges, mais on ne peut mentir sur ce qu'on est. La parole conteuse est servante de la caresse. Elle ose sortir de notre raison et nous emmène dans le jardin de notre nature.

Cependant, au-delà de ce qui est dit, est nécessaire la présence du corps, du regard, de la musique de la voix. Nécessaire aussi est le choix de l'instant où les choses sont dites. Nécessaire est la relation, la communion qui unit deux êtres, chacun à l'un et à l'autre bout d'une impalpable vibration sonore. Que se passe-t-il quand ce fil invisible unit non pas seulement une bouche à une oreille, mais deux regards, deux esprits, deux souffles, deux vies dans un même instant ? [...]

Que se passe-t-il derrière les présences, le bruit des mots, les silences ? On ne peut que flairer ces choses, les ressentir, écouter la musique infiniment ténue qu'elles allument en nous."

Henri GOUGAUD

Teresa Canet, autrice, conteuse et une âme SALVATGE – équipe de création

« Quand j'étais petite, je m'asseyais sur le granite du seuil, chaud du soleil du jour et je braillais pour les hirondelles ou...les martinets, enfin pour la gent ailée. J'ai grandi et les gens sur pied se sont mis à écouter mes braillements. Me diguèron « contaira, contairitz », e de qué mai ? Va pour conteuse puisque c'est ainsi que j'ai été désignée et depuis je suis toujours contente ! Je suis née en Auvergne, j'y vis toujours parce que je sais que le volcan du Cantal va se réveiller et je veux pas rater ça...c'est le plus grand d'Europe ! Alors, imagine, le feu d'artifice ! »



SALVATGES – creacion - Extraits de textes de Terèsa CANET

AL COMENÇAMENT

*Al començament i aviá res,
Un quicòm de res que vironeja dins lo voide,
Un quicòm de res que batejava dins lo non-res.
Aquel quicòm de res n'aviá pas de nom mès voliá espelir.
Al començament dins los abismes del temps
i aviá la beutat, pas enquèra nascuda, pas enquèra nomada
Mès dejà dins lo sòm de la prima.
La beutat èra embarrada dins l'uòu.
Tot èra embarrat dins l'uòu amb la beutat.
Deguns l'aviá mirat.
E l'uòu virava dins lo voide.
Lo voide èra de cada pam de la caleta de l'uòu,
Era dedins, èra defòra.
L'uòu virava e dedins i aviá lo res, lo non-res e lo tot.
Tot èra dins l'uòu.
Tot virava dins l'uòu amb la beutat.*

*La Mairissona e son Dracon èron aquí que somiavon.
Somiavon un raive de germinacions, de luciadas, d'espelidas.
Los somis viravon dins l'uòu que virava dins lo voide.
La beutat n'aviá un pete d'estre embarrada.
Voliá sautar, sautar de l'uòu !
Alèra tustèt sus la caleta de l'uòu que virava.
E la caleta s'espetèt.
Lo voide del dedins se mesclèt amb lo voide del defòra.
E tot çò qu'èra dins l'uòu amb lo voide del dedins s'atapèt a virar dins lo voide del defòra.*

*La luna e lo solelh qu'èron dins l'uòu s'atapèron a virar.
Las estièlas li se metèron tanben, las estièlas e las poscas d'estièlas.
La terra que durmiá dins l'uòu s'atapèt a virar ela tanben.
L'aiga e lo fuòc, lo vent e lo buf, tot s'alandèt sus terra.
Tot espeliguèt, s'esparfahèt, arpatejèt.
Tot se metèt a cantar las lausenjas de la beutat qu'aviá donat vam a tota vida vidanta.
Tota vida vidanta que s'atapèt a rajar amb lo flume del sang.
Tot cantava la glòria de la beutat : la mesenga, mesengueta, lo lusèrp, la lusèrpa e los aluserpits, la bòba, la loba, lo tais, lo tesson, la vaca, lo cabròu, l'orsa e la trocha, lo berrat pescaire e lo berrat de l'ase, lo grelh, la graujòla, lo grapalh e l'alimaç, l'escarbat e la vespa, l'artison, lo pinson, lo picorrau, lo rapinèl, la rata-penada e lo tigre, la lèbre, lo lion e la singlarda, la monina, l'agassa e lo cocut que se semblon coma la rata e l'elefanta....*

*Tot canta dumpièi la glòria de la beutat a la facia desfacha del bon voide badant :
la faina del fau, lo morre de l'esquiròu, l'uèlh de la sauma, lo nenon dins sa grèpia, lo vent de la festa de la coeta del can, lo det de l'òme quilhat sus son ventre, la boca de la femna que duèrm a la font, las colors mirgalladas de la terra, aquela, unica, del sang que cor d'una generacion d'essers a l'autra...
Lo gal canta tanben, tres còps, e tòrna far venir lo jorn . Tan plan la pola ! La pola canta ela tanben, aquèla qu'a fach l'uòu que virava dins lo voide.*

*La niva s'estiròssa,
 Lo vent pòrta l'aiga,
 Lo fuòc duèrm dins lo ventre de la tèrra,
 Lo jorn s'aclata coma la cloca qu'a coat l'uòu que virava.
 La nuèch tomba, la sason s'estira e lo temps vira
 e los uòus qu'èron dins l'uòu que virava dins lo voide rodèlon dins l'èrba
 e la Maïrisona los recampa, los recata dins la bauma.
 La Maïrisona velha.
 Velha sul garric, lo pòrta, lo noiris.
 Velha sul sembra silenci de la selva, sus la palpitacion del salvatge acoconat al còr de tot çò que viu, çò que se
 reis, çò que plora e tot lo demai, lo salvatge qu'esturlusis dins l'uèlh del Dracon.
 La Maïrisona velha.
 Velha sul darrièr sospir de la fuèlha daurada, la fuèlha tombada de l'ouserai.
 Velha sul bonur de l'amorosa.
 Velha sus la cerèisa e sul perséc, velha sul cocotin del grifol e sus la rusca del castanhièr.
 Velha sus la flor d'irangièr e sus la palma del palmièr.
 Alisa de sa pauma los uòus de la bauma.*

*Atau se tenon prestes pel còp que ven.
 Son prestes per una altra esclarida, per una altra espelida.
 Cadun los pòts anar alisar de l'uèlh o quitament de la man.*

LA GRANA

*La grana a sentit la doçor que l'espèra
 La grana crèba e bròlha
 Sap pas l'ora
 Sap pas quora sam
 Sap que li sam
 Sap que la sason luis
 Sap pas perdequé, consi, coma
 Sap que li cal anar
 Li va
 Trauca la codena
 Quicòm la possa
 Creis
 Li crei*

LE THEATRE ET SES GENRES

LA TRAGEDIE est un genre théâtral (le tragique est un registre).

Elle a été inventée par les Grecs (Cf. Eschyle, Sophocle et Euripide). Les héros tragiques étaient alors des rois, des princes ou des personnages issus de la légende et de l'épopée. La tragédie est un drame, c'est-à-dire une action, une imitation (mimésis) de la vie des hommes sur une scène de théâtre. Il y avait les acteurs d'une part et un chœur d'autre part, lequel commentait, par des chants, l'action qui se déroulait sur la scène.

LA TRAGEDIE CLASSIQUE (XVIIe siècle) est composée de cinq actes (séparés par des entractes), et le nombre de scènes par acte varie. L'action (l'intrigue) est issue de l'histoire ou de la légende ; les personnages sont généralement illustres et sont tourmentés par de fortes passions. La tragédie classique avait ses règles, dont la fameuse règle des trois unités (unité d'action, unité de temps, unité de lieu). Les règles de la bienséance devaient être aussi respectées afin de ne pas choquer le public. La vraisemblance était également de rigueur. Les thèmes tragiques sont souvent l'héroïsme, l'honneur et la vengeance, l'amour, la fatalité, l'homme face à son destin, etc. Le dénouement d'une tragédie est souvent malheureux (par exemple : la mort).

LA TRAGI-COMEDIE est un genre dramatique (seconde moitié du XVIe siècle – XVIIe siècle) qui mêlait à la tragédie des éléments propres à la comédie. Les sujets de la tragi-comédie sont souvent d'origine romanesque, les personnages appartiennent à des milieux sociaux différents. Il y a mélange des genres et des tons.

LA COMEDIE Le terme « comédie » a d'abord désigné le théâtre en général. S'opposant à la tragédie, la comédie cherche à divertir, à faire rire (→ comique) par la légèreté de l'intrigue ou la peinture des personnages qui y est faite. La comédie a pour but de « corriger les mœurs par le rire » (CASTIGAT RIDENDO MORES, dit l'adage latin). Pour Molière, il s'agit de « corriger les hommes en les divertissant » (Molière, « Premier placet au roi au sujet de Tartuffe »), en dénonçant l'avarice des hommes, les travers de la médecine, de la justice, de la Cour, etc. Dans la comédie, les personnages sont de condition moyenne ou modeste, et le dénouement est heureux. La comédie de caractère peint les caractères, la comédie de mœurs inscrit un personnage dans son milieu social, la comédie d'intrigue complique l'action de la pièce à loisir, la comédie-ballet a été inventée par Molière et inclut des ballets (Cf. Le Bourgeois gentilhomme). Le rire propre au genre comique est produit par le comique de mots (paroles d'un personnage, choix des mots, niveau de langue, répétitions), le comique de gestes (gestes d'un personnage), le comique de situation (situation d'un personnage), le comique de mœurs (les habitudes propres à une classe d'hommes) ou le comique de caractère (traits moraux d'un personnage ou d'une classe d'hommes).

La farce : la farce est une pièce bouffonne (→ comique grossier).

Le vaudeville : le vaudeville est un type de comédie à la mode au XIXe siècle. Il repose très fréquemment sur une intrigue amoureuse. Le vaudeville (ou « théâtre de boulevard ») comporte généralement de nombreux rebondissements et quiproquos. Les personnages sont souvent des bourgeois. Cf. Eugène Labiche ou Georges Feydeau.

LE DRAME

Le drame romantique est apparu dans la première moitié du XIXe siècle. Refusant les trois règles du théâtre classique, il peut mêler plusieurs intrigues, et les époques et les lieux peuvent être multipliés. L'histoire se situe généralement à une époque récente. Le héros du drame romantique est passionné, et le dénouement de la pièce est malheureux, comme dans la tragédie

LO TEATRE D'OC CONTEMPORAIN, histoire d'un théâtre insoumis

Langue en voie de disparition, culture folklorique, régionalisme, communautaire, les nombreux préjugés sur la culture occitane sont contredits depuis 50 ans par une création théâtrale foisonnante qui multiplie les paradoxes : un théâtre de création s'adressant à un public populaire, un théâtre en langue minoritaire aux ambitions et au discours universels, un théâtre de la modernité qui se nourrit d'un patrimoine immémoriel.

Il existe une tradition ancienne du théâtre en langue d'Oc, en partie héritée des théâtres populaires « de tréteaux » joués depuis le Moyen-âge et qui sillonna tous les pays de l'Arc Latin.

1968-1978 : la révolution théâtrale de M. Occitania

Le XXIème siècle comptera des milliers de pièces en occitan ; cependant à l'orée des années 1970, le Théâtre en langue d'Oc est un archipel de créations disparates : d'une part un théâtre fortement régionaliste à portée souvent locale, d'autre part le théâtre littéraire des grands auteurs contemporains, peu joué, faute d'acteurs locuteurs, de lieux, de public.

C'est dans ce paysage, en méconnaissance du théâtre antérieur, qu'une jeune compagnie « Lo Teatre de la carrièra » propose dans les villages du Languedoc « Mort et résurrection de M. Occitania », la révolution est totale, l'impact sur le public considérable.

Cette pièce, fonde un des points de départ du mouvement théâtral qui irradie la création des années 1970 ; un théâtre qui se crée au contact des viticulteurs, des ouvriers, des mineurs, qui s'enrichit de la mémoire collective et ce qu'on appellera plus tard le Patrimoine Immatériel, un théâtre qui nourrit son jeu du carnavalesque le plus populaire voire le plus anthologique.

Un théâtre de civilisation

La fin de la décennie 70 est marquée par la mutation d'un théâtre militant en un théâtre de civilisation. Tandis que plusieurs compagnies de la période s'éloignent du mouvement du Théâtre d'Oc, celui-ci se régénère à partir du travail mené pendant une décennie au plus près du peuple d'Oc. Il s'enrichit de recherches de répertoire comme formes, puisées dans l'inconscient profond d'un territoire millénaire. Le carnaval, découvert au départ comme dernière trace sensible de l'identité d'oc, a gagné en épaisseur et préside désormais à un art du « Jògar » qui imprègne les mises en spectacle du monde.

Le désir de mémoire ou le grand procès populaire de l'Histoire

Le théâtre d'oc contemporain, dans une diversité de formes et de points de vues, met fréquemment en spectacle le désir de mémoire de la société contemporaine. Souvent carnavalesque et quelque part très politique, la création théâtrale d'Oc propose un immense jugement populaire et spectaculaire de l'Histoire.

Extrait du dossier de presse « Jògar » Lo CIRDOC

Les compagnies de Théâtre d'Oc professionnel (liste non exhaustive) :

« Lo Teatre de la carrièra » (Hérault) / « Centre dramatique occitan » (Var) / « Gargamèla » (Gard) / « Comedia dell'Oc » (Aveyron) / « La Rampe TIO » (Hérault) / « Art Cie » (Hérault) / « Cie du parler noir » (Gironde) / CKC Cie (Landes) / le théâtre du maquis (84) / « Théâtre des Origines » (Hérault) / « Calame Alen » (Gard) / « Lo Teatre Baug » (Hérault) / « Lilo Théâtre » (Dordogne) / « Cie Rêve du 22 mars » (Gard)

LES MASQUES AU THEATRE

Le masque de théâtre est aussi vieux que le théâtre lui-même. C'est dans la **Grèce antique** qu'on trouve ses origines. À l'époque, le théâtre a une dimension sacrée. L'homme ne peut pas se montrer sur scène avec son vrai visage, ce serait une offense pour les dieux à qui il s'adresse autant qu'aux spectateurs. Le masque est aussi là pour grossir le visage : les lieux de théâtre sont immenses et les derniers rangs très éloignés des acteurs. Les masques servaient-ils aussi de porte-voix ? C'est probable. En tout cas le texte a une importance majeure. C'est le texte que l'on vient écouter, il n'y a aucun souci de réalisme en ce qui concerne le jeu des acteurs.



On retrouve cette dimension sacrée dans le **Nô**, théâtre traditionnel japonais. Le Nô est la forme théâtrale la plus aboutie de la civilisation japonaise. Codifié dans sa forme actuelle au XIV^e siècle, il trouve sa source dans des danses et pantomimes religieuses plus anciennes encore. Les masques Nô sont sculptés dans du bois de cyprès, toujours selon les mêmes règles ancestrales.

En Asie, les arts dramatiques masqués traditionnels sont multiples. En plus du Japon, on en trouve en Chine, Corée, Indonésie, Thaïlande, Inde, Tibet, Népal... Le plus souvent, ces formes sont liées au sacré.

Au XVII^e siècle, c'est la **commedia dell'arte** qui réveille le masque en Europe. Jusqu'à aujourd'hui c'est d'ailleurs la forme de ses masques en cuir qui s'impose dans l'imaginaire collectif. Très expressifs, les masques de *commedia* répondent eux aussi à des codes de jeu précis. Le corps est dynamique, élastique, mû par une folle énergie. De par sa forme, le masque est bavard : ce sont des demi-masques qui laissent au comédien l'usage de sa bouche, et donc de la parole. Dès son origine, la *commedia dell'arte* est un art éminemment populaire.

Au XX^e siècle, siècle des metteurs en scène et des pédagogues du théâtre, le masque a été infatigablement revisité et questionné. La découverte la plus innovante est sans doute celle du masque « neutre » (ou masque « noble ») par **Jacques Copeau**. Ce masque a tout d'abord une vocation pédagogique : en annulant le visage de celui qui le porte, il donne la parole à son corps. Les émotions sont vécues de manière plus intense, plus vraie. **Le Carnaval de Bâle (Suisse)** et son célèbre masque « larvaire » a aussi inspiré toute une génération de femmes et d'hommes de théâtre. L'étrangeté de ce masque, sa sur dimension, amène l'acteur à s'inventer un autre corps, une autre dynamique, un autre rythme. C'est également l'étrangeté du masque qu'utilise **Bertolt Brecht** pour mettre une distance entre l'acteur et le public. Cette fameuse « distanciation » permet de développer le sens critique du spectateur plutôt que de le submerger d'émotions.

À New York, la mythique troupe du *Bread and Puppet* utilise aussi bien le masque que la marionnette dans ses mémorables spectacles qui sont joués et rejoués depuis les années 70. C'est parfois le corps masqué qui devient une marionnette géante, bouleversante d'une humanité bien particulière. **Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil** revisitent inlassablement les formes dramatiques asiatiques, grâce notamment aux masques d'**Erhard Stiefel**.

Les déclinaisons du travail théâtral masqué sont aujourd'hui multiples et n'ont pas fini de se réinventer.

LE MASQUE CARNAVALESQUE



Masques de Roumanie (Carnaval)

Dans toute l'Europe, la tradition des masques dans les fêtes populaires est encore bien vivante sous des formes très variées. Ces fêtes tapageuses trouvent leurs racines dans des rituels païens, avec un rapport direct au monde animal et végétal, au cycle des saisons. Elles ont paradoxalement été maintenues en vie par le clergé chrétien qui, incapable de combattre ces traditions liées à des croyances animistes, chamaniques, polythéistes, les a intégrées à son propre calendrier.

En Europe occidentale on connaît surtout le Carnaval, qui a lieu avant ou pendant le carême, c'est-à-dire à la fin de l'hiver. En Europe orientale il y a les « Mascarades », qui interviennent plutôt entre Noël et le Jour de l'an.

Suivant les régions, avec plus ou moins d'importance, on retrouve les figures humaines types : le bourgeois, la bourgeoise, le policier. Mais aussi des figures animales : l'ours, la chèvre, le cerf... Et enfin, des personnages métaphoriques : l'envieux, le diable, l'homme sauvage...

Ces manifestations des masques sont rarement institutionnalisées, et quand elles le sont, elles débordent largement les parcours autorisés.

BIBLIOGRAPHIE

« *Le Masque, du rite au théâtre* »

Odette ASLAN , Denis BABLET - CNRS éditions

LES GRANDS COURANTS DE LA DANSE (XXème et XXIème siècle)

Fin 19^{ème} et début 20^{ème}, après le courant romantique succède l'école académique avec Marius PETIPA (1818-1904), qui est à l'origine de l'Académisme. Il compose des ballets qui font maintenant partie du répertoire: «Le Lac des cygnes», «La belle au bois dormant», «Casse-noisette»... PETIPA s'est peu à peu éloigné de la sobriété de l'école française (cf le ballet de Noverre). Inventeur du tutu, il imposera une danse virtuose et formelle, qui perd de son sens poétique au profit d'une féerie pure. PETIPA a maintenu une trame romantique, étouffée par une virtuosité parfois gratuite (cf. Paul BOURCIER "Du romantisme au contemporain" XXème XXI siècle).

La danse au XXème siècle va connaître différents visages, d'une part à travers l'évolution du ballet classique, de la naissance de la danse moderne qui va prendre la voie de la danse contemporaine au détriment du Modern jazz, tandis que l'émergence de nouvelles danses (hip hop, danses orientales...) connaît un essor très important.

Le mélange des cultures, la pluralité des individus, l'exploration de nouvelles technologies sont au cœur des œuvres contemporaines.

LES BALLETS RUSSES

Les Ballets russes ont été un creuset et un point de convergence d'où ont explosé à la face du public des nouvelles esthétiques : musicales, graphiques, théâtrales, chorégraphiques. Les Ballets russes sont issus du ballet de St Pétersbourg, bastion de la danse classique. Ils ont tenu haut le flambeau de la tradition chorégraphique, tout en flirtant avec l'avant-garde (en musique et en art graphique). DIAGHILEV, importateur d'art et mécène, imprésario de génie va fédérer par sa clairvoyance esthétique aiguisée, le talent des plus grands artistes de son temps.

LE NEO-CLASSICISME

Trouver une technique chorégraphique qui permette de rendre les idées modernes, de toucher la sensibilité contemporaine, c'était le problème qui se posait aux créateurs après que les Ballets Russes et les Ballets suédois eurent renouvelé le contenu de la danse. L'école néoclassique qui naquit tenta d'y répondre en élargissant la codification académique sans renoncer à son esprit, ni rejeter ses acquisitions gestuelles

Les précurseurs : 1925 à 1947 S. LIFARG / 1920 à 1951 : G. BALANCHINE / 1950 à nos jours : M.BEJART et R.PETIT

LA DANSE MODERNE

«Le corps interprète de l'âme», inspire un changement radical vis-à-vis de la danse classique. La technique est basée sur les lois naturelles du corps. Les chorégraphes peuvent alors poser un regard neuf sur le corps dansant classique, verticalisé, harmonieux pour en construire un autre. On va voir progressivement apparaître un nouveau corps dansant inscrivant la danse dans un univers expressionniste, voué à l'expression d'une intériorité.

Les précurseurs : fin 20ème : DELSARTE / DALCROZE 1920 à 1950 / LABAN 1920 à 1960

MODERN-JAZZ

Danse moderne issue de la culture noire américaine. Utilisation de musiques issues de cette culture. Esthétique relativement codifiée et liée au style jazz. Importance des ondulations, contractions au niveau du bassin. Swing. Travail en parallèle, en dehors en dedans. Erotisation du mouvement.

Les précurseurs et chorégraphes majeurs : 1950 à 1980 : AILEY et B. TAYLOR / de 1980 à nos jours : R.ODUMS, LORRINGETT, A.M PORRAS, A.GRUTTADORIA, B.COLLINET

LA RUPTURE CUNNINGHAMIENNE

Abstraction. Le mouvement n'est pas émotion, il ne doit pas lui obéir, en être la conséquence, la concrétisation; il doit en être la source. Ce n'est pas l'émotion du chorégraphe ou danseur qui, à travers le geste, doit se communiquer au spectateur; mais l'émotion du spectateur doit naître de la seule beauté du mouvement. Le hasard règle les relations entre musique, éléments scénographiques, lumière et danse. Abandon de la centralisation et de la hiérarchisation de l'espace scénique. Collaboration avec les plus grands peintres contemporains. 1950 : M. CUNNINGHAM

LA POST MODERN DANCE:

Merce Cunningham a influencé une grande partie de la post-modern dance à la fois en ouvrant la voie à des innovations plus poussées et en incarnant une autorité à critiquer. Mais les sources d'inspirations extérieures à la danse sont aussi importantes pour les conceptions révolutionnaires des chorégraphes post-modernes. Ils empruntent des formes de composition et d'interprétation à la nouvelle musique, au cinéma, aux arts plastiques au théâtre, à la poésie et en particulier aux happenings, aux évènements et aux manifestations de Fluxus, groupe néo-dadaïste. Dans tous ces domaines, les frontières entre les disciplines artistiques deviennent floues et la création abonde. Les jeunes chorégraphes traduisent en danse ce qu'ils voyaient utiliser ailleurs: la répétition, la juxtaposition d'évènements, la primauté du bruit dans la musique, l'apparition d'objets et le recyclage des déchets de la vie quotidienne dans les happenings...Ils appartenaient à une communauté d'artistes grâce aux ateliers de M.Cunningham et d'Anna Halprin.

LA NOUVELLE DANSE 1980 à 1990

Les jeunes chorégraphes marquent à cette époque un intérêt renouvelé pour la mécanique du récit, l'utilisation du langage, la multiplication des supports de communication...«Danses d'auteurs», catalysant différentes expressions artistiques

JEUNE DANSE CONTEMPORAINE

Les écritures chorégraphiques contemporaines explorent la complexité des métissages culturels. Standardisation du mouvement. Joue sur les rythmes musicaux les baisses de tension, et les nuances. Dynamique du mouvement. Danse théâtralisée. Travail avec le texte. Mise en scène de la vie quotidienne. Absurdité, télé réalité. Provocation !
W.VANDEKEBUS, A.PLATELL, NEWSONS, S.LARBIT, CHERKAOUI, J.FABRE, C.MACRAS

Extraits "Histoire de la Danse" dossier pédagogique de V. DELSOL

FOCUS (culture occitane et esprit sauvage)

DANSE TRADITIONNELLE

LA BOURREE : parade virile et rituel de séduction

La bourrée des montagnards est exécutée par des hommes au caractère viril et rude. **Elle dégage une impression de force, presque de violence** et se caractérise par la régularité des rythmes, par la vigueur des mouvements, par des frappés de pieds énergiques au sol, **par les gestes inspirés de rites millénaires sortis de la mémoire des hommes.**

D'après Canteloube, la bourrée aurait «une origine très ancienne».

A son retour d'exil en Auvergne, Marguerite de Valois «la Reine Margot» introduira la bourrée à la cour de France, mais c'est en province que la bourrée sera très populaire.

Air de danse de rythme binaire dans certaines régions (Berry, Bourbonnais) et ternaire dans le Massif Central et les régions limitrophes (Rouergue, Quercy ...), la bourrée se caractérise par :

-l'unité du pas dans la diversité des formes et des figures (bourrée simple, à quatre, en ronde, ou particulière «crouzada», «tornejaira»...)

-l'association étroite du chant, de la musique et de la danse.

Pour **la bourrée à deux** que l'on danse en Haute-Auvergne, tout les témoins sont d'accord pour en décrire le "pourchas amoureux" à patir de 1820 .

Les 2 danseurs se cherchent et s'évitent, s'agacent et se boudent, s'appellent et se fuient. Toutefois, **le rôle de chaque sexe est bien différent...** L'homme, hardi, fier de sa force, danse, le bâton suspendu au bras, d'un air décidé, frappant des pieds et des mains et, par intervalle, jetant un cri ; La dame, tout à la fois audacieuse et timide, le désire et l'évite, revient quand il s'en va, fuit quant il l'approche et déploie constamment, en tournant autour de lui, une ruse calculée et un tendre artifice...

Un homme hardi, décidé, viril en somme; une danseuse timide, coquette, rusée, mais tendre, féminine quoi... **Toute une manifestation du caractère dont chaque sexe a été dotée par la nature.** Notons en tout cas que les paysans ont vite découvert le pouvoir de séduction de cette bourrée : la bourrée est la seule danse indigène française dont les pas et la figure permettent à nos jolies paysannes d'étaler les grâces simples et naïves qu'elles ont reçues de la nature.

Bourrée d'hommes

Cette bourrée à 2 est encore largement pratiquée dans tout le Cantal, en Aubrac, dans la Châtaigneraie et le nord du Ségala. A quelques nuances près cependant : d'abord, les déplacements ne se font plus "en avant et en arrière" mais plutôt sur le côté; et on tourne sur soi-même en même temps qu'autour de son partenaire pour la 2ème figure. C'est la version la plus connue, elle a une parenté certaine avec la "bourrée figurée" décrite par François de Murât. Mais surtout, cette bourrée a tendance à se pratiquer entre hommes la plupart du temps.

Le "pourchas amoureux" se fait encore mieux au corps à corps et, comme c'est permis maintenant... Mais s'il s'agit de **2 hommes**, ils danseront une bourrée à 2 - vous ne voyez tout de même pas 2 hommes tourner une valse ensemble, non? Toute une idéologie dans la danse. Alors ici, pas de drague, bien sûr, mais **toute une mise en scène de combat de coqs** : fantaisies du pas, provocations, acrobaties, voltige parfois.

C'est à qui des 2 se montrera le plus fort, le plus résistant, le plus adroit. Ce genre de bourrée d'hommes est également une tradition ancienne, de l'Aubrac surtout.

Ajalbert l'a décrite avec lyrisme : *« Ils tournaient au rythme de la bourrée chantée, la main passant et repassant devant les yeux, leur bâton suspendu au poignet, poussaient des cris gutturaux et faisaient claquer leurs doigts; du pied, en cadence, ils frappaient de grands coups... Toujours entre eux, comme dédaigneux de la dame, sans un regard aux servantes qui apportaient du vin chaud! »*

Attitude parfaitement misogyne que Monteil avait déjà remarquée presque 100 ans plus tôt : Dans cette belle contrée, nous sommes forcé de la dire, **le sexe est traité avec barbarie...** Est-ce aux mœurs du département, est-ce à la pauvreté des habitants, qu'on doit reprocher l'oppression sous laquelle le sexe gémit ?

En tout cas, c'est entre 1880 et 1900 que les femmes sont progressivement admises dans les bourrées à 2 en Aubrac. Cette bourrée d'hommes est-elle une tradition originaire de ces montagnes? Ou bien les buronniers ont-ils adopté une figure vue au cours de voyages dans le Cantal?

En tout cas, soyons sûrs que, vers 1850, toute la Haute-Auvergne dansait déjà notre bourrée à 2, à peu de chose près, que ce soit dans **sa version "guerrière" ou dans sa version "amoureuse".**

Source : Extrait de "La Bourrée" par Catherine Liethout

ARTS DU CIRQUE

Les ARTS DU CIRQUE forment un domaine artistique foisonnant qui se développe loin des représentations poussiéreuses et s'ouvre aux autres arts (littérature, musique, cinéma, peinture...).

En renouveau constant depuis les années 1980, les formes contemporaines offrent des opportunités inédites pour accomplir un saut périlleux entre tradition et création, entre concret et abstrait, entre art populaire et art conceptuel.

« Le cirque transforme la poussière en poudre d'or ». Jean Genet

Le cirque est une activité artistique : art vivant, visuel, sonore, de la rue, ce n'est pas de la gymnastique...

Une Activité Physique Artistique qui embrasse, articule, mélange... des arts variés, comme l'acrobatie, les aériens, le dressage, les équilibres, les arts clownesques, la manipulation d'objets-jonglage...

Une Activité Physique Artistique qui s'ancre sur des techniques issues de disciplines fondamentales, comme les équilibres, les objets, les acrobaties, les clowns. Le cirque articule reproduction de formes (savoirs faire techniques-routines), cirque traditionnel et production de formes expressives.

Une Activité de risque, d'exploit : IMPRESSION / pas d'EXPRESSION : faire peur, faire rire... Des exploits de nature différente (physique, symbolique). Une Activité collective qui porte la singularité et l'identité.

Pour Bernard Kudlak, Directeur artistique du Cirque PLUME :

« Les éléments concrets qui fondent un spectacle de cirque : Les numéros ou pratiques de différentes disciplines (aériens, acrobatie, équilibre, jonglerie, clown, etc.) mais également la musique, la danse et la chorégraphie, la comédie, le mime, les matières, les tissus, la lumière, le son. Tous se mélangent avec des matériaux ontologiques, oniriques, philosophiques, politiques, psychanalytiques ».

TENDANCES ET INFLUENCES AUTOUR DES FORMES DU CIRQUE :

Cirque antique: des fresques égyptiennes datant de -2000 avant JC représentent des femmes en train de jongler, c'est la plus ancienne trace de cet art.

Cirque romain: Le cirque est le lieu où se déroulent les combats de gladiateurs et d'animaux. Mais dans l'expression latine "Panem et circenses", les jeux évoqués regroupent les jeux du cirque et ceux de l'amphithéâtre.

Troubadours, jongleurs du moyen-âge: Jusqu'au XIIe siècle, les «jongleurs» sont des artistes itinérants qui chantent, récitent de la poésie, composée par les troubadours et les trouvères, dans les palais, les cours seigneuriales, sur les places publiques, dans les rues, les foires et marchés. Le jongleur se livre également à des manipulations d'objets, à des acrobaties et montre des animaux savants. Associée à la sorcellerie par la chrétienté cette tradition s'affaiblit pendant la Renaissance alors que les montreurs d'ours sont encouragés afin de désacraliser la force mythique de fascination du roi des animaux (L'ours, Michel Pastoureau). Ce passé itinérant ouvre les voies de migrations aux roms des balkans, aux gitans d'Espagne qui donneront de grandes familles de cirques traditionnels.

Cirque moderne: dès 1768, Philippe ASTLEY (cavalier) en Angleterre induit «le Cirque Moderne» en définissant le cercle de 13,50m de diamètre comme espace d'évolution naturel du dresseur avec son cheval. Il agrmente rapidement ses spectacles équestres d'intermèdes clownesques et acrobatiques.

Cirque classique: il se développe au XIX siècle autour de la tradition équestre dans des manèges en dure qui fleurissent à Paris comme en province (Cirque d'été, Cirque d'hiver, cirque Médrano, cirque piscine)

Le cirque ménagerie : à la fin du XIX siècle c'est l'exotisme qui renouvelle les spectacles et l'éléphant, les fauves concurrencent le cheval. Comme l'a initié Barnum aux états unis, l'utilisation du rail permet à ces ménageries parfois gigantesques de renouveler également le public. Dans la même volonté de présenter la diversité animale, les montreurs

de phénomènes rassemblent les particularités humaines du nain au géant, des siamois à l'homme-tronc...et ceci autant pour flatter le voyeurisme que pour éduquer la tolérance.

Arts forains: à la fin du XIXème siècle, de plus petites formes de spectacles itinérants sont rentables et attractifs grâce à des techniques de "marketing" efficaces mais aussi parce qu'ils utilisent et donc colportent les grandes innovations technologiques comme la bicyclette, la photographie, le cinéma, les patins à roulettes...

Music-hall et théâtre de variété : joués en salle, ces formes sont très prisées à la belle époque et dans l'insouciance des années folles mais ne résistent pas au crack de 1929 et à la généralisation de la radio. La mécanique spectaculaire se rapproche en bien des points des procédés du cirque: intentions comiques, allusions érotiques, création perpétuelle sans tradition, transgression de ce qui est sérieux et sacré, décor coloré et scintillant, sollicitation et prise à partie du public.

Performances : Les avant-gardistes du début du XXème siècle (futuristes, dadaïstes, surréalistes) recourent à des formes d'interventions publiques pour que le geste artistique touche directement les consciences. Dans les années 50 et 60 on parle d'«Events» ou de happenings. Associées à la famille des arts plastiques, «l'art performance» est reconnu à part entière dès les années 70 comme une discipline où le média principal est l'acte plutôt que l'objet. Souvent provocatrices ou expérimentales les performances contemporaines s'immiscent également dans de nombreux domaines pour mettre à jour la dimension sensible d'une situation.

Cirque traditionnel: Dans les années 50 l'âge d'Or du «Cirque Traditionnel» est porté par des lignées familiales, Pinder, Zavatta, Bouglione, Grüss. Le déclin du «Cirque Canonique» intervient à partir des années 70 par une accumulation de facteurs: difficultés de déplacement par les chocs pétroliers, problème d'espace de représentation par l'urbanisation des centres villes, concurrence de la télévision et probablement par une lassitude du public.

Le cirque néo-traditionnel : Certains artistes tentent de "dépoussiérer" un cirque sclérosé, JM Thierrée, Achille Zavatta, Alexis Gruss, Annie Fratellini...

Arts de la rue: autour de la mouvance de liberté d'expression et d'innovations culturelles de mai 68, de nombreuses formes artistiques ont pris place dans les lieux publics afin de rencontrer directement les spectateurs. Une génération presque "spontanée" d'artistes ouvre des pistes et l'école de la rue deviendra une alternative à la transmission familiale du cirque et à l'académisme des formations théâtrales.

Nouveau cirque: face à la faillite des cirques l'état intervient (1979 passage du Ministère de l'Agriculture à Ministère de la Culture et Communication, créations de formations (1985 CNAC, Académie Fratellini), 2000 Chartes d'accueil des Cirques. Des troupes innovent dans les années 80, parfois au contact du théâtre de rue (Le Puitsaux images, le cirque Bidon, Archaos, Plume). En règle générale, le nouveau cirque se distingue par la modification de la place des animaux, l'éclatement des focus, la place de l'objet qui devient partenaire, un jeu d'acteur qui subordonne l'aspect technique.

Cirque contemporain: Certains critiques et analystes font une différence entre les propositions innovantes du nouveau cirque dans les années 80 et les créations dans un climat de reconnaissance dès la fin du XXème siècle (Année du cirque 2001). Jean-Michel Guy utilise la métaphore du passage de l'état de "macédoine" à celui de "mayonnaise" pour exprimer les mutations du cirque de la superposition vers la fusion de nouvelles inspirations. Ce style de cirque est un fleuron français, les formations constituent une référence attractive pour les jeunes artistes étrangers. Les artistes exportent facilement leurs créations dans les autres grandes nations de cirque (Etats-Unis, Russie, Chine, Brésil...)

L'outré cirque (expression de Jean-Michel Guy): L'outré cirque représente plutôt le fruit d'alliances artistiques et de métissages variés. Les créations puisent indistinctement dans les arts visuels et sonores, les nouvelles technologies, le numérique ou encore... les marionnettes...et c'est l'artiste et le chorégraphe qui proposent la forme spectaculaire sans se soucier des découpages disciplinaires. Le spectacle a la prétention d'être total un peu à la manière de l'opéra.

PROPOSITIONS D'ATELIERS : PRATIQUES SALVATGES !

- ➔ Inventer et réaliser des chorégraphies, des enchaînements, des acrobaties à visée sauvagement artistiques et expressives (Matèu et Gràcia) – Circ manipulats
- ➔ Théâtre : devenir sauvage à travers le masque (V. Valéry) – Teatre Baug
- ➔ Musique : constructions sonores sauvages, vocales et percussives (J. Dru) – Teatre Baug

En accompagnement d'une représentation de SALVATGES à destination
du jeune public, des professeurs, des animateurs...
établissements scolaires (élémentaires, collège et lycées) et
Centre de loisirs

Contact LA RAMPE TIO : 04.67.58.30.19

Jennifer ESTRU scolaire@larampe-tio.org / Stella FONTANA stella@larampe-tio.org

