



© Jean-Noël Emilorac

DANSE

Compagnie Soul City - Didier Boutiana

Le Sol Oblige

jeudi 28 octobre à 10h
et vendredi 29 à 20h
TÉAT Champ Fleuri

durée : 1h | à partir de 11 ans

Dossier ressource

David Sarie

Professeur relais des TÉAT Réunion,
théâtres du Conseil Départemental de La Réunion
auprès de la délégation académique à l'éducation artistique
et à l'action culturelle.



TÉAT
ILE DE LA RÉUNION

www.teat.re

Le Sol Oblige est d'abord ce territoire dans lequel chacun évolue et dont les caractéristiques, les contraintes déterminent les marges d'initiatives, la sphère d'action et le champ des possibles. Ce réel qui s'impose à nous peut nous dénier le droit d'être ou de devenir celui que nous sommes. Alors, il faut trouver en soi la force et les raisons de quitter ce sol afin d'en trouver un autre dans lequel on pourra se chercher, se construire, se trouver. Le départ implique toujours de faire le deuil de ce que l'on avait imaginé, de nos projections et plus difficilement de l'imaginaire que nous avons construite à notre insu. Il est souvent difficile, parfois impossible d'y parvenir seul. S'inscrire dans un groupe, instaurer une solidarité, recréer une communauté chaleureuse permet de briser ce qui apparaît comme la nécessité d'un destin pour inventer une liberté à venir. C'est aussi informer sa démarche d'une logique et de raisons qui ne sont plus seulement personnelles mais qui déjà nous constituent dans ce que nous allons devenir. Il y a là quelque chose de la magie et du sortilège que l'on brise au moyen du déploiement d'une intensité, sorte de promesse encore informulée ou floue que l'on se fait à la façon d'une incantation dans une langue inconnue dont le sens nous échappe encore, et dont on ne perçoit pour l'instant que la mise en œuvre par les actes.

Dans ce spectacle, la danse fait écho avec le krav-maga, produisant une esthétique singulière qui crée le langage chorégraphique du spectacle. Loin d'une posture martiale ou défensive, ce sont des corps constamment en alerte, attentifs à leur environnement, qui évoluent avec souplesse au sein d'un groupe dont la dynamique supplée les moments de doute et surajoute une énergie nouvelle à la motivation personnelle de chacun d'entre eux de quitter un sol natal dont les contraintes tant matérielles que morales les privent de la possibilité de se réaliser et de s'épanouir. Le départ prend l'aspect premier d'une errance mais s'informe en fait comme une quête dont le but et la fin ne s'éclaircissent qu'au fur et à mesure du périple. Chacun part pour des raisons qui lui sont propres mais il n'y parvient que porté par la force que crée le groupe. Le changement est toujours un processus source d'angoisse mais également mêlé d'excitation. Bien plus, chaque arrivée, chaque réalisation est la naissance du nouveau qui implique de faire le deuil de ce que l'on a quitté pour impulser l'élan nécessaire à un nouveau départ. Entre temps, chacun traverse des moments de grâce à l'occasion d'un paysage, d'une rencontre, d'un événement.

Ce qui intéresse ici **Didier Boutiana** c'est la force que mobilise chacun dans le mouvement de l'errance-quête.

Ce spectacle s'inscrit dans la suite d'un travail de résidence artistique mené en 2019 au Lazaret de la Grande Chaloupe autour de la mémoire de l'engagisme à l'issue de laquelle différents artistes étaient intervenus dont Camille Touzé avec un texte intitulé *Le sol m'oblige* dont voici un extrait :

« Le sol m'oblige. Je marche sur lui et il est là. Encore. Il m'oblige encore. Il ne glisse pas. Il ne s'échappe pas. Le sol sait où je marche, où j'appuie, où mes traces, où mes limites. Et il force. Il a ma force. Il a mon poids. Je ne soulève pas. Je ne le soulèverai pas. Qu'il s'enfonce ou se défasse est interdit, est pire, est perdu. Pour lui, pour mes genoux, pour mon torse. Il prouve qu'il est le sol et tape sous moi. Et tape sur moi. Ce sol-là. Pas un autre. Pas une boue rèche, pas un pauvre sable, pas un pétrole, pas un gazon de roi. Un sol plat. Un sol encerclé, confirmé. Un sol plein qui accuse le soleil et tient droit sous la pluie. »

Camille Touzé, extrait de *Le sol m'oblige*¹

¹ <https://soulcity.re/2019/02/22/extrait-du-texte-de-camille-touze/>

Note d'intention de Didier Boutiana



www.santipalacios.com

© Santi Palacios

« J'ai été fortement interpellé et touché par la photo du photjournaliste espagnol, Santi Palacios, montrant un homme d'Afrique subsaharienne assis au sommet d'un poteau d'une clôture métallique qui sépare le Maroc de l'enclave espagnole de Melilla. Un homme assis sur un mat de vidéo-surveillance. Un homme africain, candidat à la migration. Un homme face à une frontière. Son regard va là où nous ne pouvons voir. Le hors-champ des possibles qui nous invite à partager et imaginer, avec cet homme, un rêve, du moins une volonté d'un ailleurs meilleur. Un Homme. Est-il serein ? Résigné ? Déterminé ? Nous pouvons l'imaginer prêt pour le grand saut. Un écho à l'image de fin du spectacle *KANYAR* (Création 2017), où un être se dégage des autres pour suivre son chemin. Il refuse le conditionnement qu'on lui impose. Dans *KANYAR*, ce parcours est symbolisé par une traversée de l'espace et l'affrontement d'un obstacle.

Un être-traverse. Nous sommes tous des êtres traversés par l'histoire collective et des normes familiales, sociétales. Certains partent à l'exploration de ce qui se cache derrière. Ils vont vers l'inconnu et vers l'infini, décident de pousser les murs à la recherche d'un moment de répit dans leurs vies tourmentées. Je ne veux pas explicitement parler des migrants et des réfugiés. Ne pas montrer le tragique, bien que réel, mais amener à faire un pas de côté et regarder ces hommes d'un prisme différent. Pour cela, je m'appuie sur une pensée de Camille Touzé, auteur réunionnais, qui m'accompagne dans mes réflexions artistiques. Après avoir assisté au trio *Priyèr' Si Priyèr'* (création 2015), Camille Touzé évoque dans une note à mon attention, cette notion des « Êtres-Traverses » : « Il me semble que tu nous invites à regarder des Êtres-Traverses. Des êtres qui sont traversés par l'histoire, par la survie, par la religion, par le groupe, par leur passé. Des êtres qui sont traversés par des désirs, des pulsions, des vibrations, des forces, des rythmes, de l'énergie qu'ils consomment devant nous. La beauté vient de cette diversité d'éléments qui les traversent [...] Des êtres qui sont traversés à partir d'un point précis, d'un élément si beau, si présent, si aimanté dans tes créations : le sol. Le sol, lieu dont on ne s'échappe pas, élément qui nous nourrit, élément qui nous soutient tout le temps. »

Le Sol Oblige est une expérience à vivre ensemble, dans l'ici-et-maintenant. Qu'est-ce qui anime notre détermination ? Quelle est cette flamme qui nous pousse à continuer sans répit ? Que pourrait stopper un esprit en soif de désir et de renouveau ? *Le Sol Oblige* questionne l'esprit décidé, les convictions des « êtres-traverses ». »

Didier Boutiana

Cette nouvelle création s'inscrit dans le projet artistique de la Compagnie Soul City qu'a créée Didier Boutiana à partir du crew² Soul City constitué en 1996 à Le Port et qu'il avait intégré en 2004.

« *Le crew c'est un volcan, une énergie en perpétuelle ébullition. Les générations se succèdent et ont toutes à cœur de mettre en valeur le nom de Soul City. La compagnie s'inscrit dans cette même démarche. Porter Soul City sur la scène de la danse contemporaine, c'est une autre façon de valoriser le crew et les valeurs de fraternité du hip-hop* », soutient Didier Boutiana.

² Equipe qui rassemble les danseurs, rappeurs, graffeurs, etc. qui travaillent ensemble.

Les valeurs de fraternité propres aux crew de hip-hop inspirent le travail de création qui intègre les découvertes et les expérimentations qui peuvent être menées dans les actions de médiations tant en milieu scolaire, dans les quartiers que dans les prisons.

La compagnie présente sa première création en 2009, *Haine Terre Rieur*, au Kabardock. Didier Boutiana devient le chorégraphe de la compagnie en 2011 et crée avec le Sud-Africain Vusi Makhanya de la Dusi Dance Company *Body of knowledge*. Il signe sa première création, *Reflex*, en 2013. Puis suivront *Tir Pa Kart*, *Héva* et *Priyèr Si Priyèr*. Et enfin *Kanyar* en 2017.

La Compagnie Soul City engage son travail dans une hybridation des genres mais également des formes d'expressions artistiques. Le hip-hop est la référence à partir de laquelle Didier Boutiana compose sa chorégraphie et la mêle à la danse contemporaine³. Selon lui, « *le hip-hop se place dans ma manière de composer, dans l'énergie des danseurs, dans ma vision de la performance* ». La syntaxe d'une création peut être empruntée à un art martial tel que le krav-maga dans *Le Sol Oblige*. La musique, la poésie, le théâtre peuvent être convoqués comme moyens d'expression venant faire écho ou prolonger le geste chorégraphique.



© Jean-Nöel Enilorac

³ Ainsi, les danseurs de *Le Sol Oblige* ne viennent pas du hip-hop et l'appréhendent comme un langage chorégraphique.

Complicité d'artistes

La complicité entre Didier Boutiana et Camille Touzé se renforce lorsque ce dernier écrit spécialement un texte sur *Le Sol Oblige* qui, pour Didier Boutiana, « traduit le regard sur soi et sur le groupe de l'intérieur » et qu'il fera subtilement apparaître dans le spectacle :

« Je vous tiens.

Je vous serre.

Je vous rapproche.

Je vous colle.

Je vous rejoins.

Je vous rejoins dans la flaque sèche qu'on appelle la chance.

Je vous vois là-bas.

Vous tous.

Proche. Calme. Debout.

Debout, vous formez la garde, le levier. Vous formez un jour. Un grand jour de signaux et de mains ouvertes. Je vous vois. Vous vous rassemblez. Vous triez. Vous emportez avec vous. Vous emportez la plainte et l'outil. Le siphon et les ronces. L'appui et les pardons. Toutes ces nécessités se rassemblent et se lient. Elles font le départ. Lui qui s'écoule devant moi. Lui qui sonne et sonne encore jusqu'au petit matin. Se forme alors l'embouchure. Je le sais. L'embouchure est là. Je suis dedans. Je suis prêt à l'aborder. Je suis prêt à la convertir pour vous absorber avec vos mains, avec vos volontés prises ensemble, avec vos chevilles prises ensemble. Elles dévissent. Elles entament le chemin. Elles marquent. Elles marquent une fouille, un pli, une pente. Tandis que moi, je piétine les maisons. J'efface le feu de joie. Je touche les bouts de terre. Je touche l'attaque, vos attaques. Vous êtes en accord avec ça. Vous signez. Vous envoyez. Vous sentez le vent sur vos visages. Vous emportez et je suis avec vous. Qu'avec vous. Aux retraits de la sueur. Aux marques des fronts, des mentons, des tempes. Et j'aveugle. J'aveugle ma haine, mes souvenirs. J'aveugle les couloirs, les fenêtres. Vous laissez faire le reste pour puiser. Vous puisez pour tirer. Et quand le fond du puits se montre, je n'ai pas d'autres seaux pour nous. Je n'ai pas d'autres secrets.

Je vous connais.

Je vous cote.

Je vous bloque.

Je vous lis.

Je vous relis.

Je vous laisse.

Je vous presse.

Je vous bois.

Je vous mange.

Je vous vois dans la vase rouge qu'on nomme l'absolu.

Je vous vois dedans.

Vous tous.

Pas un seul ne manque.

Pas un seul n'est mort entretemps.

Vous tous.

Claquant.

Et au stade des brillances, vous pensiez à saisir. Saisir l'appel et les vitesses. Attraper l'opportunité des lendemains. Vous imaginiez pincer les liens, les convulsions. Vous aviez raison, elles sont là. Elles se tissent comme les cailloux entre eux et les nuages cinglants. Comme les animaux et les barbelés. Et au-devant, vous continuez, vous approchez. Vous serez toujours plus près. Vous serez le versant où ça coule, le front où ça tape, le pas penché, le corps rompu, les épaules en face. Vous serez l'instinct dans le tranchant. Le tranchant dans la croyance. Le tranchant dans les froideurs et les gestes sur place.

Et je vous crois.

Et je vous suis.

Je vous poursuis

Je vous suis encore.

Je vous suivrai demain.

Je vous ferai suivre même.

Ça sera l'abrupte et le maudit.

Ça sera l'aiguille et les raisons.

Car le temps ose.

Le temps ose tout ce qu'il veut sur nous.

Il a ce choix, ce besoin.

Et il sait combien ça coûte

Combien ça vous tient.

Alors je vous dis coche.

Je vous dis passe

Je vous dis encore l'autre maison et les herbes hautes sous une lumière blanche où je vous parle de moi toute une nuit.

Et quand vient la parole éteinte, je vous barre.

Je vous joue.

Je vous trace.

Je vous déplace.

Je vous dérange.

Je vous cache.

Je vous plains.

Je vous froisse les instincts et vous coupe les branches.

Elles ne serviront plus.

Je les plante pour que ça repousse.

À nouveau.

Ailleurs.

Vos erreurs, vos charmes, vos gestes.

Vous tous.

Vous êtes encore debout.

Vous déformez la route.

Vous déplacez les chiens.

Vous êtes une guerre d'amour ou le début d'un frein.

Et je vous tache.

Je vous gronde.
Je vous maudis.
Je vous isole.
Je vous brûle.
Je vous confonds.
Je vous confonds avec moi. Je vous confonds avec tout ce qui pue et s'éventre. Je vous confonds avec l'arrachement des dents et les orbites vides. Je vous mélange tous, un par un, dans l'humidité des chairs et des plaies dégagées. Je vous plonge à vif. Je vous écorche à vif. Je vous enfonce. Je vous noie à la surface du sang et des noirs bouillons. Je vous ouvre et quand vient l'odeur des organes, il n'y a que des râles, des haleines de larves, des poussifs, des plaintifs, des filets de bave où vous mourrez broyés pendant l'éclat d'un verre et le bruit d'une gelée.
Vous mourrez détestables.
Vous mourrez recrachés.
Vous tous.
Pas un de moins.
Ça me suffisait.
Ça me contentait.
C'était assez.
C'était la beauté.
Je vous avoue.
Je vous souffle.
Je vous sers.
Je vous saisis.
Je vous raisonne.
Je vous accompagne un par un sur ce sentier qu'on appelle le lendemain.
Puisque vous me l'avez dit. Puisque j'ai dit oui.
Puisque ça se prononce.
Puisque ça se dénonce.
Avec nos dos.
Avec nos pas.
Et nos regards sur le sol.
Le sol oblige.
Le sol grandit.
Ne nous mentons pas.
Ne nous mentons plus.
Ne nous blessons plus.
Ne bougeons plus.
Je vous signe.
Je vous cherche.
Je vous pince.
Je vous touche.
Je vous déclasse.
Je vous dégrafe.
Je vous emmène au cœur. Je vous touche à l'intérieur. Exactement. Pleinement. Doucement. Pendant que tout rougit. Tout éblouit. Toutes les circulations. Toutes les

palpitations où ça s'accroche dans la lumière et les vents, où vous êtes les yeux ouverts et les regards d'enfants au bord de l'électrique, au creux du filon. Ce filon qui brille pour le plaisir des tours, des surprises, des murmures, des sources vives blanches et des pieds nus couverts d'or. Je vous devine. Je vous taquine. Je vous sais côte à côte. Je vous sais accrochés. Là-bas sur l'extrémité d'une fleur, sur les taches arrosées d'un reflet, sur les rayons. Et je vois vos sourires. Ils se soulèvent au-dessus de vos mains. Ils inondent, ils pardonnent. Ils ont dit l'essentiel. Ils ont dit les extrêmes. Alors, je m'avance, je vois à nouveau un début, je vous vois à nouveau tous. Proches. Debout. Calmes.

Et je vous perds.

Et je vous perds.

Et je vous perds. »

Camille Touzé

La musique, créée par le compositeur Labelle, est jouée durant toute la durée du spectacle. L'artiste mêle de la musique acoustique, essentiellement des instruments à cordes, avec des rythmes électro et des enregistrements sonores de danseurs lisant le texte de Camille Touzé.

Il s'agit ici d'une forme de travail inédite dans la collaboration de Didier Boutiana et Labelle. Ici, la musique ne fait pas nécessairement écho avec le solo d'un danseur. De même, elle rompt avec le schéma classique dans la mesure où elle n'accompagne pas un tableau chorégraphique sur la totalité de sa durée. Comme au cinéma, elle peut être décrochée et apporter un regard supplémentaire sur ce qui se passe sur scène, jouant le rôle d'une focalisation omnisciente, interne ou externe. Elle peut également exprimer une émotion qui porte les danseurs comme elle le fait avec les acteurs dans une scène de cinéma. Elle peut déployer un même thème durant de long moments, accompagner les danseurs ou dire quelque chose de plus à ce qu'exprime la chorégraphie.

Didier Boutiana a également fait appel à Vincent Fontano comme assistant à la dramaturgie.



© Jean-Nôel Enilorac

Le hip-hop, un langage de composition

Le terme « hip-hop » a plusieurs origines. Le « hip » est un terme utilisé dans les ghettos noirs américains, provenant du mot « hep » signifiant en argot noir « être affranchi » mais aussi « compétition ». « Hip » signifie aussi « à la mode » et également intelligence dans le sens de la débrouillardise. « Hop » est l'onomatopée du saut.

L'appellation « hip-hop » rappelle la place privilégiée de la danse, la plus ancienne expression artistique du mouvement, puisque « to hop » signifie danser. Les sonorités des mots « hip » et « hop » évoquent la danse et les figures que réalisaient les breakers du Bronx. Pour véritablement comprendre dans quel contexte la culture hip-hop est née, il est nécessaire de connaître la situation sociale précaire des classes afro-américaines et latino-américaines de New York à la fin des années 1960. Règne un climat de tensions, et d'affrontements entre les gangs. Des règlements de compte ont lieu tous les jours et la police est impuissante face à la situation. Ce contexte stimule la création notamment à travers la musique. Le funk et la soul servent de moyens de revendications et d'expressions privilégiées. Les pionniers de cette culture, tels James Brown et Stevie Wonder, posent les fondations sur lesquelles sera bâti le hip-hop. Les revendications civiques des Noirs américains passent du terrain politique au terrain culturel. Les rappeurs prêtent leur voix pour incarner le mécontentement. L'utilisation de la rue comme scène, la spontanéité de l'improvisation contribuent à l'élaboration et à la propagation d'un mouvement culturel qui va dominer la fin du XX^{ème} siècle. Dans la lignée des deejays jamaïcains, une poignée de jeunes Afro Américains du South Bronx initie une nouvelle manière de produire de la musique, à partir de boucles rythmiques extraites des vinyles disco ou funk. Ces DJ's s'appellent Kool Herc, Afrika Bambaataa ou Grandmaster Flash et s'allient les services de MC's (Master of ceremony) afin de déposer sur ces boucles des textes abordant enfin la réalité de la jeunesse des ghettos.

Il est extrêmement difficile de dater précisément le début de la break dance. Il faut remonter à la fin des années 1970, lorsque New York est un vivier cosmopolite où chaque communauté développe son style de danse. Les danses les plus populaires à l'époque étaient le good foot et le popcorn, inspirées des chansons *Popcorn* (1969) et *Get On The Good Foot* (1972) de James Brown qui développe dans ses shows des pas et des mouvements de danse originaux qui seront très vite reproduits dans les ghettos noirs. Utilisant ces nouvelles danses à la mode, les jeunes de quartiers défavorisés, en particulier des adolescents du Bronx, se mettent à danser en se défiant. Ces jeunes s'inspirent également des mouvements du swing, du charleston du lindy hop ou des claquettes.

La danse hip-hop a aussi emprunté au lockin' qui est alors la danse la plus populaire sur la Côte Ouest des États-Unis. Le lockin' a été lancé par Don Campbell au début des années 1970 et essayait de reproduire les mouvements des dessins animés, de la vie quotidienne, et les mouvements développés par le célèbre mime Marceau.

On y trouve aussi l'influence du popping, danse popularisée par les Electric Boogaloos, dont le principe de base est la contraction et la décontraction des muscles en rythme.

Jusque dans les années 1990, le « debout » et le « sol » sont encore réunis et la danse hip-hop intégrait un rappeur, un DJ, des danseurs debout et des danseurs au sol. Progressivement va se constituer une scène de rap pour les DJ, créant des univers spécifiques et faisant évoluer le public de la danse hip-hop. Peu à peu, danse debout et danse au sol vont se constituer comme des formes

d'expressions distinctes.

Le danseur « au sol », est d'abord un gymnaste et un acrobate qui enchaîne des figures au sol en musique. Certains mouvements, tels que le cheval d'arçon, seront directement repris de la gymnastique sans utiliser l'instrument, rendant beaucoup plus difficile le mouvement. Les « B-Boys » se considèrent comme des athlètes pour qui force, souplesse, sens de l'équilibre sont fondamentaux. Les arts-martiaux, popularisés par le cinéma à partir des années 1970, ainsi que la boxe, vont nourrir l'inspiration des danseurs.

La danse « debout » s'inspire du music-hall et des concerts de musiques soul et funk. James Brown, Michaël Jackson, les défis de danse dans les films disco des années 1970 vont nourrir l'imaginaire et l'esthétique de la danse « debout » de la même façon que les séquences du mime Marceau, l'allure des robots dans Star Wars et de Super Mario, le « slow motion », les gants et le bonnet des Schtroumpfs etc. inspirant le popping, le voguing, le waacking etc.

Les danses hip-hop se caractérisent par la place de l'improvisation où l'énergie, l'habileté, la vitesse, l'humour, la force d'expression sont valorisés dans le cadre de battles ou de façon spontanée et conviviale où tour à tour les membres de l'assistance et les danseurs peuvent intervertir leurs rôles. D'autres formes de danses telles que le « new style », la « house » puis le « krump » vont enrichir les répertoires des danses hip-hop.



Le krav-maga

Le krav-maga, littéralement « combat avec contact », est une technique de défense qu'a créé et développé Imi Lichtenfeld dans les années 1930 en Tchécoslovaquie pour parer les attaques des groupes nazis contre les juifs, combinant différentes techniques (boxe, judo, jujitsu, lutte...) en s'inspirant des méthodes de son père Samuel Lichtenfeld qui enseignait l'auto-défense dans la police de l'empire Austro-Hongrois. Lorsqu'il rejoignit la Palestine, encore sous mandat britannique, il rejoignit la Haganah puis Tsahal en 1948 au moment de la création d'Israël, où il développa ce qui devint le krav-maga en 1964 lorsqu'il quitta l'armée pour ouvrir son école à Netanya.

Le krav-maga est basé sur des principes simples et efficaces ; il se déploie en deux axes : la défense et le combat en corps à corps.

Il s'agit d'abord d'assurer sa sécurité en parant une attaque et en neutralisant l'assaillant afin de l'empêcher de nuire. Aussi, il convient toujours de parer une attaque et d'attaquer en même temps en utilisant le chemin le plus court aussi bien couché, assis que debout. L'enseignement et l'entraînement visent tout autant à aguerrir physiquement et moralement l'élève. Il s'agit de lui permettre d'acquérir des réflexes qui garantiront la sûreté et la rapidité de ses gestes. Egalement, il se prépare psychologiquement à une confrontation violente. Pour ce faire, le krav-maga s'appuie sur des mouvements naturels du corps humain à la fois simples, courts et peu fatigants afin de garantir la possibilité d'un combat long et des mouvements rapides. Parallèlement, l'entraînement doit permettre de travailler la vigilance afin de rendre l'individu constamment attentif à son environnement et aux risques et feintes potentielles en cas d'attaque inopinée.

Par là même, c'est une mise en condition du corps et de l'individu qui est menée. Le corps doit devenir tonique, souple, disposer d'un ancrage solide au sol, résistant. La personne doit gagner en confiance en soi en acquérant des enchaînements de frappes et de parades qu'elle est capable de dérouler par automatisme, en développant sa coordination des mouvements, en devenant capable de contrôler l'expression de ses émotions et ne pas se laisser déstabiliser par le stress.



Avant le spectacle

Vous pouvez commencer par proposer à vos élèves de réfléchir sur ce qu'évoque pour eux le titre *Le Sol Oblige* afin de les aider à préparer un horizon d'attente. Quelles représentations et, éventuellement, quelles expressions consacrées leurs viennent à l'esprit ? Un de vos élèves ou vous-mêmes notez les idées au fur et à mesure au tableau. Vous proposez alors à la classe de les organiser par association d'idées pour les rassembler sous formes de thématiques. Quelles questions émergent ?

Vous pouvez alors leur indiquer qu'il s'agit d'un spectacle de danse contemporaine qui est composé à partir du langage du hip hop et inspiré du krav-maga. Qu'en savent-ils ou qu'imaginent-ils ?

Vous pouvez ensuite leur projeter la photographie de Santi Palacios page 3 en lisant et échangeant avec eux la note d'intention de Didier Boutiana page 4.

Est-ce que de nouvelles questions / idées émergent ? Est-ce que certaines hypothèses sont confortées ou d'autres évincées ? Comment comprennent-ils le titre à présent et qu'imaginent-ils ?

Vous pouvez leur projeter les trois photographies suivantes et les analyser avec eux. S'ils ne sont pas habitués à ce type d'exercice, vous pouvez vous appuyer sur la démarche suivante pour les guider :

Notez les éléments que vous repérez en suivant cette démarche sur un tableau à double entrée. Une colonne « décrire l'image » et une seconde « interpréter l'image ».

Décrire l'image :

- 1) Demandez-vous à **quel niveau se situe le spectateur** par rapport à ce qu'on voit sur l'image ? Le même niveau (frontal), d'en haut (plongée), d'en bas (contre-plongée).
- 2) **Comment est organisé l'espace** ? Déterminez ce qui est au centre de l'image et comment s'organise la représentation. Y a-t-il des lignes de force qui organisent l'espace et attirent le regard ? Comment ? Qu'y a-t-il au premier plan ? au deuxième plan ? au troisième plan ?
- 3) **Quelles sont les couleurs utilisées** ? Sont-elles chaudes, froides, y a-t-il des contrastes, des ombres, des effets de clair-obscur etc.
- 4) **Quelle est la visée de l'auteur** ? Émouvoir, convaincre, dénoncer, etc. Quels éléments le justifient ?

Interpréter l'image :

Demandez-vous quels sens ont chacun de ces éléments et proposez-en une interprétation en vous appuyant sur les figures de style que vous avez apprises en français et qui sont pertinentes dans le cadre de ce travail.



© Jean-Nöel Enilorac



© Jean-Nöel Enilorac



© Jean-Nöel Enilorac

Vous pouvez enfin leur passer [ce teaser](#) qui évoque l'esprit du spectacle.

Afin d'accompagner vos élèves dans la réception du spectacle, vous pouvez leur distribuer et lire avec eux la fiche suivante afin d'attirer leur attention et guider leur regard lors de la représentation :

Scénographie : Décrire les scénographies présentées dans chaque tableau chorégraphié. Réfléchir sur les matériaux utilisés (objets et matériaux légers, translucides, lourds, froids, clairs ou foncés, éléments numériques ou objets suggérés, etc.). Exprimer les ressentis face à cette ou ces scénographies.

Création son et lumière : Lumières (à quels moments, l'importance quantitative, quelle signification, la symbolique des couleurs, l'effet suscité, atmosphères, ambiances, rythmes, etc.).

Son (ambiance sonore, rythmes, signification, dissocier les types de son, musiques ou chansons, instruments, bruitages, son intégré à l'ambiance ou ayant un rôle dramaturgique, sources, rôles d'illustration, etc.).

Mise en scène et représentation : Parti pris du chorégraphe (réaliste, symbolique, théâtralisé, expressionniste, etc.). Repérer les déplacements des danseurs, la présence sur scène, l'occupation de l'espace, le rapport entretenu avec la musique, la lumières et tous les éléments présents.

Interprétation (jeu corporel, choix des danseurs, rythme, énergie, etc.). Rapport entre les danseurs et l'espace (occupation de l'espace, déplacements, entrées / sorties de scène, communication non verbale, regards, etc.).

Costumes (contemporains, couleurs, formes, praticité, matières, signification, caractère, etc.).

Être attentif à : L'analyse des corps (tension, énergie, relâchement, abandon du poids, équilibre, appuis, verticalité, etc.).

L'analyse du mouvement (rythme, vitesse, accent, continuité, rapport entre le bas et le haut du corps, rapport entre les danseurs, directions, signes, codes, gestuelle, répétition, technicité, marche, bonds, course, glissements, parcours géométriques, etc.).

Le rôle du public. La part d'imagination du spectateur.

L'analyse des formes, des couleurs et des lignes.



© Jean-Nöel Enilorac

Après le spectacle



© Jean-Noël Enilorac

Vous pouvez commencer par faire un tour de table en demandant à chacun de dire un mot pour désigner une émotion, un aspect du spectacle qui l'a le plus impressionné ou ce qu'il a le plus / le moins aimé. Un élève ou vous-même écrivez chacun de ces mots sur le tableau en les rapprochant par proximité de sens. Pour préciser ces échanges, vous pouvez ensuite reprendre la fiche d'avant spectacle avec eux et reprendre item par item (scénographie, création son et lumière, etc.).

En fonction de l'âge et du niveau scolaire de vos élèves, vous pouvez leur demander d'écrire : un récit, une description, une critique du spectacle, de passer à un écrit d'invention dans lequel ils racontent une histoire à partir du spectacle ou de composer sur le sujet :

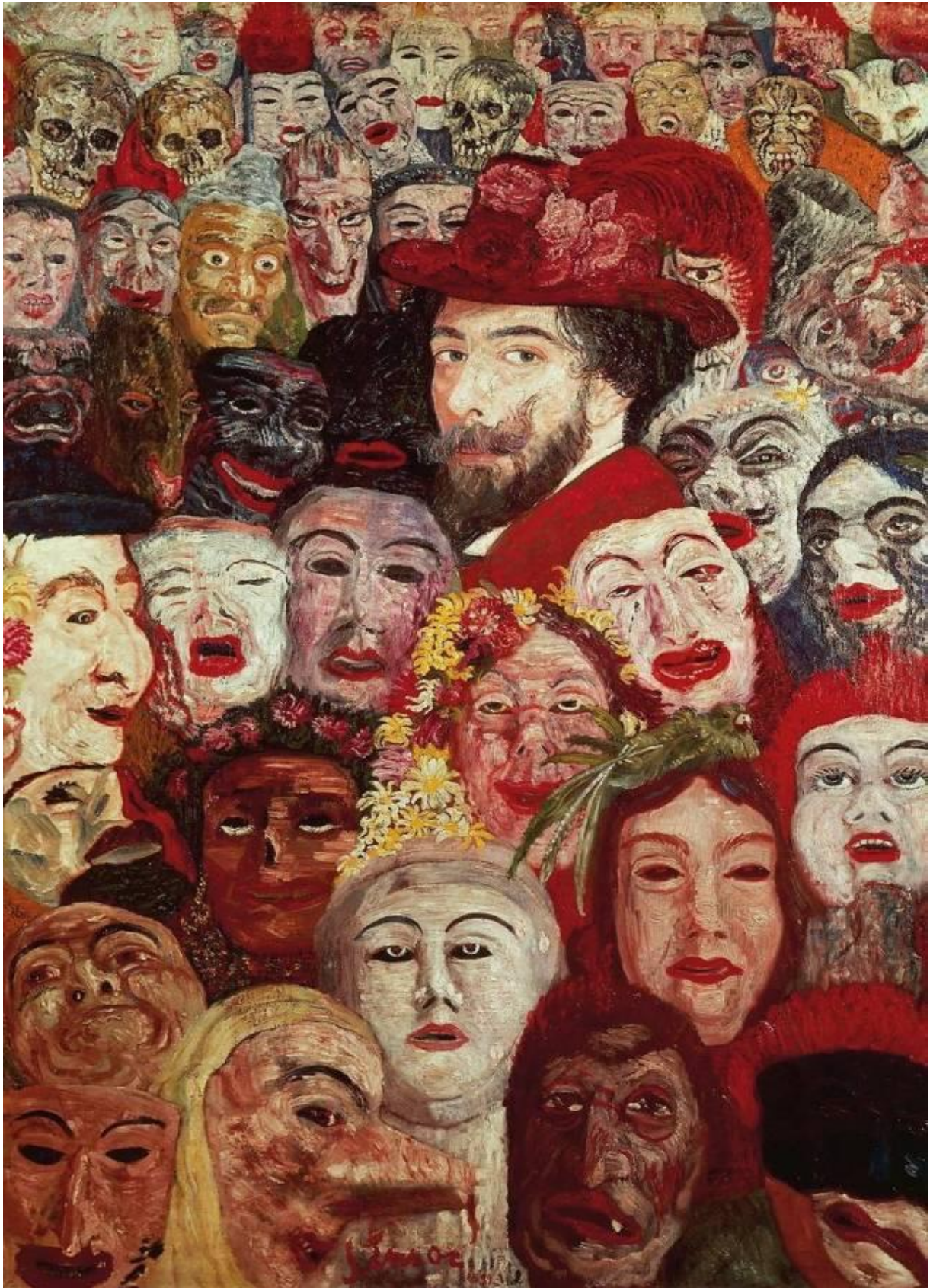
Mircéa Eliade écrivait en 1973 dans *Fragments d'un journal* que « *Chaque exilé est un Ulysse en route vers Ithaque. – Toute existence réelle reproduit l'Odysée. – Le chemin vers Ithaque, vers le centre* ». Que pensez-vous de cette idée à la lumière de la façon dont vous avez reçu *Le Sol Oblige* de Didier Boutiana ?

Vous pouvez proposer une réflexion sur les thématiques du choix et de la rupture interrogés dans *Le Sol Oblige* à partir du corpus suivant :

Décrivez et interprétez les deux tableaux suivants. Comparez-les ensuite en expliquant comment chacun à sa façon tient un propos sur l'identité de l'individu.



Carl Gaspard Friedrich, *Le voyageur contemplant une mer de nuages*, 1818



James Ensor, *Mon portrait entouré de masques*, 1899

« Le choix lui-même est décisif pour le contenu de la personnalité ; par le choix elle s'enfonce dans ce qui a été choisi, et si elle ne choisit pas, elle dépérit [...]. Ce qui doit être choisi se trouve dans le rapport le plus profond avec celui qui choisit, et lorsqu'il est question d'un choix qui concerne une question vitale, l'individu doit vivre en même temps et arrive ainsi facilement à dénaturer le choix en l'ajournant bien qu'il délibère sans cesse, pensant ainsi tenir bien à l'écart l'un de l'autre les deux objets contraires du choix. Si on regarde le « ou bien – ou bien » de la vie de cette manière on n'a pas facilement envie de plaisanter avec lui. On aperçoit alors que la voix intérieure de la personnalité n'a pas le temps de faire des hypothèses, qu'elle continue à se précipiter en avant et que d'une manière ou d'une autre elle pose alternativement l'une ou l'autre chose, ce qui l'instant suivant rend le choix plus difficile ; car ce qui a été posé doit être repris. Imagine un second à bord de son navire à l'instant où il faut faire une bordée ; il peut peut-être dire : « je peux faire ceci ou cela », mais s'il n'est pas un second médiocre, il se rendra compte aussi que le navire entre-temps va son train ordinaire et qu'ainsi il n'y a qu'un instant où il est indifférent de faire ceci ou cela. Et c'est ainsi avec un homme, – s'il oublie de calculer ce train, un instant arrivera à la fin où il n'est plus question d'un « ou bien – ou bien », non pas parce qu'il a choisi, mais parce qu'il a négligé de le faire, ou, si l'on veut, parce que d'autres ont choisi pour lui, parce qu'il s'est perdu lui-même. »

Søren Kierkegaard, *Ou bien... ou bien..*⁴, trad. M.-H. Guignot et O. Prior

- 1) Expliquez : « *Le choix lui-même est décisif pour le contenu de la personnalité ; par le choix elle s'enfonce dans ce qui a été choisi, et si elle ne choisit pas, elle dépérit.* »
- 2) Quel est le critère d'un choix personnel ?
- 3) Expliquez l'analogie avec le second d'un navire qui doit faire une bordée.
- 4) Suffit-il de bien réfléchir pour bien choisir ?

« Il y a autre chose qui nous fait nous détourner avec terreur de la confiance que nous avons en nous-mêmes : c'est notre attitude de cohérence ; un respect pour nos paroles ou nos actes passés, car le regard des autres n'a comme repère que nos actes passés pour juger de notre propre orbite et nous répugnons à les décevoir.

Mais pourquoi faudrait-il que vous gardiez la tête sur les épaules ? Pourquoi traîner ce cadavre de la mémoire de peur de contredire ce que vous avez affirmé dans tel ou tel lieu public ? Supposez que vous soyez amené à vous contredire ? Et alors ? Il semble que ce soit une règle de la sagesse de ne jamais compter sur la seule mémoire, encore moins lorsqu'il s'agit de mémoire pure, mais de soumettre le passé au jugement du présent aux mille regards, et de vivre à chaque fois un jour nouveau. [...]

Cet esprit de cohérence stupide est le farfadet des esprits pusillanimes, vénéré par les hommes d'État, les philosophes et les théologiens de piètre envergure. Une grande âme

⁴ Kierkegaard a écrit cette œuvre en 1843 après la rupture des fiançailles avec l'amour de sa vie Régine Olsen. Incapable de s'engager de manière définitive dans un genre de vie, le philosophe réfléchit ici au choix. Selon lui nous abordons d'abord la vie en nous laissant guider par nos sens, nos émotions et la recherche du plaisir (le stade esthétique) avant que d'être capable de poser et d'assumer des choix (le stade éthique) pour finir par prendre conscience de ses propres limites (le stade religieux).

n'a rien à faire de cet esprit de cohérence. Autant se préoccuper de son ombre sur le mur. Exprimez ce que vous ressentez aujourd'hui en paroles fortes et ce que demain pensera exprimez-le également en paroles fortes, même si cela contredit ce que vous avez dit aujourd'hui. « Ah ! ainsi vous serez certains d'être incompris. » – Est-ce si mal d'être incompris ? Pythagore fut incompris ; de même Socrate, Jésus, Luther, Copernic, Galilée, Newton, ainsi que tout esprit pur et sage qui s'incarnât jamais. Être grand c'est être incompris. »

Ralph Waldo Emerson, *La Confiance en soi et autres essais*, trad. M. Bégot

- 1) En quoi la cohérence nous fait perdre notre confiance en soi ? Expliquez pourquoi.
- 2) Qui, selon Emerson, aime la cohérence ? Pourquoi ?
- 3) Quel conseil donne Emerson ?
- 4) En quoi l'exigence de cohérence peut-elle être négative ?

A partir de ces différents documents, comment peut-on définir l'identité personnelle ?



© Jean-Noël Enilorac

Le krav-maga : une discipline née du chaos politique

Par Florent Bouteiller (Blog Au tapis !) pour Le Monde, le 14 mars 2013.

Méthode de self défense pour certains, art-martial à part entière pour d'autres, le krav-maga entretient une image sulfureuse du fait de ses origines. Enseigné dans les unités d'élite, son image fascine et son succès est grandissant. Retour sur les racines d'un sport créé par Imi Lichtenfeld.

Dans son ouvrage *Krav-maga, Méthode originelle israélienne d'autodéfense et techniques de combat*, Eyal Yanilov définit l'apprentissage de sa discipline ainsi : « Des méthodes d'entraînement spéciales sont employées pour simuler l'anxiété éprouvée lors d'une véritable agression, afin de vous préparer à la brutalité et la réalité d'une vraie lutte pour votre vie. [...] Cette méthode nous prépare à assumer la violence continue de notre monde et permet à son adepte de protéger et sauver les vies. Elle est issue d'un environnement où la violence, de nature surtout politique, était malheureusement omniprésente. ». L'auteur de ces lignes, devenu expert du krav-maga sous la houlette de son fondateur Imi Lichtenfeld, souligne les circonstances particulières qui ont permis à sa discipline d'éclorre pour attirer, bien des années plus tard, un grand nombre de pratiquants dans le monde.

Lorsqu'Imi Lichtenfeld crée le krav-maga (« combat rapproché » en hébreu) dans le milieu des années 30, c'est avant tout pour protéger la communauté juive de Bratislava victime des violences nées de la montée du fascisme à cette époque en Europe. Fils de Samuel Lichtenfeld, détective et instructeur en chef de la police départementale, Imrich Lichtenfeld voit le jour à Budapest (Hongrie) en 1910. C'est pourtant à Bratislava qu'il grandit, ville de Tchécoslovaquie, dirigée à l'époque par la monarchie austro-hongroise et sous influence germanique. Durant son enfance, il pratique la lutte, la boxe, le judo, la gymnastique et la natation, et assiste aux cours de self-défense dispensés par son père. C'est en tant que lutteur qu'il acquiert une renommée, figurant parmi les meilleurs d'Europe. Entre 1936 et 1940, le nombre d'agressions antisémites ne cessent de grimper à cause des nazis qui ont réussi à se répandre dans toute la Slovaquie. Pour contrer ces attaques, Imi Lichtenfeld réunit plusieurs de ses amis issus de la boxe ou de la lutte. Objectif : empêcher les bandes antisémites de pénétrer à l'intérieur du quartier juif. Durant cette période, son groupe livrera de nombreux combats pour protéger la communauté juive locale. De cette expérience « en situation » Imi Lichtenfeld tirera plusieurs enseignements pour élaborer, quelques années plus tard, une méthode de self-défense réaliste et efficace : le krav-maga.

Impopulaire auprès des autorités locales, il commence un long périple en 1940 qui le mènera en Palestine. C'est là qu'il intègre la Haganah, organisation clandestine sioniste fondée en 1920 qui se donne pour mission de protéger les juifs ayant émigré en Palestine. En 1948, après la fondation d'Israël, la Haganah fusionne avec deux autres groupes armés (l'Irgoun et le Lehi) pour donner naissance à Tsahal, l'actuelle force de défense d'Israël. Imi Lichtenfeld y devient chef-instructeur pour l'éducation physique. Parallèlement, il pratique le kapap, discipline à la jonction entre le close combat et la self-defense. Pendant de longues années, il élabore une méthode simple, rapide et efficace pour former les soldats de Tsahal. Pour ce faire, il s'inspire directement des expériences rencontrées sur les lieux de conflits par les combattants.

En 1964, Imi Lichtenfeld crée officiellement le krav-maga et ouvre une première école à Netanya, ville située au nord de Tel-Aviv. Son but est d'adapter l'enseignement du krav-maga, jusque-là dispensé aux militaires, aux populations civiles. Aussi bien aux hommes qu'aux femmes. Rapidement, Netanya devient le centre privilégié des pratiquants de krav-maga qui est reconnu en 1972 par le ministère national de l'éducation nationale israélien.

Implantation dans d'autres pays

Jusqu'alors limité au seul Etat d'Israël, le krav-maga s'exporte au-delà des frontières au début des années 80. Les disciples les plus talentueux de son fondateur à l'instar de Kobi Lichtenstein en Amérique du Sud sont autorisés à enseigner. C'est aux Etats-Unis que le krav-maga rencontre le plus de succès. Pour la première fois en dehors d'Israël, deux Américains, Allen Feldman et Darren Levine, se voient décerner le grade de ceinture noire. La méthode rencontre une telle popularité qu'en 1985, Eli Avikzar, un des premiers élèves d'Imi Lichtenfeld, est invité à dispenser des cours au département de police de Los Angeles. Très vite, le krav-maga va étendre son influence à d'autres institutions d'élite comme le FBI ou la Drug Enforcement Administration (DEA) qui ont permis de populariser largement la discipline. En France, c'est sous l'impulsion de Richard Douieb que le krav-maga se développe. Nommé en 1988 par Imi Lichtenfeld pour enseigner son savoir, le technicien devient en 1993 le formateur exclusif dans l'art du combat rapproché du Groupe d'intervention de la gendarmerie nationale (GIGN).

Le décès de son fondateur, en 1998, va profondément affecter le milieu du krav-maga. Après la disparition d'Imi Lichtenfeld commencent à apparaître les premières dissensions. Une et indivisible sous l'ère Lichtenfeld, la Krav-maga Association, fondée en 1978, se morcelle. Aujourd'hui, il existe une quinzaine d'organisations mondiales qui se réclament toutes de son fondateur. La plus importante, en nombre de pratiquants, est la [Fédération européenne de krav-maga \(FEKM\) dirigée par Richard Douieb](#). Elle revendique près de 12 000 élèves à travers 9 pays. Associée à la Fédération française de karaté (FFKDA) en 2005, elle est devenue indépendante le 15 septembre 2011.

Florent Bouteiller



Imi Lichtenfeld