

UNIVERSITE PARIS 8 – VINCENNE-SAINT-DENIS

UFR Sciences de l'Education

N° attribué par la bibliothèque

T H E S E

Présenté en vue de l'obtention du

DOCTORAT en SCIENCE de l'EDUCATION

Titre

Danse et Education

par

Hui Hui ZHENG

Thèse enregistrée au Fichier Central des Thèses sous le N° 0100544L depuis mars 2001

Directeur de thèse : Rémi HESS

JURY

Gabriele WEIGAND, rapporteur

Constantin XYPAS, rapporteur

Liz CLAIRE

Barbara MICHEL

Thilda HERBILLON-MOUBAYED

Le 14 décembre 2006

Danse et Education

*Une recherche sur l'histoire de la
danse en tant qu'éducation qualitative*

Département de Science de l'Education de l'Université Paris 8

Paris, FRANCE

Le 14 décembre 2006

REMERCIEMENTS

Au terme de la rédaction de cette thèse, je veux remercier tous ceux qui m'ont aidé et appuyé dans mon travail. Leurs conseils, leur amitié m'ont permis d'arriver jusqu'à la soutenance.

D'abord, je remercie Madame France Schott-Billman, enseignante à l'université de Paris V. C'est elle qui m'a donné les premières informations sur l'organisation de la recherche en France, c'est elle qui m'a fait faire la connaissance de Monsieur Remi Hess, et donc m'a offert l'occasion de ce travail.

Je veux aussi remercier Monsieur Remi Hess, directeur de ma thèse. Le Professeur Hess est un savant qui a beaucoup de centres d'intérêt. Il a des connaissances vastes et profondes. Il connaît bien l'état de la recherche sur le terrain des danses de société, et il poursuit une recherche en profondeur sur les liens entre la danse et l'éducation. Il m'a transmis beaucoup de connaissances, et il m'a aidé à construire une méthode de recherche dans ce domaine. Surtout, son idée tout à fait originale concernant l'histoire anthropologique de la *Valse* m'a permis de saisir l'essence d'un changement de l'éducation informelle à travers le développement et les changements sociaux de la *Valse*. C'est à lui que je dois d'avoir découvert Cellarius et Giraudet, deux professeurs de danse de société au XIX^e siècle : ces auteurs m'ont permis de construire le lien entre danse de société au XIX^e siècle, époque où la *Valse* est dominante, et le développement d'une éducation, d'un savoir-vivre, à travers la transmission de la danse.

Pendant mon séjour à Paris, le Professeur Hess m'a accueilli plusieurs fois dans sa bibliothèque personnelle, pour faciliter ma recherche. Ainsi, j'ai pu photocopier des œuvres des XV^e, XVI^e, XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècle, et j'ai eu accès, chez lui, à de

nombreux dossiers qu'il est difficile de trouver dans une autre bibliothèque.

Bien que le Professeur Hess soit un homme très occupé, il m'a toujours prêté une attention particulière, moi, une étudiante chinoise âgée : il trouvait le temps de donner à mes questions les réponses que j'attendais. Depuis l'an 2000, et jusqu'à présent, pendant les six années de mes inscriptions, j'étais le plus souvent en Chine. Le Professeur Hess m'a toujours donné des aides, par exemple en répondant à mes courriers, en s'occupant de mes problèmes d'inscription administrative, etc. En un mot, sans sa direction, son aide et ses soins, je ne serais jamais parvenu à faire aboutir cette recherche.

Ensuite, il me faut remercier ma Patrie, mon établissement, mes collègues et les membres de ma famille.

Trois fois, mon pays m'a accordé une bourse d'étude.

Le Président de mon université et le directeur de mon Institut, ainsi que d'autres dirigeants, ont tous beaucoup apprécié ma thèse. Ils m'ont donné ainsi, à plusieurs reprises, l'occasion de faire des études en France. En mon absence, mes collègues ont bien voulu se partager les tâches qui m'incombaient.

Les membres de ma famille ont également beaucoup soutenu mon effort, mes études. Mon mari, lui-même très pris par son travail, s'est occupé de notre fils pour me permettre d'aller en France, sans avoir à porter d'autre souci que d'entrer dans l'objet de ma recherche. Ma mère, gravement malade, m'a caché son état de santé pour ne pas m'inquiéter. Ma sœur s'est chargée, seule, d'accompagner ma mère. Je veux remercier mon fils qui m'a aidé dans la mise en pages, et l'impression des illustrations de cette thèse. Ce soutien constant des miens m'a donné la force et la confiance nécessaires pour mener à bien cette thèse.

Mes remerciements s'adressent également à Monsieur SUN Jing Sheng, mon directeur

de master, chercheur à l'Académie des Arts de Chine de Pékin, et à Madame ZHI Hua Yun, danseuse étoile au niveau national, chercheuse et directrice du Département de la danse à l'Académie des Arts de Chine de Pékin, à Monsieur Sun Xun, professeur réputé de notre Ecole Normale Supérieure de Shanghai, et à Monsieur ZHENG Hong Yi, mon oncle, professeur à l'Université de Nankin: ils m'ont tous accordé une attention particulière, et un soutien énergique.

Je remercie encore mes amis français: Madame Marie-Françoise Garaudet, Mademoiselle Marie-Laure Groult, Mademoiselle Sylvie Clavé-Le Rol et Monsieur Jean Pertant.

Je remercie mes amis chinois : Docteur YANG Kun, Madame ZHANG Hui Ming, Mesdemoiselle CAI Xuqing et ZHU Jia.

Les uns et les autres m'ont prodigué des encouragements, des aides, des soutiens pendant toute la durée de la préparation de cette thèse. Je les remercie beaucoup.

Je veux encore remercier le Docteur Bernard Milleron, de l'Hôpital Tenon, de Paris, et le Docteur ZHOU Yong Zhong, de l'Hôpital thoracique de Shanghai. Je n'aurais pas pu finir ma thèse sans leur consultation et leur opération réussie, grâce à leur sens de la responsabilité, de leurs soins attentionnés et de leur haute maîtrise de la technique médicale.

AVANT-PROPOS

1. Ma carrière dans la danse

J'aime la danse, probablement depuis ma naissance, puisque ma mère me disait que, quand j'étais bébé, même dans ses bras, je pouvais déjà bouger en suivant le rythme de la musique. A l'école primaire, ma mère m'a envoyée apprendre le piano au Palais des enfants, mais je préférais imiter les mouvements que je voyais, à travers la fenêtre de la salle de danse. La professeur de danse, m'ayant aperçue, elle me fit passer un examen et me fit entrer dans son cours.

À partir de ce jour-là, habillée d'une petite jupe et d'un foulard rouge autour de mon cou, je passais beaucoup de beaux moments dans le Palais des enfants, berceau de la danse. La danse a changé mon caractère introverti et réservé : elle m'a animée et m'a rendue enthousiaste, distinguée et optimiste.

La Révolution culturelle m'a privé de l'occasion de continuer mes études à l'école. Comme tous les jeunes Chinois de cette époque, je travaillais à la culture de la terre. Pour encourager tout le monde et propager la pensée du Président Mao, nous avons fondé une Troupe de représentation des arts. J'étais à la fois danseuse et chorégraphe. Je présentais n'importe quelle forme de l'art : je dansais, chantais, déclamaï ; je jouais des rôles... Dans cette pratique, mon goût des arts, surtout mon talent pour la danse se sont développés. Sur la place du village, dans les champs, dans la salle à manger ou au théâtre, nos représentations multiformes, riches en contenus et pleines de passion ont obtenu des tonnerres d'applaudissements. Cela a marqué les spectateurs, puisqu'une trentaine d'années plus tard, alors que j'étais invitée pour une interview sur la danse à la Radio du peuple de Shanghai, une ancienne spectatrice m'a même reconnue, me disant qu'elle n'oublierait jamais ces spectacles où je dansais.

Dans les années soixante-dix, des professeurs de l'Ecole Normale Supérieure de Shanghai, après avoir assisté à notre spectacle, m'ont sélectionnée pour faire des études au Département des Arts.

Deux ans après, ayant obtenu mon diplôme de licence, je travaillais comme enseignante de danse dans cette université. Je me suis passionnée pour la pédagogie et l'enseignement de la danse. J'ai appris toutes sortes de danse, pour augmenter ma compétence et perfectionner mon rapport à la danse. Très attachée à ce travail, j'ai essayé de transmettre de mon mieux à mes étudiants la beauté de la danse.

Pendant mes études et ma carrière d'enseignante à l'université, j'ai chorégraphié et présenté plusieurs ballets et œuvres de danse. J'ai préparé de nombreuses soirées de danse. Une danse de groupe "Rendez-vous des jeunes", que j'ai chorégraphiée, a obtenu le premier prix dans un concours de danse de groupes, à Shanghai.

2. Ma carrière dans la recherche en danse

En 1985, après un concours réussi, je suis entrée à l'Académie des Arts de la Chine de Pékin, pour faire un master, dans le domaine de la théorie et de l'histoire de la danse. J'ai repris mes études et j'ai commencé une recherche à partir des nombreux problèmes que j'avais pu rencontrer dans la pratique.

Les relations entre danse et éducation, et tout particulièrement la danse en tant qu'éducation qualitative est un thème de discussion, auquel je portais toute mon attention. Je voulais explorer la théorie pour répondre à des questions comme : pourquoi suis-je fascinée par la danse? Pourquoi la danse est-elle constamment présente dans la vie des êtres humains? La danse doit-elle entrer dans les curricula, dans les programmes d'arts, de l'éducation nationale ?

C'est donc, tout naturellement, que j'ai recherché tout ce qui touchait à la pensée et à la pratique concernant l'éducation à la musique, à l'éducation par la musique, à l'éducation à la danse et par la danse, dès l'Antiquité chinoise. Je me suis intéressée aux formes de la danse populaire. J'ai recherché ses différentes formes, caractères, expériences. Je les ai questionnés du point de vue de la formation du sens esthétique. Ensuite, je me suis penchée sur l'histoire de l'éducation en danse à l'époque moderne chinoise. Quelle était la fonction de la danse dans l'éducation ? Au travers de ma propre carrière de danseuse et de chorégraphe, je me suis fait une idée précise sur l'importance de la formation à la créativité de la personne, par l'intermédiaire d'une éducation en danse.

Pendant dix ans, j'ai publié plusieurs mémoires, dont les plus significatifs sont : Style et caractères des "chants en dansant" de la Chine ancienne, Pénétrer dans un monde spécial : dissertation sur le sentiment esthétique de la danse de distraction, La pensée et la pratique en éducation à la musique et à la danse à l'époque pré-Qin, et enfin La danse enseignée dans les écoles de Shanghai à l'époque moderne.

Parmi ces mémoires, La pensée et la pratique en éducation à la musique et à la danse à l'époque pré-Qin est mon mémoire de master. Il a obtenu le second prix au Concours national des mémoires sur l'éducation aux Arts. Il a été qualifié de "mémoire exceptionnel, innovant, convaincant, d'un niveau académique élevé et qui revêt une signification réaliste." Toutes ces recherches ont jeté une base solide pour créer un champ de recherche, me permettant d'explorer en profondeur le domaine de l'éducation en et par la danse. En 1994, j'ai été qualifiée comme directrice de mémoires de master, et j'ai fondée la première direction de mémoires de recherche sur la danse, en tant que forme d'une éducation qualitative en Chine.

J'ai fait une investigation sur place, une enquête à Wuhai, une grande ville du centre de la Chine où la danse comme forme d'éducation qualitative est bien développée. À

Pékin, j'ai visité le Palais des enfants. À Shanghai, j'ai fait des enquêtes de terrain avec mes étudiants de master. Dans les cours de danse que j'ai donnés, j'ai utilisé un nouveau type de pédagogie que j'ai créé pour permettre à n'importe qui de bien danser. En plus, j'ai porté beaucoup d'attention à "l'éducation en et par la danse" dans les autres pays du monde. La formule d'"éducation en et par la danse" semblant lourde en français, mon directeur de recherche m'a proposé de la remplacer par l'expression de danse-éducation. J'ai étudié l'éducation-danse ou la danse-éducation, surtout aux Etats-Unis et dans des pays européens qui me semblent être à l'avant-garde dans cette matière.

En 1995, quand j'ai eu la chance d'obtenir une bourse du gouvernement chinois qui m'a permis de venir en France, à Paris, pour faire des études, j'ai été heureuse de me trouver dans ce centre mondial de la culture et des arts. Pendant mon séjour à Paris, j'ai fait une enquête sur la manière dont on se forme à la danse en France (système complexe de l'Opéra, des conservatoires nationaux, des conservatoires municipaux, distinction entre professionnels et amateurs, etc). J'ai eu de très nombreux contacts avec mes collègues français. Je me suis lancée dans l'étude des courants de la danse en France : j'ai suivi les cours du département de danse de Paris 8, j'ai approché les stages de thérapie par la danse, les stages de danse de société (j'ai fait la connaissance de Christian Dubar), j'ai connu le Grand bal de l'Europe, j'ai découvert les stages de danse du XIX^e siècle...

Sur la base de ce que j'avais pu voir, en rentrant en Chine, j'ai présenté mon idée sur la danse en tant qu'éducation qualitative à inscrire dans les programmes éducatifs nationaux. En 2000, j'ai publié un ouvrage sur L'éducation esthétique par le mouvement du corps. A ce moment-là, aidé par mes collègues, nous avons créé une licence et une première année de master dans notre département, pour former les enseignants de danse, dans le but de généraliser l'éducation par la danse. Nous avons fondé aussi une Compagnie de danse, avec nos étudiants.

Dans les années 1990-2000, j'ai donc développé ma recherche sur la danse-éducation. C'est aussi une époque où j'ai moi-même fait des progrès tant dans le domaine théorique que dans le domaine pratique. En même temps, j'avais conscience de certaines limites, qu'il me fallait faire des recherches plus complètes, articulant théorie et pratique, passé et présent. C'était la condition pour construire une perspective de direction de recherche sur la danse, en tant qu'éducation qualitative. C'est ce qui a motivé ma nouvelle demande de bourse au gouvernement chinois, pour revenir en France. C'est à ce moment-là que je suis revenue en France pour approfondir ma recherche dans le sens d'une histoire de la danse, en tant qu'éducation qualitative, sous la direction de Monsieur Remi Hess.

3. Objectif et sens de ma thèse

Dans le monde, contingence et nécessité vont de pair. Il y a dix ans, pendant mon séjour en France, j'avais connu Remi Hess par hasard. C'est la lecture de la thèse de Monsieur Christian Dubar¹ qui m'a fait découvrir qu'à l'université de Paris 8, Remi Hess faisait de la recherche sur la danse de société, dans une perspective d'une éducation informelle tout au long de la vie. J'ai appris qu'il avait dirigé des thèses sur ce thème. Ce fut pour moi une information décisive, dans la mesure où c'était exactement la perspective, dans laquelle je voulais inscrire ma propre posture. J'ai choisi de suivre son cours sur l'histoire de la danse de société, et petit à petit, l'idée de faire mes études sous sa direction a germé dans ma tête.

Une fois décidée, ayant obtenu l'aval de Remi Hess, je me suis inscrit en thèse, et je suis retournée à Paris, encore une fois, avec le soutien de mon président d'université.

3.1. L'objectif de ma thèse

¹ DUBAR Christian. *La communication dans le couple dansant*. DEA de sciences de l'éducation, Université de Paris 8, 1995.

Cellarius, un des professeurs français les plus connus dans le domaine des danses de société, au XIX^e siècle, insistait sur le fait que "les livres publiés en France ou à l'étranger sur la danse sont fort nombreux, et formeraient à eux seuls une bibliothèque toute entière. Il est à remarquer pourtant que la plupart de ces traités s'occupent presque exclusivement de la danse de théâtre, des ballets, de tout ce qui concerne la chorégraphie. C'est à peine si l'on trouve dans quelques-uns d'entre eux des passages, d'ailleurs fort succincts, sur les danses des salons, dont il eût été curieux cependant d'avoir dans chaque siècle l'historique exact²." Comme l'a montré le premier Cellarius, dans l'histoire la présentation et la recherche sur la danse se faisaient, la plupart du temps, dans le domaine de la danse de représentation. On faisait très rarement attention à la danse populaire. Il eût été curieux, cependant, comme dit Cellarius, d'avoir dans chaque siècle et dans chaque pays l'historique des danses de société (danses populaires, danse de société, danses de salons, etc). La danse populaire est vivante, présente, mais l'observateur de l'époque, plus tard l'historien, n'y prêtent aucune attention.

Quand je consultais des documents historiques, j'ai découvert beaucoup de sources pour écrire une histoire, qui se trouvaient dans des livres de toutes sortes, qui contenaient des descriptions vivantes sur la danse populaire et sur l'éducation-danse, c'est-à-dire l'éducation en danse et l'éducation par la danse. Grâce à ces documents, j'ai pu constater que les philosophes anciens, les Grecs notamment, avaient beaucoup apprécié l'éducation-danse. Ensuite, j'ai compris pourquoi les Cours italiennes ont préconisé une éducation fondée sur la danse, à l'époque de la Renaissance. J'ai apprécié les grandes occasions de socialisation que représentaient les bals de la Cour française au XVII^e et XVIII^e siècle. À cette époque, la danse, avec l'escrime et l'équitation, était l'un des trois moments de l'éducation du noble. J'ai observé l'évolution plus bourgeoise des maîtres de danse de salon européens du XIX^e siècle.

² CELLARIUS. *La danse des salons*. 1847, Texte présenté par HESS Rémi. Grenoble : Editions Jérôme Millon, 1993, p 19.

J'ai pu me rendre compte du développement de l'éducation par la danse au XX^e siècle, qui s'est engagé dans une direction vraiment nouvelle. Le phénomène qui m'a le plus attiré, c'est la différence profonde entre la Chine et l'Europe.

En Chine, à l'époque pré-Qin, l'éducation par la transmission de la musique et de la danse était bien pensée et développée, mais quand on est entré dans la société féodale, cette éducation a décliné, jusqu'à disparaître complètement. Par contre, en Europe, donner une place importante à la musique et à la danse dans l'éducation des jeunes a été essentiel, à partir de la Renaissance. Cette éducation raffinée, tant dans les milieux du pouvoir que dans les milieux populaires, a joué un rôle important dans le cours de la civilisation humaine. Quel précieux héritage !

Isora Duncan a dit : "Il faut faire l'histoire de la danse pour bien comprendre la vraie place de la danse³". Ainsi, il faut construire l'histoire de l'éducation par la danse pour bien comprendre la vraie place de la danse dans l'éducation. En Chine, j'ai déjà fait cette recherche sur l'histoire de l'éducation par la danse. En face d'évènements européens si vivants et si riches sur ce terrain, en tant que chercheuse s'intéressant à cette histoire, je dois construire le continuum qui se construit d'un moment à un autre sur ce terrain d'une éducation informelle mal explicitée. L'essentiel pour moi, universitaire étrangère, c'est d'apprendre en France tous ces moments, toutes ces situations historiques où, dans des contextes variés, l'Europe a expérimenté cette éducation par la danse. Pour cela, je veux m'appuyer sur les recherches déjà existantes concernant l'expérience occidentale, si précieuse pour nous.

3.2. Le sens de la thèse

À l'heure actuelle, la danse-éducation n'est pas aussi appréciée que l'enseignement de la musique ou des Beaux-Arts, sauf dans quelques pays d'avant-garde. La danse

³ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 86.

sociale est souvent considérée comme une distraction. Elle n'a pas vraiment sa place dans les programmes ou dans le système des éducations nationales.

En Chine, depuis le lancement de la politique d'ouverture à l'extérieur, dans les années 1980, on a assisté à une vulgarisation des danses sociales, grâce au développement de la civilisation matérielle, accompagnée d'une augmentation d'exigence en matière culturelle. Mais la plupart des Chinois ne connaissent pas encore les fonctions particulières de la danse, ni sa place dans l'éducation. L'objectif de ma recherche est de me faire une idée claire sur l'histoire de la danse, en tant qu'éducation informelle, qualitative (au sens où il s'agit d'une éducation individualisée, personnalisée : à chacun son moment de la danse). Il me faut connaître les fonctions éducatives de la danse à travers l'histoire. À mon avis, cette recherche apportera des arguments à la cause culturelle et éducative, qui est en plein essor en Chine. En d'autres termes, tout cela fournira des fondements et des expériences à la Chine, voire au monde entier, pour que l'éducation à la danse se développe dans d'heureuses conditions.

4. L'enjeu, l'innovation, et la valeur de cette thèse

4.1. L'enjeu

Le terrain de mon enquête est constitué de trois pays : la France, la Chine et les Etats-Unis. La France, sur le long terme, est un pays stratégique dans l'histoire de la danse. Elle est représentative de l'Europe, encore qu'à certains moments l'Italie, l'Angleterre et l'Allemagne, notamment, aient pu jouer un rôle dans le champ des danses sociales. La Chine représente l'Asie dans mon panel. C'est le pays que j'ai étudié sur le long terme. Enfin, les Etats-Unis représentent ici l'Amérique. Je sais que beaucoup de choses se passent en Amérique latine et qu'il aurait été souhaitable de parler du Brésil ou de l'Argentine, mais cette recherche a des limites que je pourrais repousser ultérieurement. Mon directeur de thèse explore actuellement ces pays. Ce

cadre étant posé, mon objet a été rapidement défini : il s'agit de la danse en tant que forme d'éducation de la personne.

J'ai d'abord fait tout mon possible pour découvrir des documents sur la danse à toutes les époques. J'ai fait de mon mieux pour comprendre les situations et les pensées éducatives qui fondaient la formation en danse aux différentes époques de l'histoire.

Ensuite, j'ai analysé et évalué cette éducation à chaque époque.

À partir de ces éléments de base, j'ai tenté de tisser le fil de l'évolution de l'éducation en danse, de la danse-éducation, de l'Antiquité à nos jours. J'ai tenté en mettre en lumière la tendance du développement dans ce champ de recherche.

Mon ambition n'est pas d'être exhaustive, mais de dégager un continuum, en m'appuyant sur la méthode que Remi Hess a pu développer dans *La Valse*, pour fonder la danse de couple.

4.2. Les innovations de la thèse

Selon les informations que j'ai pu rassembler, le plus souvent, la recherche sur la danse s'est donnée comme objet la formation professionnelle et non l'histoire de la danse comme forme d'éducation qualitative, souvent informelle, ayant pour visée l'éducation tout au long de la vie. De ce point de vue, la posture que j'ai choisie est une innovation.

Bien que peu nombreux, à chaque époque, des observateurs, des savants se sont penchés sur ce sujet. Certains ont fait des recherches sur les danses populaires et sur l'éducation par la danse, aussi bien en Chine qu'en France ou aux Etats-Unis, mais aussi dans d'autres pays du monde. Pour ne citer que quelques exemples, je voudrais mentionner : Thoinot d'Arbeau au XVI^e siècle en Champagne (France), Pierre

Rameau au XVIII^e siècle en France, Cellarius dans la première moitié du XIX^e siècle en France, Giraudet pendant la dernière partie du XIX^e siècle puis Isadora Duncan au XX^e siècle. À l'heure actuelle, le travail de Remi Hess (dans "Danse sociale et "bonne" éducation" , *La Valse* ou *Le tango*), de Françoise Dupuy (*La danse à l'école*), de Christian Dubar (avec sa thèse sur *La danse : sport, culture ou éducation ?*), de France Schott-Billeman (*Le besoin de danser*), de Zhi Hua Yun et LIU Qing Yi (*La théorie et la pratique de l'éducation esthétique*) me semblent pouvoir constituer un corpus de référence. Ces auteurs forment ma communauté de référence.

Sur la base de ce que l'on a déjà réalisé, j'ai fait une recherche systématique à l'échelle mondiale. Comme je l'ai dit, je crois avoir apporter ma pierre à l'innovation d'une problématique autour de la danse-éducation.

Une seconde innovation consiste à ouvrir un nouvel horizon de recherche. J'ai tenu compte de la conscience de l'homme qui se développe dans ce contexte d'une danse-éducation. Ainsi, l'éveil à l'humanisme se fait dans cette forme d'éducation : on doit tenir compte de l'autre, des autres, dans ces dispositifs de socialisation. J'ai étudié le développement de l'esprit humain par cette danse-éducation qui aide à donner un ton, un style à la personnalité s'engageant dans une éducation qui fait une place au corps et au mouvement. On observe un retour à l'humain, à l'humanité dans cette formation à la danse. La détermination de ce nouvel horizon provient de mes réflexions sur toutes les situations historiques. En plus, tout en visant l'objectif de ma recherche, ce travail de division des époques et la définition des périodes historiques a été fait, dans le respect des caractères spécifiques aux différentes époques de l'évolution de la société. Ma manière de penser s'inscrit donc dans une perspective anthropologique.

Une troisième innovation se trouve dans une tentative de disposition ingénieuse de la structure de la thèse. J'ai voulu montrer que l'avant-garde et l'arrière-garde agissent de concert. Le premier chapitre porte sur la danse et l'éducation dans l'Antiquité. Le

dernier chapitre est sur la danse et l'éducation contemporaine. Cette disposition peut à la fois mettre en lumière la loi de développement de l'éducation en danse, et mettre en évidence la relation entre la danse et le devenir de l'existence de l'humanité. Dans la haute antiquité, la danse était un moyen social d'éducation, alors que dans la période contemporaine la danse se veut un outil qui favorise l'épanouissement de l'homme. Malgré les grandes différences qui existent entre les civilisations de ces deux époques de l'humanité, le besoin et l'existence de l'humanité ont toujours été au centre des préoccupations. Jamais l'éducation n'a été pensée comme la simple transmission d'une technique de l'art qu'il fallait posséder. Ce caractère nous permettra de souligner l'apport d'une entrée dans la danse, comme forme spécifique d'une éducation qualitative, personnalisée, individualisée.

4.3. La valeur de la thèse

Comme je l'ai déjà dit, peu de personnes ont développé des recherches dans le domaine ou de la danse populaire, ou dans le domaine de l'éducation par la danse. Les quelques savants chinois qui ont présenté les pratiques étrangères d'éducation par la danse ont tous travaillé à partir de sources anglaises. Ma thèse est donc un effort pour présenter les sources françaises, puisqu'elle s'appuie sur des documents d'origine française. Cette thèse offre donc aux Chinois un ensemble de sources qu'ils ne connaissent pas. Celles-ci permettront de mieux se représenter l'histoire de la danse en Europe, puisque l'on sait que la France a joué un rôle central dans la diffusion des danses sociales en Europe, entre le XVI^e et le XX^e siècle.

Puisque ce travail veut porter sur la conscience et le besoin de l'homme, la recherche débouche sur des questions qui sont proprement philosophiques. La valeur de cette recherche se trouve dans cet effort pour montrer que la danse-éducation est un effort de développement harmonieux et interactif de l'ensemble du binôme corps-esprit. La construction d'une histoire de cette dialectique entre le corps et l'esprit à travers l'entrée dans une danse éducative, élève le statut de cette éducation: on fonde plus

profondément les bases, sur lesquelles repose l'idée que la danse est essentielle dans la construction de la personne. Elle est élément essentiel d'un projet d'éducation pour tous, tout au long de la vie. De ce point de vue, la danse a sa place dans l'éducation nationale, comme initialisant la formation des jeunes.

5. Les sources et documents, la méthode de recherche, le processus de rédaction.

5.1. Les sources et documents.

C'est en 1987 que j'ai commencé ma recherche sur l'histoire de la transmission de la danse chinoise, dans le cadre de la préparation de mon master. Je voyais déjà assez clairement que la danse devait être partie prenante d'un projet éducatif.

Ma recherche sur l'éducation par la danse, dans l'Antiquité chinoise, a pris ses sources dans les œuvres des anciens Chinois, principalement dans la théorie de la musique et de la danse dans l'école de Confucius. De 1990 à 1993, je me suis mise à la recherche de sources chinoises, concernant l'histoire de la danse-éducation à la période moderne, en Chine. Ce mouvement de danse-éducation a commencé en Chine sous l'influence des apports européens et américains. Ce fut le mouvement gymnique. La gymnastique se présente en effet comme un effort pour éduquer grâce au développement des mouvements du corps. Ce mouvement peut avoir une postérité sportive, mais il est au départ très marqué d'un projet éducatif. En plus de documents sur l'histoire de la danse proprement dite, j'ai découvert de nombreux documents peu connus. J'ai fait des enquêtes, interrogeant des personnes impliquées dans ce mouvement, à Pékin, Shanghai, Haerbin (une grande ville au Nord de la Chine), et à Taiwan (par correspondance), pour recueillir des matériaux de première main.

En novembre 2001, au début de mon second séjour à Paris, je me suis mise à rechercher des sources françaises permettant de dégager un continuum dans l'histoire

de la danse-éducation. Au fur et à mesure de mon enquête, j'ai élargi aux sources européennes, quand c'était possible. Ne disposant que d'un an, j'ai consacré toutes mes forces au recueil de données que je commençais à lire et à me faire expliquer (les contextes européens étant vraiment très éloignés de notre expérience chinoise). Je suis allée à la Bibliothèque nationale de France, à la Bibliothèque de l'Opéra de Paris, à celle du Conservatoire de Paris, à celle de l'Université de Paris VIII et à celle de la Ville de Paris. J'ai recueilli des matériaux, non seulement dans les dossiers concernant l'histoire, mais j'ai aussi travaillé sur les œuvres de spécialistes. J'ai axé mes lectures sur des thèmes : le *Menuet*, la *Contredanse*, la *Valse*, la danse des salons, etc.

J'ai trouvé dans les traductions de l'allemand ou de l'américain des documents inconnus en Chine, et dont j'avais besoin pour construire le continuum de la danse-éducation, comme Kurt Sachs (seule son Histoire mondiale de la danse fut traduite en chinois en 1992 ; traduction de Guo Mingda, corrigée par Hengsi aux éditions de la Musique, à Shanghai). Je me suis aussi appuyé sur Walter Sorell. Son Histoire de la culture de la danse occidentale (traduit par Ou Jianping, éditions de l'Université de Peuple de Chine, Pékin, 1996), me fut très utile pour aborder d'autres sources européennes.

J'ai aussi trouvé dans des traductions chinoises de documents sur la danse moderne, beaucoup d'éléments sur la danse-éducation américaine. Depuis mon entrée en recherche dans le domaine de la danse, dans les années 1980, tout en apprenant les danses modernes, j'ai eu la patience de collectionner des documents sur les biographies des danseurs modernes américains et allemands. J'ai aussi rassemblé des sources concernant les danses modernes et leur transmission. La formation restant un thème de recherche privilégiée. Parmi ces danseurs, Isadora Duncan et Rudolf Laban sont les deux personnages qui m'ont le plus marquée.

En 1983 et 1984, j'ai participé aux stages de notation Laban, à Pékin, sous la direction de Madame DAI Ai Lian, danseuse anglaise d'origine chinoise, qui est

incontestablement un précurseur de la danse moderne chinoise. J'ai obtenu les diplômes de niveaux élémentaire, secondaire et supérieur en notation Laban. J'ai suivi les cours donnés par Monsieur Carl Wolz, membre de l'association internationale de la notation Laban et par Mademoiselle Ilen Fox, spécialiste en notation du centre de notation de New York. Ainsi, j'ai eu un premier contact avec cette théorie du mouvement du corps de Laban, grâce à la Labanotation.

En 2000, 2005 et 2006, j'ai dirigé trois mémoires de master, écrits par mes étudiantes, et consacrés aux thèmes suivants :

- Recherche sur les pensées de l'éducation en danse de Duncan,
- Influence de la Gymnastique Rythmique de Dalcroze, sur l'éducation à la danse,
- Recherche sur les pensées concernant l'éducation à la danse chez Laban.

En dirigeant la rédaction de ces mémoires, j'ai pu comprendre plus profondément les contributions de Duncan, Dalcroze et Laban, au domaine de la danse-éducation.

5.2. La méthode de recherche.

Ma thèse s'inscrit dans le cadre d'une histoire anthropologique de la danse. La méthode qui fut la mienne fut donc inductive, à partir d'ensembles de documents pour présenter des moments historiques. Il s'agit de dégager des faits attestés que j'ai choisis dans chaque grande époque de l'histoire, pour tirer un fil, construire une évolution, bref, dégager un continuum dans l'histoire de la danse. Dans la mesure du possible, ces moments ont été replacés dans leur contexte anthropologique. La société du XIX^e siècle en Europe est très différente de la Renaissance...

Le second aspect de ma méthode consiste à développer une recherche analytique et critique. Pour exposer les caractères de la danse-éducation à chaque époque, pour montrer de façon claire la fonction, l'expérience et la place de l'histoire de l'éducation en danse, je cherche à donner à l'éducation en danse d'aujourd'hui des inspirations et des leçons à partir des moments antérieurs. L'histoire que je tente est la production de

connaissances utiles pour le présent. Je ne perds jamais de vue que mon objectif est de fournir des connaissances qui peuvent inspirer l'action éducative d'aujourd'hui.

5.3. Le processus de rédaction de la thèse

Dans le processus de rédaction, j'ai du résister à de rudes épreuves.

À cause de l'opération d'une maladie de mon poumon, et la maladie grave de ma mère, je n'ai pas pu commencer à écrire ma thèse aussitôt après le recueil des données, comme je l'aurais souhaité, lors de mon retour en Chine en novembre 2002. Je n'ai pu me remettre à l'écriture que durant les vacances d'été 2004.

En plus, dans notre université, en dehors des cours donnés aux étudiants et de mes directions de recherche, j'ai dû assumer plusieurs responsabilités administratives : je suis actuellement vice-directrice de l'Institut de la musique, directrice du département de danse, et directrice de la Compagnie de danse des étudiants. Ainsi, durant l'année scolaire, je n'ai pas eu le temps d'écrire ma thèse. Entre 2004 et 2006, j'ai utilisé tout le temps des vacances d'été et des vacances d'hiver pour mener à bien cette rédaction. C'est-à-dire que pour écrire cette thèse, je n'ai passé aucune vacance ou aucun congé, pour me reposer. Cette thèse est donc le produit d'un acte de volonté. Vouloir, c'est pouvoir ! Pour une étudiante en doctorat de 55 ans qui a consacré toute sa vie à la danse, écrire cette thèse m'est apparue comme un devoir : l'intérêt de connaissance et la conviction m'ont fait surmonter toutes les difficultés. Je suis heureuse aujourd'hui d'être parvenue à terminer la rédaction de cette thèse, et surtout de la présenter en France à un jury de collègues.

6. Limites et insuffisances de cette thèse

D'abord, bien que je fasse de mon mieux pour découvrir le maximum de documents, j'ai bien conscience que mon travail aurait pu être plus complet au niveau du recueil

de données. Pour ma défense, je dirai que je n'ai disposé que d'une année à Paris, pour collecter ma documentation. Il faut aussi que le jury prenne conscience de la difficulté, pour une Chinoise, d'entrer dans la langue française. Lire les œuvres françaises, regarder les sources allemandes, italiennes ou anglaises, représente beaucoup de temps. Le texte original exige, surtout au départ, un recours permanent au dictionnaire. La compréhension n'est pas toujours au rendez-vous. Il faut noter les questions que l'on se pose et rencontrer des interlocuteurs qui vous expliquent les contextes, l'horizon des mots employés par les auteurs français... Au départ, j'avais conscience que je ne pouvais pas bien profiter de toute la richesse des documents que j'avais entre les mains.

En plus, si je suis parvenu à dominer un corpus de sources concernant la France, Les Etats-Unis, la Chine, ce qui représente une accumulation non négligeable d'informations concernant ma recherche sur la danse-éducation, ce champ de recherche est beaucoup plus vaste. Une recherche plus universelle serait nécessaire, mais pour cela, il me faudrait entrer dans l'approche historique et anthropologique d'autres pays. Plus je dominerai de moments de l'histoire de la danse, plus mes arguments seront persuasifs. Je considère donc ce travail de thèse comme un jalon dans une recherche plus large que je continuerai au-delà de la soutenance, y associant d'autres chercheurs.

Une autre limite de ce travail a été le manque de temps. Faute de temps, l'essentiel du développement concernant chaque époque, que j'ai retenue, n'est pas assez approfondi et minutieux. Pour une recherche qui tentait de fonder une synthèse sur la danse-éducation, sur un développement de 2000 ans, les exigences de la thèse "en quatre ans", ne sont pas possibles. Pourtant, les acquis de la recherche nous offrent un fil de développement. Je crois avoir donné une structure au domaine, que je tente de poser, d'imposer comme objet de recherche. Je donne un cadre à ma problématique. Je crois avoir ouvert un champ de recherche. Je commence à construire une communauté de références. En m'appuyant sur ces fondements, je puis continuer à travailler. Avec

le temps, le chantier pourrait progresser rapidement. Dans cette perspective, Remi Hess m'a soutenu, me donnant l'exemple du travail d'habilitation du Professeur Gabriele Weigand (Schule der Person) qui pose les fondements anthropologiques d'une école de la personne, depuis Charlemagne jusqu'à nos jours. Cette thèse, en choisissant des moments anthropologiques dans l'histoire de la pédagogie, nous aide à percevoir le continuum d'une école qui plutôt que de former des citoyens ou des agents économiques, tente de former des personnes. La théorie des moments, la théorie du continuum peuvent justifier le choix d'un travail de recherche qui présente une esquisse. R. Hess, dans son histoire de la *Valse*, laissait certaines lacunes dans certaines périodes historiques. Mais en rendant public son travail, il a permis à d'autres de compléter les failles. La recherche est donc un mouvement de progression constante. Cette progression est d'autant plus facilitée qu'un cadre du travail à accomplir est indiqué. De ce point de vue, j'ai ouvert un chantier qui est un "work in progress".

7. Projets d'avenir

Mon directeur de thèse a souhaité que je rajoute ce paragraphe à cet avant-propos. Je n'ai pas encore dit, en effet, que, dans la dynamique de ma recherche, j'avais eu l'idée en 2000, de traduire le livre de R. Hess sur *La Valse*. La version de 1989 ayant 360 pages, cet ouvrage me semblait trop long et difficile. J'ai donc demandé à R. Hess de reprendre son texte pour le réduire. Il a écrit pour moi *Les trois temps de la Valse*, version qui n'existe pas sous forme éditée en français. J'ai traduit cette version en chinois. Le travail de traduction est nécessaire pour entrer dans une langue. J'ai complété ce texte de 68 illustrations, pour beaucoup tirées des traductions italienne (1993) ou allemande (1996) de *La Valse*, mais aussi d'autres, reprises dans des sources spécifiques, pour donner à voir en images au lecteur chinois le continuum de la *Valse*. Ce livre, paru en janvier 2006, a rencontré un bon accueil en Chine. L'éditeur m'a demandé de créer une collection où d'autres titres pourraient voir le jour. J'ai l'idée de

préparer un ouvrage sur le Rap (Hip hop), un autre sur la tango, peut-être un autre sur le rock, etc. En effet, en Chine, les danses sociales ont un très bon accueil : les Chinois aiment les danses sociales. La *Valse* est beaucoup dansée, le hip hop est à la mode. Le tango y est encore une danse de scène...

Quand ma thèse sera soutenue, j'espère pouvoir inviter R. Hess et quelques danseurs français pour animer des stages théoriques, mais aussi pratiques, avec mes étudiants. N'a-t-on pas l'idée de monter ensemble un spectacle ?

Entre 1990 et 1996, la revue *Dansons*, animée par Christian Dubar et Remi Hess, a publié 22 numéros qui ont fait date dans l'histoire de la danse sociale. À l'époque, un "Laboratoire d'anthropologie des danses sociales", animé par R. Hess à l'université de Paris 8, a coordonné de nombreuses recherches sur le plan international. De ce point de vue, j'inscris ma thèse dans le prolongement de celles d'Anne Décoret et Christian Dubar⁴. L'une et l'autre ont publié leurs recherches. Mon secret espoir serait de susciter la renaissance d'une revue internationale en danse-éducation et de faire naître un réseau de recherches sur le plan international qui puisse stimuler l'exploration scientifique des danses sociales, tant sur le plan historique que sur le plan anthropologique.

⁴ Anne Décoret, *Les danses exotiques en France, 1900-1940*, 14 décembre 1998 (jury R. Hess et Philippe Tancelin, directeurs ; Alain Montandon ; Andrée Grau, Katia Legeret, présidente ; Pierre-Philippe Rey).

Christian Dubar, *Danse : sport, culture ou éducation ? Le problème de l'enseignement des danses de société en France*, 9 novembre 1999 (jury : René Barbier, président ; R. Hess, directeur ; Gérard Auneau, rapporteur ; Anne Décoret, Claire Rousier ; Philippe Meirieu, rapporteur).

Table des Matières

Remerciement	2
Avant-propos	5
Table des Matières	23
Résumé	29
Introduction	37
Chapitre I La danse et l'éducation dans haute antiquité	39
1 La danse, la transmission des connaissances de production et de reproduction	39
2 La danse et l'éducation primitive à la religieuse	44
3 La danse, la communication de la science militaire et la santé	49
Chapitre II L'éveil de l'humanisme et l'éducation par la danse	53
1 L'éducation par le <i>Yuewu</i> avant la dynastie des Qin	54
1.1 L'éducation par la danse de l'époque légendaire des cinq empereurs et des dynasties des Xia et des Shang	55
1.1.1 L'éducation par le <i>Yuewu</i> légendaire de l'époque des cinq empereurs	55
1.1.2 L'éducation par le <i>Yuewu</i> de la dynastie des Xia et des Shang	57
1.2 L'éducation par le <i>Yuewu</i> de la dynastie des Zhou Occidentaux	60
1.2.1 Le système du Li et du <i>Yuewu</i> de la dynastie des Zhou Occidentaux	60
1.2.2 L'éducation par le <i>Yuewu</i> des Zhou Occidentaux	62
1.3 La pensée de l'éducation par le <i>Yuewu</i> de l'école confucéenne et sa pratique	67
1.3.1 La conception de l'éducation par le <i>Yuewu</i> de l'école confucéenne	68
1.3.2 L'objectifs de l'éducation par le <i>Yuewu</i> de l'école confucéenne	72
1.3.3 La pratique de l'éducation par le <i>Yuewu</i> de l'école confucéenne	76
2 L'éducation par la danse en Grèce antique	78
2.1 L'éducation par la danse dans les rites sacrificiels religieux en Grèce antique	78
2.1.1 L'éducation par les Danses Armées dans les rites religieux	79
2.1.2 L'éducation par les Danses Pacifiques dans la cérémonie rituelle	80
2.2 L'éducation par la danse à Sparte	82
2.2.1 L'éducation par la danse dans les entraînements militaires à Sparte	83
2.2.2 L'éducation par la danse dans les écoles musicales à Sparte	84
2.3 L'éducation par la danse à Athènes	85
2.3.1 L'éducation par la danse dans l'école de grammaire et d'instruments à Athènes ..	86
2.3.2 L'éducation par la danse dans l'école de gymnastique à Athènes	87
2.4 La pensée de l'éducation par la danse de Grèce antique	89

2.4.1	Le conception de l'éducation par la danse des philosophes de Grèce antique.	90
2.4.2	L'objectifs de l'éducation par la danse des philosophes de Grèce antique.	96
3	Les commentaires de l'éducation par le <i>Yuewu</i> avant la dynastie des Qin de Chine et de l'éducation par la danse hellène en Europe.	99
3.1	Une forme éducative combinant la danse et la musique.	100
3.2	L'éducation par le <i>Yuewu</i> au service des intérêts de la classe dominante.	102
3.2.1	Au service des affaires religieuses.	103
3.2.2	Au service de la politique nationale et de la maintenance du statut de la classe dominante.	103
3.3	Les pensées de l'éducation par la danse témoignant de l'éveil de l'humanisme.	105
3.3.1	Le sens du moi et l'éducation par la danse.	105
3.3.2	Les connaissances rationnelles et les pensées de l'éducation par la danse	106
3.4	L'éducation par la danse formant les plaisirs élégants et purs et une personnalité sublime et juste.	110
3.4.1	La formation des plaisirs élégants et purs.	110
3.4.2	La formation d'une personnalité sublime et juste.	111
	 Chapitre III L'esprit humain et l'éducation par la danse	115
1	L'éducation par la danse dans la Cour européenne pendant la Renaissance.	115
1.1	La transmission et l'héritage de l'éducation par la danse de Grèce antique.	115
1.1.1	L'éducation par la danse en Romain antique.	115
1.1.2	L'héritage de l'éducation par la danse de Grèce antique au Moyen Age.	116
1.2	L'éducation par la danse dans la Cour européenne pendant la Renaissance	119
1.2.1	Le mouvement de danse dans la Cour européenne pendant la Renaissance.	119
1.2.2	L'éducation par la danse dans la Cour européenne pendant la Renaissance	120
1.2.3	Les professeurs de danse dans la Cour européenne pendant la Renaissance.	124
2	L'éducation par la danse dans la Cours européennes à l'époque classique	127
2.1	L'éducation par la danse dans la Cour française à l'époque classique	127
2.1.1	Le <i>Menuet</i> et sa fonction éducative.	129
2.1.2	Louis XIV et l'exercice du ballet	132
2.2	L'éducation par la danse dans la Cour en Russie	134
3	La pensée de l'éducation par la danse de la Renaissance à l'époque classique.	138
3.1	La connaissance sur la fonction éducative de la danse.	138
3.1.1	L'être humain peut obtenir la bonté dans la danse	138

3.1.2	La danse peut améliorer le comportement, le maintien et la tenue.	139
3.1.3	La danse fait les gens s'entendre bien et rend la société civilisée.	142
3.2	La recherche du but de l'éducation par la danse	144
3.2.1	La formation de la conduite sérieuse et élégante.	144
3.2.2	La formation du protocole de modestie et de respect de la cour	149
4	Les commentaires de l'éducation par la danse dans la Cour.	152
4.1	L'éducation par la danse en nature aristocratique.	152
4.1.1	Les activités de danse des aristocrates	152
4.1.2	La nature et la compréhension des aristocrates	153
4.1.3	L'éducation par la danse des aristocrates qui correspond à la compréhension noble d'une moralité irréprochable	154
4.2	Le modèle de danse de cour établi par l'esprit de chevalier	155
4.2.1	Le système et l'esprit de chevalier	155
4.2.2	L'amour chevaleresque et le modèle de danse de cour	156
4.2.3	La valeur d'éducation de modèle de danse de la cour	156
4.3	L'éducation par la danse basée sur les idées humanistes	157
4.3.1	Les bienfaits de la Renaissance	157
4.3.2	L'esprit humaniste et l'éducation par la danse	160
4.4	L'éducation par la danse influencée par la volonté du roi et les idéologies classiques.	161
4.4.1	L'arrière-plan de la culture de la cour de France au XVII ^e siècle.	162
4.4.2	L'influence de la volonté du roi de France sur la danse.	163
4.4.3	L'épreuve des règles d'art	164
4.5	L'éducation par la danse avec les styles baroque et rococo	166
4.5.1	L'influence du style baroque.	166
4.5.2	L'influence du style rococo	167
Chapitre IV Donner un ton à la personnalité et l'éducation par la danse.		169
1	L'éducation par la danse au XVIII^e et XIX^e siècle	169
1.1	L'éducation par la danse hors le palais royal de la France.	169
1.1.1	L'éducation par la danse en province et aux salons	170
1.1.2	L'éducation par la danse de la nouvelle noblesse après la Révolution française.	174
1.2	L'éducation par la danse populaire	176
1.2.1	L'éducation par la danse privée, sociale et scolaire	176
1.2.2	L'éducation par la danse dans l'armée.	180
1.3	L'éducation par la danse dans la période de la colonisation en Chine.	184
1.3.1	La danse occidentale entrée dans la Chine par la force	184
1.3.2	Le long processus de l'acceptation de la danse occidentale des Chinois.	187
1.3.3	La vogue de la danse de société et l'éducation par la danse en développement.	189

2	Les mérites des professeurs de danse du XIX^e siècle	191
2.1	L'évolution de la danse dans la vie européenne du XIX ^e siècle.	191
2.1.1	L'éclipse du <i>Menuet</i>	191
2.1.2	La <i>Contredanse</i> qui dégrade l'élégance française	192
2.1.3	La <i>Valse</i> en scène	195
2.2	Les mérites des professeurs de danse du XIX ^e siècle	196
2.2.1	Les mérites de Cellarius	197
2.2.2	Les exploits de Giraudet	201
3	Les commentaires de l'éducation par la danse du XVIII^e et XIX^e siècle.	209
3.1	L'éducation par la danse donnant un ton à la personnalité	209
3.1.1	L'approbation: la danse peut former les nobles caractères.	210
3.1.2	De l'esprit de noblesse au caractère de gentleman.	213
3.1.3	La fin de l'ignorance et la mise en valeur des dispositions excellentes.	216
3.2	L'éducation correspondant aux besoins des natures et sentiments humains	219
3.2.1	La chute de l'esthétique féodale et la vitalité de l'esthétique bourgeoise	219
3.2.2	Les danses plaisantes et de nouvelles bienséances	220
3.3	L'éducation par la danse traduisant des caractéristiques de la civilisation urbaine.	221
3.3.1	Le développement des villes européennes et des activités de danse au XIX ^e siècle	222
3.3.2	La vogue de la danse de couple fermée et sa fonction de communication	223
3.3.3	La valeur éducative par la danse de couple fermée	224
 Chapitre V Retour à l'humanité et l'éducation par la danse		227
1	L'enseignement de Duncan ainsi que ses pensées de l'éducation	228
1.1	Les poursuites de Duncan pour la danse	228
1.1.1	Les caractéristiques de la danse de Duncan	228
1.1.2	La signification de la danse de Duncan	232
1.2	La pratique d'enseignement de la danse de Duncan	233
1.2.1	L'ouverture des écoles de danse par Duncan	233
1.2.2	Le contenu de la formation de danse par Duncan	236
1.2.3	La pédagogie de danse adoptée par Duncan	237
1.3	La pensée de l'éducation par la danse de Duncan sur l'enseignement de danse	240
1.3.1	La fonction de danse: Harmonie du corps et de l'esprit, développement de la vie	241
1.3.2	L'Objectif pour créer les écoles de danses: dispenser à la société	

en vue de l'éducation	242
1.3.3 Le principe pédagogique: advocacy de nature, conformité à l'instinct	244
1.3.4 Le but d'enseignement : Réveiller l'âme et amorcer la création	246
2 La « Méthode de Gymnastique Rythmique » créée par Dalcroze ainsi que ses influences sur l'éducation par la danse	248
2.1 La « Méthode de Gymnastique Rythmique » au sein du système d'éducation musicale de Dalcroze	249
2.1.1 L'origine de la «Méthode de Gymnastique Rythmique»	249
2.1.2 La valeur de la «Méthode de Gymnastique Rythmique»	252
2.2 Les influences sur la danse apportés par la Méthode de Gymnastique Rythmique	253
2.2.1 La relation entre la danse et la Méthode de Gymnastique Rythmique	254
2.2.2 Les influences sur les danseurs et danseuses apportées par la Méthode de Gymnastique Rythmique	255
2.3 Les influences sur l'éducation par la danse apportées par la Méthode de Gymnastique Rythmique	257
2.3.1 Les désavantages de l'éducation traditionnelle de la danse	257
2.3.2 Les influences sur l'éducation par la danse apportées par la Méthode de Gymnastique Rythmique	258
3 Les commentaires d'éducation par la danse fin XIX^e siècle et début XX^e siècle	261
3.1 L'éducation par la danse estimant la beauté naturelle	264
3.1.1 L'éducation par la danse en révolte contre la civilisation	264
3.1.2 L'éducation par la danse qui préconise la nature et l'innocent en tant que élégance..	267
3.1.3 Pour l'éducation par la danse dans les jours à venir de l'être humain	270
3.2 Une éducation par la danse qui préconise la vitalité humaine	273
3.2.1 La valeur expressive et la signification de vie du Rythme	273
3.2.2 La valeur pédagogique et la signification de propagation de la rythmique	274
 Chapitre VI La danse et l'éducation contemporaine	278
1 La danse et la maîtrise scientifique des mouvements	279
1.1 La science des règles du mouvement du corps de Laban	280
1.1.1 L'analyse scientifique des mouvements humains en tant qu'instrument	280
1.1.2 L'analyse scientifique des mouvements humains en tant qu'expression	282
1.2 L'application et la valeur de la science des règles du mouvement du corps de Laban dans le domaine de la danse	285
1.2.1 L'application et la valeur de la science des règles du mouvement du corps de Laban à la création et au spectacle chorégraphiques	285

1.2.2	L'application et la valeur de la science des règles du mouvement du corps de Laban dans la transcription et l'analyse des mouvements	287
1.3	L'application et la valeur de la science des règles du mouvement du corps de Laban dans le domaine d'éducation	289
1.3.1	La valeur thérapeutique et éducative par la danse	289
1.3.2	L'«effort» et le charme des actions	290
1.3.3	Les « efforts » et la façon d'enseignement de la danse	293
2	La danse et l'exploitation de la créativité humaine	298
2.1	La relation entre le sens du beau de la danse et la créativité.	298
2.1.1	Le sens du beau de la danse et l'imagination	298
2.1.2	Le sens du beau de la danse et l'intelligence, la créativité.	300
2.2	La pensée d'action et la formation de la créativité.	302
2.2.1	L'improvisation-----une bonne méthode pour développer la pensée d'action	302
2.2.2	La mise en valeur du corps humain et de l'espace par la pensée d'action	305
3	La danse et l'éducation culturelle ainsi que l'harmonie corps-esprit	307
3.1	L'appréciation de la beauté de la danse, la culture des sentiments nobles et le renforcement de l'éducation culturelle	307
3.1.1	Les caractéristiques essentielles de la danse et la culture des sentiments nobles ..	307
3.1.2	Les caractéristiques culturelles de la danse et le renforcement de l'éducation culturelle	308
3.2	L'expérience du beau de la danse et l'harmonie corps-esprit	312
3.2.1	Les mouvements de la danse et la tenue, le maintien	312
3.2.2	Les mouvements rythmés de la danse et la vitalité.	313
3.2.3	Les activités de la danse et l'harmonie sociale	315
 Conclusion		
1	L'histoire révèle la fonction de l'éducation par la danse	318
2	L'histoire confirme le statut de l'éducation par la danse	324
3	La contradiction entre l'idéal et la réalité.	327
4	Les appels de l'époque et des sciences	329
 Conception		
Conception		333
Bibliographie		342
Illustration		361

Résumé

L'éducation par la danse en tant que formation de qualité des personnes signifie une éducation tout au long de la vie, ouverte à tous, dans le cadre de pratiques de masse en danse : son but n'est pas de former les professionnels (tels que les acteurs, les danseurs, les chorégraphes, ou les professeurs de danse). Il s'agit, au contraire, d'un genre de formation esthétique à travers la danse s'adressant au plus grand nombre. Les objectifs d'une telle éducation sont nombreux : développer un corps robuste et beau, embellir la conduite et le maintien, cultiver les sentiments, éveiller l'intelligence, et élever la créativité individuelle de chaque personne.

Cette thèse s'inscrit dans une recherche très large, portant sur l'histoire mondiale de la danse-éducation, mot contractant plusieurs significations : une éducation à et par la danse, en tant que formation de qualité, dans un cadre extensif du temps et de l'espace. Dans cette thèse, on s'intéresse à des formes caractérisées de danse-éducation, depuis l'Antiquité jusqu'à maintenant, et sur le plan de la géographie, notre ambition est d'étudier trois espaces particuliers : la France, la Chine et les Etats-Unis. La France en Europe est représentative de tout un mouvement, de même la Chine en Asie, et les Etats-Unis en Amérique. Ces pays nous semblent représentatifs de trois modes d'expériences nous aidant à construire le modèle de la danse-éducation.

Au fur et à mesure de notre travail d'enquête, nous avons tenté de collectionner, classifier, juger et commenter des documents historiques constituant nos sources. Au cours de cette enquête, nous avons trouvé un fil, une piste historique du développement de l'éducation par la danse. Cette forme d'éducation n'a pas toujours existé. Il existe des moments dans l'histoire où elle émerge, se développe, mais à d'autres moments, elle disparaît. Cependant, ces moments d'émergence permettent de construire un continuum historique et spatial qui spécifie le moment de la danse-éducation.

À travers ces efforts de recherche, nous avons pu expliciter les fonctions que la danse a pu jouer historiquement, ainsi que le statut historique que la danse a pu occuper dans le temps.

Cette recherche nous a fourni des références historiques, permettant d'approfondir les fondements théoriques d'une éducation à la danse, pour notre temps. La thèse est divisée six chapitres.

Le chapitre I "La danse et l'éducation dans la haute antiquité" montre que la danse fut un moyen d'échange communautaire qui a joué un rôle d'outil éducatif pendant la haute antiquité. Dans ce chapitre, nous avons aussi exposé les caractéristiques de l'éducation artistique, contenus dans les épreuves de sentiments dynamiques des danses exécutées, lors de l'offrande rituelle, dans la religion primitive.

Le chapitre II "L'éveil de l'humanisme et l'éducation à la danse" traite de la pensée pédagogique de la musique/danse (*Yuewu*), et sa pratique avant la dynastie des Qin, en Chine. Nous avons rapproché ce moment de la pensée pédagogique de la danse, et sa pratique en Grèce antique. Dans ce chapitre, nous avons présenté en détail l'évolution de l'éducation par la danse : au départ il s'agit de servir la religion, ensuite la finalité est la formation des sentiments, enfin l'éducation artistique devient indépendante : c'est le moment esthétique qui est recherché. Nous avons effectué une analyse sur la manifestation de l'éveil initial de la raison, par l'éducation à la danse, ainsi qu'un commentaire sur la valeur des opinions pénétrantes des anciens sages, au niveau d'un effet recherché quant à l'harmonie entre le corps et l'esprit, ainsi qu'une bonne entente entre les hommes et leur société.

Le chapitre III "L'esprit de l'humanisme et l'éducation à la danse", traite principalement de l'éducation par la danse en Europe, à partir de la Renaissance. Ce mouvement est apparu en Italie et s'est ensuite beaucoup développé en France au 16^e et XVII^e siècle ; nous avons décrit l'apparition et le développement des danses des aristocrates, une combinaison de l'esprit de l'humanisme avec la culture de palais, surtout son essor à la Cour de France. Nous avons aussi effectué une analyse sur cette danse des aristocrates en définissant sa nature, ses caractéristiques et en confirmant également son statut historique, dans la construction sociale de la civilisation du corps humain.

Le chapitre IV “La formation de la personnalité et l’éducation à la danse”, expose principalement l’évolution et le développement de l’éducation par la danse aristocrate, dans la société capitaliste, laquelle a été utilisée par les aristocrates pour cultiver les sentiments et les caractères. Nous avons indiqué la raison sociale de cette évolution, ainsi que l’état mental des gens à l’époque. La fin du 19e siècle et le début du XX^e siècle ont vu émerger de nouvelles idées sur ce terrain de l’éducation par la danse.

Le chapitre V “Retour à l’humanité et la formation de danse” décrit les contributions de deux personnages importants dans l’évolution de l’éducation par la danse : Duncan, la mère de la danse moderne, et Dalcroze, le Suisse, un grand pédagogue de la musique et du geste. Les actions de révolte de Duncan et les inventions de Dalcroze ont joué un rôle important dans cette évolution pédagogique remarquable. Nous avons montré la valeur du retour à l’humanisation, qui consiste à dépasser les déficiences de l’éducation à la danse depuis plusieurs siècles. Ces déficiences, avaient entraîné une limitation dans le développement d’une civilisation du corps humain. Le retour à l’humanité permet à la danse moderne de produire des effets quant à la formation des qualités humaines, dans deux dimensions : sur le plan social et naturel.

Le chapitre VI “La danse et l’éducation moderne” relève les exigences ou les besoins de l’époque actuelle pour former les personnes ayant des talents corporels, afin de développer leur créativité, en travaillant la totalité des dimensions de l’être. Nous avons exposé les fonctions uniques de la danse, à l’époque actuelle, pour produire des effets de responsabilisation. À la fin, nous proposons "une série complète de principes et de propositions, donnant une place à la danse dans la construction d’un système d’éducation nationale”.

Mots-clés: danse, éducation, éducation de qualité, humanisme, esprit humaniste, formation de la personnalité, théories du geste, développement de la créativité.

Abstract

Dancing education, as part of quality-oriented education, refers to what aims not at cultivating dancing professionals such as dancers, dancing directors, or dancing teachers, but at popularization of dancing. What is actually meant is that dancing education is to offer people aesthetic education, by means of the art form of dancing, so as to realize such purposes as improving people's form of body, beautifying people's behavior, nurturing people's healthy sentiment, enhancing people's intelligence, and fostering people's creativity.

This paper is a study of the history of dancing education that is part of quality-oriented education. It mainly studies the history of the development of world dancing education from the ancient to the present, focusing on France, China, and the United States. Through exploring, collecting, sorting out, estimating, and criticizing historical materials, it clarifies the historical development clues, reveals the multiple functions that dancing played in history, elucidates the historical position held by dancing, and, therefore, provides references for further development of the present-day dancing education.

This paper consists of six chapters. Chapter 1, *Dancing and Ancient Education*, introduces that dancing as a means of communication served as an educational instrument in ancient education, shedding light on the characteristics of dancing as art education that were embodied in the dynamic sentiments in the sacred religious rituals in the ancient times. Chapter 2, *Human Awakening and Dancing Education*, elucidates the music and dancing education and its educational concepts in the early Qin Dynasty of China, and the educational practices and concepts of dancing in ancient Greece. It lays bare the process of how dancing education transformed from serving religion to functioning as independent art education that affected human body and soul, analyzes the display in dancing education of the early rational awakening in

human civilization, and comments on the value of the penetrating views by the early sages that dancing could result in a harmony of human body and soul as well as in a harmony of man and society. Chapter 3, Humanistic Spirit and Dancing Education, chiefly studies the palace dancing education that emerged in Italy during the Renaissance and highly developed in France in the XVII^e century, describes the birth, growth, and thriving, especially in the French Palace, of this kind of aristocratic dancing education that was a combination of humanistic spirit with palace culture, analyzes its quality and character, and acknowledges its historical position in the build-up of human body civilization. Chapter 4, Personality Orientation and Dancing Education, principally dwells on the change and development in the capitalist society of the palace dancing education that served to nurture the body and soul of the aristocrats, pointing out the societal reasons for such a change and the then people's psychological attitudes. The end of the 19th century and the beginning of the 20th century witnessed the advent of new concepts and pursuits in dancing education. Chapter 5, Return of Human Nature and Dancing Education, depicts the great roles in the change played by Isadora Duncan, mother of modern choreography, and Dalcroze, Swiss music educator, because of their rebellious behavior and important inventions, pointing out that the value of dancing education on the basis of the return of human nature lies in making up for the inadequacy of the dancing education that had been limited to the build-up of human body civilization and that the modern dancing education could, therefore, affect the cultivation of human quality in terms of the social and natural aspects. And Chapter 6, Modern Education and Dancing, expounds the unique functions of dancing on the significant tasks of the contemporary times on the basis of the fact that the modern education aims at the cultivation of creative, all-rounded, and high-quality people of talents. Last but not the least, the paper presents a set of principles and suppositions of establishing a system of dancing education for all people.

Key Words: dancing education, quality-oriented education, human

awakening, humanistic spirit, personality orientation, return of human nature motion theory, exploitation of creativity.

内容摘要

作为素质教育的舞蹈教育，是指不以培养舞蹈演员、舞蹈编导、舞蹈教师等舞蹈专门人才为目标的舞蹈教育，而是一种普及性的舞蹈教育。即是一种运用舞蹈这种艺术形式，对人进行美的教育，以期达到健美人的形体，美化人的行为举止，陶冶人的情操，开启人的智力，培养人的创造能力等目的的舞蹈教育。

本文是关于这种作为素质教育的舞蹈教育的历史研究。主要研究了该领域以欧洲的法国、亚洲的中国和美洲的美国为代表的世界舞蹈教育发展历史，通过挖掘、收集、梳理、判断和评述史料，理出了历史的发展线索，揭示了舞蹈曾在历史上发挥的众多功能，阐述了舞蹈曾拥有的历史地位，为现今舞蹈教育的深入开展提供了借鉴。

全文共分六个章节：

第一章“舞蹈和远古教育”，介绍了舞蹈作为交流手段，曾在远古教育中扮演了教育工具的角色；揭示了蕴藏在原始宗教祭祀仪式中的舞蹈动态性情感体验的艺术教育特征。

第二章“人本觉醒和舞蹈教育”，阐述了中国先秦乐舞教育实践和教育思想以及古希腊的舞蹈教育实践和教育思想；详细介绍了舞蹈教育如何从服务于宗教转化为作用于人的修身养性，从而成为独立的艺术教育的历程；剖析了人类文明最初的理性觉醒在舞蹈教育中的体现；评述了先哲们对舞蹈作用于人的身心和谐以及作用于人与社会和谐的精辟见解。

第三章“人文精神与舞蹈教育”，主要研究了欧洲从文艺复兴时期在意大利开始兴起，并在十七世纪的法国得到大力发展的宫廷舞蹈教育；描述了这种人文精神与宫廷文化结合的贵族舞蹈教育的兴起、发展，尤其在法国宫廷的兴盛；分析评定了它的性质与特征；并肯定了它在人体文明建设中的历史地位。

第四章“人格定位与舞蹈教育”，主要介绍了曾用作贵族修身养性的宫廷舞蹈教育在资本主义社会的演变和发展；分析指出了这一演变的社会原因以及当时人们的心态。

十九世纪末二十世纪初，舞蹈教育出现了新的理念和新的追求。第五章“人性回归和舞蹈教育”描述介绍了现代舞之母邓肯和瑞士音乐教育家达尔克罗兹的反叛行为和重要发明以及在这一变化中所起的伟大作用；指出了立足于人性回归的舞蹈教育的价值。它弥补了几百年来局限于人体文明的舞蹈教育的不足，从而使现代舞蹈教育能从社会性和自然性这两方面作用于人的素质培养。

第六章“当代教育与舞蹈”，从当代教育需要培养富有创造力的、全面发展的、高素质的人才出发，阐述了舞蹈能作用于这一时代重任的种种独特功能。

最后，提出一套“关于建立国民舞蹈教育体系的原则和设想”。

关键词： 舞蹈 教育 素质教育 人本觉醒 人文精神
人格定位 人性回归 动作理论 创造力开发

« Si on est indifférent à l'art de la danse, on ne peut
comprendre, ni la plus haute représentation de la vie charnelle, ni le plus haut
symbole de la vie spirituelle. »

— *Philosophe Anglais* *Havelock ELLIS*⁵

⁵ ELLIS Havelock. *La danse de la vie*. Traduit par XU Zhongyu, JIANG Ming. Pékin: Librairie Sanlian, 1989, p 30.

Introduction

La Danse

La Vie Charnelle

La Vie Spirituelle

Comme les pensées de ce philosophe sont profondes ! On peut dire que parmi tous les arts, aucun art ne peut posséder des rapports aussi étroits et des influences aussi directes avec l'être.

L'éducation est un phénomène social qui forme l'homme et un moyen important pour la transmission la civilisation de l'humanité. La danse, la plus haute représentation de la vie charnelle et le plus haut symbole de la vie spirituelle, a un rapport extraordinaire qui est prouvé par l'Histoire en symbiose avec l'éducation. Si on reste indifférent à l'éducation par la danse, on néglige non seulement les besoins évidents de la civilisation charnelle de l'homme, mais on demeure aussi indifférent et hermétique aux besoins de la vie spirituelle des êtres. Si la danse n'existait pas, on pourrait penser que l'éducation qualitative exigée par la civilisation moderne serait bien moins aboutie.

Humblement recherchons les relations entre la danse et l'éducation ! L'homme évolue, la société se développe ! L'éducation par la danse aussi progresse et évolue sous l'influence et les demandes de l'évolution de l'homme et le développement de la société. Etudions les influences et les besoins apportés à l'éducation par la danse par l'évolution de l'homme et le développement de la société au long du fleuve de l'histoire de l'humanité et on connaîtra, ainsi, les significations de l'éducation par la danse pour l'humanité et pour le développement de la société.

Chapitre I

La danse et l'éducation dans haute antiquité

L'éducation provient des besoins productifs et aussi des besoins de la vie dans la société humaine. L'éducation est un phénomène social qui apparaît en même temps que les besoins de la production et de la vie sociale. Dans le monde initial sorti du chaos, bien que le niveau de la production soit très bas et que la vie sociale soit à son premier stade, l'éducation réussit à naître quand même en raison du besoin existentiel. «Car seulement par l'éducation, un homme peut passer d'une entité biologique à une entité de haut niveau et devient un homme au sens d'histoire sociale.»⁶

L'éducation primitive se développe simplement et lentement. Elle est rattachée à la «matrice» de la production sociale et de la vie sociale et transmise par ces deux véhicules.⁷ Mais dans cette éducation la plus simple et la plus initiale, les facteurs et les contenus de l'éducation artistique y sont déjà inscrits.⁸ La danse, l'expression artistique la plus ancienne de l'humanité, joue un rôle irremplaçable dans l'éducation primitive. On peut dire que l'éducation par la danse est très précurseur par rapport à l'éducation artistique générale.

1 La danse, la transmission des connaissances de production et de reproduction

L'éducation est une sorte de communication. La communication a besoin de se donner les moyens. Louis Henry Morgan a dit dans *l'ancienne société* à propos de l'origine de la langue : « Le gestuel passe bien avant la parole... ». Le geste est le moyen de communication le plus fondamental de l'humanité. La danse aussi peut exercer cette

⁶ WEI Chuanyi. *Pédagogie artistique*. Chongqing : Editions de Chongqing, 1990, p 15.

⁷ MAO Lirui, SHEN Guanqun. *Histoire générale de l'éducation en Chine*. Jinan : Edition d'Education du Shandong, 1985, p 5.

⁸ WEI Chuanyi. *Pédagogie artistique*. Chongqing : Editions de Chongqing, 1990, p 15.

action en tant que gestes artistiques. Cueillir des fruits, chasser les animaux ou pêcher des poissons ou encore travailler la terre avec le couteau et le feu sont les activités productives avec lesquelles les primitifs entretiennent leurs existences. Apprendre à distinguer et cueillir les plantes, apprendre à reconnaître et attraper les animaux ou les oiseaux, apprendre à labourer, à semer et à abattre les arbres ou à fabriquer des bateaux est en résumé les contenus de l'éducation de cette époque-là. Parmi les vestiges de la danse primitive, les enquêteurs du folklore ont énuméré une abondance de danses relatives à des productions primitives : la danse du tigre, la danse de l'Ours, la danse du Cheval des Kazakhs ; les danses de représentation de la chasse des Dahour et des Orochons ; la danse du culte des ancêtres des Yis de représentation de cueillette, chasse, élevage et labourage primitifs ; la danse *Baixian* (la danse du faisan), la danse *Waque* (la danse du moineau) et la danse du travail qui représente les maillons de la culture des semailles jusqu'à la récolte des Lahous ; la danse des grenouilles, la danse du papillon des aborigènes ; la danse des poissons des Indiens brésiliens, la danse de la chauve-souris de la tribu 巴伊卡利 (le nom de ce tribu, traduit en chinois); la danse de la construction du bateau des Néo-zélandais, notamment la danse des taureaux sauvages de la race rouge de l'Amérique du Nord...⁹ Toutes ces danses sont des imitations vivantes des animaux et des plantes ou des descriptions du processus de la production à travers les gestes (y compris celui de la chasse). Par exemple, on trouve dans ces danses comment grimper à un arbre pour attraper des opossums, comment pêcher les poissons et ramasser les coquillages dans l'eau, comment déterrer les racines comestibles des plantes, comment cueillir les fruits sauvages tels que les gourdes, comment poursuivre et chasser les animaux... Ainsi on peut dire que la naissance de ces danses est dû non seulement à la volonté de réprover la joie de l'utilisation de la force pendant le travail, mais aussi au besoin de transmission des connaissances et des techniques. Donc les gestes peuvent

⁹ SUN Jingchen. *Histoire de la danse (avant la dynastie des Qin)*. Pékin: Edition des Cultures et des Arts, 1983, p 10.

YANG Dejun. *La danse de l'ethnie Lahu*. L'Art de la danse, N°.1, Pékin, 1981, p 136.

Plekhanov. *De l'art*. Traduit par CAO Bohua. Pékin: Librairie Sanlian, 1964, pp 121-122.

servir à la fois d'art de danse et d'outil éducatif. Ces deux fonctions se mêlent souvent. Les raisons les plus directes pour lesquelles de nombreuses danses primitives sont nées pourraient être les besoins de faire des gestes des outils éducatifs ou des façons d'éducation.

Pour les primitifs, la reproduction de l'humanité soi-même, à savoir la génération de la race, est aussi importante que la production des matières nécessaires à l'existence, car dans une époque où «les êtres humains furent moins nombreux que les bêtes et qu'ils n'arrivèrent pas à les vaincre»¹⁰, la prospérité en nombre de la race est un aspect primordial pour vaincre la nature. Donc, dans la société primitive, les primitifs attachent une grande importance à la transmission des connaissances de la reproduction aux descendants à l'aide des gestes et des danses, à part la transmission des connaissances productives et des techniques. Nous pouvons voir des dessins, dans les peintures découvertes sur les rochers ou sur les objets antiques fouillés aujourd'hui, chinois ou étranger, qui représentent les organes reproducteurs féminins ou masculins et les rapports sexuels des êtres.

A part les dessins, l'autre véhicule de la transmission des connaissances reproductives est la danse. Par exemple, la danse *Kaaro* des aborigènes : les aborigènes tiennent des bals sur des terrains creux buissonneux au moment où le premier croissant est apparu après le mûrissement des patates douces. Les terrains creux et les buissons représentent analogiquement les organes reproducteurs féminins ; la lance dans la main des hommes représente les organes reproducteurs masculins. Les hommes sautent au tour des terrains creux, les percent avec leurs lances et donnent libre cours à leur désir sexuel avec les positions les plus sauvages et les plus ardentes.¹¹

¹⁰ HAN Feizi. *Wu Du*. Collection des différentes écoles de pensée de l'époque pré-Qin. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1954, p 341.

¹¹ GROSSE Ernst. *The beginnings of Art*. Traduit par CAI Muhui. Pékin: Edition Commerciales, 1987, pp 164-165.

Il existe aussi une danse qui représente symboliquement les rapports sexuels entre homme et femme dans les activités de culte *Tiao Lingtou* de l'ethnie Zhuang, vivant dans la montagne Ling, province du Guangxi, Chine : une personne prend un objet qui représente les organes reproducteurs féminins dans la main, une autre prend un objet cylindrique qui représente les organes reproducteurs masculins ; ils mettent ces objets en contact et font jeter de l'eau à l'objet cylindrique masculin, ainsi les rapports sexuels sont-ils symbolisés.¹² La danse «Maogusi» de l'ethnie Tujia de la province du Hunan, Chine, est aussi une danse de culte de reproduction et de prière pour la multiplication de l'humanité, représentée avec un objet de forme de bâton, symbole des organes reproducteurs masculins. L'Ethnie Miao, province du Guizhou, Chine possède une danse de culte, aussi représentée avec un objet symbolique des organes reproducteurs masculins. Dans la danse *Dan Jingtiao* de la province du Henan, Chine, destinée au culte des deux ancêtres de l'humanité *Fuxi* et *Nüwa*, les danseurs portent de longues gazes noires à la tête, et les font croiser en prenant un chemin de forme de ciseaux. Ils symbolisent ainsi les rapports sexuels de l'humanité.¹³ Dans les grandes peintures de la société patriarcale du clan découvertes à Hutubi, situé au fond de la montagne Tian, datant de plus de 3000 ans, rares dans le monde, il existe des images de rapports sexuels représentées comme dans une danse : les hommes et les femmes, nus ou vêtus, debout ou couchés ; Les hommes montrent leurs organes reproducteurs en dansant et les femmes se superposent en dansant sur les hommes en même temps ; les souhaits de reproduction des primitifs sont ainsi exprimés vraisemblablement et ardemment.¹⁴

Les Altaï Turcs et les Cobéa du Nord-ouest du Brésil ont des danses d'une vivacité extrême destinées au culte des organes reproducteurs masculins : les danseurs

¹² YUAN He. *Danse chinoise*. Shanghai: Edition d'Education des Langues Etrangères de Shanghai, 1999, p 12.

¹³ DONG Xijiu. *Comment l'Histoire générale fait ?*. Recherche de l'Histoire de la Danse de Chine. Dossiers internes de l'Académie des Arts de Chine, 1991.

¹⁴ LING Xiang. *La fresque importante sur la vénération du sexe est découverte au Xinjiang*. Le Journal Guangming, Pékin, le 17 mars 1988.

portent tous le même sexe énorme fait avec l'écorce, dont les testicules sont faits avec les fruits rouges suspendus des arbres. Ils serrent ces testicules dans la main et les pressent vers le corps. Lors de la danse, ils trépigment avec le pied droit et chantent. Ils mettent le buste en avant l'un après l'autre sur un rythme doublé. Soudain, ils dansent follement, en même temps, sont apparus les gestes ardents de rapports sexuels et le gémissement éclatant 'ahi---ahi--ahi'..., ainsi la reproduction est-elle apportée dans chaque coin de chaque foyer, aux confins du bois, aux champs contigus ; ils dansent dans la foule des femmes, jeunes ou âgées, elles crient et rient, leurs sexes se frappent...¹⁵

Dans les anciennes peintures sur les rochers, découvertes à Oulanchabu, Mongolie intérieure, Chine, il y a des images de danse de couple de simplicité antique : une femme avec des seins éclatants et un homme avec un sexe exagéré dansent avec extase, les jambes écartées et les bras liés.¹⁶ Dans les peintures sur les rochers de la montagne Yin, Mongolie intérieure, Chine, il y a des images de danse où un homme et une femme dansent face à face, la main dans la main.¹⁷ Notamment dans les peintures sur les rochers de la montagne Kuluke de Xinjiang, Chine, il y a une image représentant le plaisir entre homme et femme, où ils frappent la terre avec le pied, courent et sautent, les bras levés et les mains liées.¹⁸ Ces danses de *cherche de conjoint* relatives au culte de la reproduction transmettent l'excitation et l'extase des rapports sexuels et montrent les scènes d'amour et l'importance du sexe.

L'amour sexuel et les rapports sexuels sont des actes gestuels. On peut découvrir facilement des danses de reproduction et de recherche des plaisirs d'amour citées en haut que les primitifs expriment leur souhait pour la multiplication avec les danses, en

¹⁵ SACHS Curt. *L'Histoire de la danse du monde*. Traduit par GUO Mingda, corrigé par HENG Si. Shanghai: Edition de Musique de Shanghai, 1992, p 81.

¹⁶ GAI Shanlin. *Danse à la fresque de Wu Lanchabu*. Forum de Danse, N° 3, Pékin, 1982, p 53.

¹⁷ GAI Shanlin. *Fresque dans les montagnes Yinshan et la danse primitive*. Forum de Danse, N° 4, Pékin, 1981, p 83.

¹⁸ HU Bangzhu. *Fresque à la montagne Ku Luke*. L'Art de Xinjiang, N° 1, Wulumuqi, 1984.

présentant les sexe masculins et féminins et en représentant directement ou indirectement les rapports sexuels et les plaisirs d'amour. Ces danses à la fois ardentes et réalistes, concrètes et vraisemblables ont le même effet qu'un film éducatif des connaissances sexuelles vivant, n'est-ce pas?

2 La danse et l'éducation primitive à la religieuse

Les danses traitées en haut, qui sert à la transmission des connaissances productives et reproductives, ont lieu pour une grande partie dans des occasions de culte religieux, la danse reproductive est surtout le produit du culte de la reproduction.

Comme le niveau de la production est extrêmement bas et que les connaissances sont largement insuffisantes, les primitifs sont désorientés devant les phénomènes naturels et sociaux, puissants et changeants, ils n'arrivent pas à y donner des explications scientifiques. Ils sont obligés de donner des natures chimériques à la nature et à la société à partir de leur imagination. Les pensées primitives tout à fait différentes de celles des êtres d'aujourd'hui sont ainsi formées.

Les pensées primitives sont mystérieuses, dont le noyau est l'animisme et le panthéisme. Elles sont imagées, et souvent ne peuvent pas être exprimées en notion. Ces pensées n'arrivent pas à distinguer les phénomènes superficiels et la substance. Elles ont une abondance de sentiments et elles sont dynamiques, les sentiments et les mouvements sont leurs principaux composants.¹⁹

Ces caractéristiques des pensées primitives décident que la religion est un contenu important de la vie sociale des primitifs, que les cultes et les offertes des sacrifices religieux sont les cérémonies collectives et que la danse est un moyen principal des

¹⁹ WEI Chuanyi. *Pédagogie artistique*. Chongqing : Editions de Chongqing, 1990, p 19.

activités religieuses. C'est exactement comme ce qu'a dit le fameux zoologiste anglais, John Desmond Morris, « les activités religieuses sont qu'un ensemble de personnes se réunissent et font des positions de résignance répétitives et prolongées pour montrer le respect et l'obéissance aux gestionnaires du monde ».²⁰ Le grand savant de la politique sociale Engel signale : « la danse est la partie principale de toutes les cérémonies d'offerte des sacrifices ».²¹ Donc la danse primitive et la religion primitive se mêlent et se lient étroitement par les cérémonies religieuses et les mythes, la danse a non seulement servi la religion primitive mais aussi joué un rôle important dans l'éducation primitive à la religieuse.

Dominés par les conceptions religieuses, les primitifs sont sensibles non seulement à la production matérielle et à la reproduction d'eux-mêmes, relatives à leur existence, mais aussi aux rapports entre l'humanité et la nature. Ils éprouvent la puissance de la nature et veulent avoir l'appuie des entités naturelles telles que les astres, les montagnes et les fleuves, les plantes et les animaux etc.. Il en résulte les cultes de tous les objets naturels des primitifs. Ils utilisent la force spirituelle pour maîtriser les forces naturelles au moyen des méthodes sorcières ou ils font des prières et des cultes pour avoir la grâce de la nature. Dans les cultes des astres comme celui de la lune et celui du soleil, dans les cérémonies de cultes des ancêtres mythiques, la danse exerce la fonction de transmission des connaissances.

Par exemple, la danse du soleil du culte du soleil. Les danseurs font des circuits en suivant le sens de la marche des aiguilles de l'horloge vers le soleil ou ils meuvent autour d'une colonne solaire. Ces mouvements circulaires conformes au circuit du soleil représentent avec vivacité l'image et la façon de mouvement du soleil, qui est la

²⁰ MORRIS Desmond. *The Naked Ape*. Traduit par YU Nin, ZHOU Jun, ZHOU Yun. Shanghai: Edition des Sciences, 1987, p 118.

²¹ ENGLER Friedrich. *L'Origine de la Famille, de la propriété et de l'Etat, 1884*. Traduit par ZHANG Zhongshi, Pékin: Edition du Peuple, 1954, p 88.

planète dont la vie de l'humanité dépend. Dans la danse de culte de soleil des amérindiens, les danseurs ont même mis de l'argile blanche sur le visage et sur le corps pour symboliser la lumière blanche du soleil. Dans la danse de ethnie Mohave de la Californie, les danseurs s'alignent et s'agenouillent vers l'est, les yeux fixés sur le soleil, ils se lèvent après le signal du chef --- cela signifie le lever du soleil. Dans la danse indienne antique, on fait des prières vers l'est le matin et vers l'ouest le soir. Ci-dessus sont les danses imitant le dieux de soleil, elles démontrent toutes la loi naturelle du mouvement du soleil.²²

Le mythe est un produit d'une longue création collective d'un clan, d'une tribu, d'une race ou d'une nation échelonnée sur plusieurs générations ; une représentation concentrée de leurs pensées superficielles collectives ; un résultat des pensées ouvertes, imprégnée d'une tendance profonde de cosmologie lors de l'état sous-développé de l'intelligence et du moral humains.²³ Les mythes sont aussi des reflets sinueux de la vie réelle dans la conscience de l'humanité. « Le mythe est le reflet des phénomènes naturels et des luttes contre la nature, ainsi que le reflet de la vie sociale après une synthèse artistique ample. »²⁴ Nous avons une abondance de mythes de tous les temps et de tous les pays. Ces mythes reflètent avec sinuosité et vivacité le processus du développement de la société humaine, de la défrichement jusqu'à la bonne récolte, tout en décrivant et exaltant les ancêtres et les héros par la danse et la musique.

Par exemple, dans les mythes antiques chinois, le créateur du monde est Pan Gu, le créateur et la créatrice de l'humanité sont Fu xi et Nü Wa. Ces trois personnages sont les dieux d'ancêtre dans les légendes des tribus du sud de la Chine. Plus tard, ils ont été acceptés et reconnus en commun avec les contacts et l'intégration entre les clans. Leurs légendes se répandent largement parmi les ethnies minoritaires vivant au centre,

²² SACHS Curt. *L'Histoire de la danse du monde*. Traduit par GUO Mingda, corrigé par HENG Si. Shanghai: Edition de Musique de Shanghai, 1992, p 113.

²³ WEI Chuanyi. *Pédagogie artistique*. Chongqing : Editions de Chongqing, 1990, p 15.

²⁴ GORKI Maxime. *Littérature en U.R.S.S.* Traduit par CAO Baohua. Shanghai: Edition des Arts et des Cultures de Shanghai, 1959, p 2.

dans le sud ou le sud-ouest de la Chine. Les caractères chinois du mot Pan Gu (盘古) peut aussi s'écrire comme 槃瓠, celui-ci signifie la gourde en ancien chinois selon les preuves archéologiques. Il y avait une période de culte de la gourde au milieu des ethnies minoritaires chinoises au début de leur existence. Dans la cérémonie de culte de l'ancêtre gourde des Yis vivant dans la montagne Nan Ailao, province de Yunnan, un sorcier avec un tambour fait avec la peau de chèvre et une baguette à la ceinture derrière le dos, danse accompagnée à *Sheng* de gourde (une sorte d'orgue à bouche). Dans sa danse, il représente la scène de cueillette des fruits sauvages comme la gourde etc. avec ses mains, la scène de poursuite des animaux sauvages avec les sauts de ses jambes et la scène de sarclage avec un bâton et des soupirs de travail. La danse dure du matin au soir, l'atmosphère de cueillette, chasse, élevage et culture de l'époque primitive y règne. La danse *Pan Wang* (appelée aussi *Pan Gu*) de l'ethnie de Yao de la province de Guangxi, représente directement la scène où leurs ancêtres sous la direction de Pan Gu, fondent leur foyer et défrichent les terrains dans les jungles vierges pleines d'animaux sauvages et plein de buissons. On pourrait dire que ces danses de culte des ancêtres cristallisent l'histoire du développement de l'économie primitive qui dure des centaines de milliers d'années ou même plus d'un million d'années et qu'elles sont comme des théâtres musicales et des manuels de vie concernant l'éducation des traditions laissés par les ancêtres de haute antiquité aux descendants.

On dit que la danse de Fu Xi s'appelle *Fulai*. Dans cette danse, on chante les mérites de Fu Xi tels que l'invention du filet, l'enseignement de la pêche etc.. La danse de Shen Nongshi s'appelle *Fuli*. Elle est destinée à exalter l'invention de Mozhao (une sorte de charrue primitive) et l'enseignement des techniques de la culture par Shen Nongshi. A l'époque de Shen Nongshi, il existe aussi une danse intitulée *la musique et la danse de Ge Tianshi* riche de contenu éducatif dans la tribu Ge Tinshi de la haute antiquité. Lors du spectacle, 3 personnes tiennent des queues de taureau dans la main, font des pas de danse, dansent en chantant. Cette danse comprend huit parties et chacune d'entre elles a un sens différent. La première partie *Zai Min* présente la

volonté d'avoir une population abondante ; la deuxième partie est *l'Oiseau Xuan*, qui sert de divinité au clan ; la troisième *Sui Caomu* souhaite la prospérité des plantes pour l'élevage ; la quatrième *Fen Wugu* souhaite une moisson abondante ; la cinquième *Jing Tianchang* rend hommage au ciel ; la sixième *Jian Digong* chante les mérites du roi ; la septième *Yi Dide* remercie la terre de sa grâce ; la huitième *Zong niaoshou zhiji* invoque la prospérité aux animaux.²⁵

En un mot, dans la sorcellerie et la prosternation, le mysticisme et l'imagination de la pensée primitive continuent à communiquer des connaissances par la danse. En même temps, l'émotion vive et le mouvement des pensées primitives font naître des sentiments et une valeur artistique. Par la danse, l'art gagne les fidèles quand ils prient et communiquent avec le ciel.

Les prosternations qui peuvent avoir une influence artistique sur les fidèles, sont le totémisme, le rite sacrificiel pour demander la pluie, le rite pour chasser le diable, etc.

Tous les clans primitifs pratiquent le totémisme. Quand le culte de la nature et celui des ancêtres se développent, les gens dans la société primitive essaient de résoudre les problèmes qui existent entre les clans, ou plutôt entre les gens, en profitant des choses concrètes comme les animaux et les plantes. Ainsi le totémisme naît comme une religion. Les gens considèrent un certain animal comme l'ancêtre commun de son clan ou de sa tribu. Par des cérémonies et des tabous, ils demandent la bénédiction et la protection du totem et renforcent la solidarité des clans. Par conséquent, le totémisme est une cérémonie religieuse qui exprime le sentiment primitif puissant, l'imagination artistique féconde et la solidarité des clans. La colonne totémique, le drapeau totémique et le totem sont remarquables, mais la danse totémique est plus attirante. Il est écrit dans d'anciens livres chinois : «On attaque les pierres pour

²⁵ SUN Jingchen. *Histoire de la danse (avant la dynastie des Qin)*. Pékin: Edition des Cultures et des Arts, 1983, p 33.

imposer un rythme, des animaux dansent au rythme ». ²⁶ Cette phrase montre vivement la danse totémique. Les gens dansent à l'imitation des animaux qui représentent leur ancêtre pour demander la protection du totem. Du point de vue du mouvement du corps, la danse totémique enrichit les postures gestuelles originelles et les habitudes du rythme du mouvement. Du point de vue du sentiment, par la danse totémique enchantée et transportée près de la colonne, les gens ont une expérience et la capacité de communication de l'émotion artistique. Même quand tous les membres du clan dansent autour du même totem et au même rythme, ils peuvent avoir la connaissance commune et être en même sympathie par l'intermédiaire de la danse. Ainsi tous les membres s'unissent volontairement, essaient de concert de survivre et de se développer dans les situations dangereuses. Par conséquent, la danse peut enraciner la solidarité au fond du coeur des individus. Elle a une fonction instructive.

Les danses aux rites sacrificiels pour demander la pluie et pour chasser le diable obtiennent le même résultat. Quand les gens prient en pleurant ou les gens masqués chassent le diable en criant et sautant avec leurs armes, ils peuvent aussi obtenir une forte expérience du sentiment artistique et la capacité de communication artistique. ²⁷

Nous pouvons conclure qu'aux rites sacrificiels dans la société primitive, la danse commence à instruire les gens.

3 La danse, la communication de la science militaire et la santé

De résister aux attaques des clans puissants, de piller les tribus faibles et de venger ses parents sont importants dans la vie des gens dans la société primitive. L'état de guerre

²⁶ *Shang Shu. (Période des Printemps e Automnes et Royaumes combattant)*. Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1980, p 144.

²⁷ SUN Jingchen. *Histoire de la danse (avant la dynastie des Qin)*. Pékin: Edition des Cultures et des Arts, 1983, p 99, 101.

les force à faire du wushu. A cette époque-là, la simplicité des armes et l'expression du façon du combat avec le corps mélangent le wushu et la danse. En ce cas, la danse joue le rôle d'enseigner le wushu et de jouer au wushu. Quand ils pratiquent le wushu, il semble qu'ils dansent ; quand ils dansent, ils pratiquent aussi le wushu. Un dessin d'une trentaine de personnes qui jouent a été découvert sur la roche du Mont Noir du Gansu en 1972. Les personnes se mettent en ligne sur trois rangs. Les guerriers, en vêtements différents et en plumes de faisan, paraissent très robustes. Ils ont des gestes différents, mais ils ont tous l'air de s'adonner au wushu ou de danser.²⁸ Dans la danse guerrière ancienne en Crète sur la Méditerranée, les danseurs ont une épée et un bouclier à la main, un casque et une armure.²⁹

La danse peut non seulement enthousiasmer les gens, les entraîner, mais aussi fortifier le corps et traiter les maladies. Dans l'antiquité, il y a une légende : avant les empereurs Shennong et Huangdi, il y a le chef d'un clan qui s'appelle Yin Kangshi. Quand il dirige le clan, les chenaux sont envasés et la rivière déborde. Il fait toujours sombre. A cause de la tristesse, les gens souffrent d'une mauvaise circulation du sang. Leurs jambes sont enflées et la production est directement influencée. Si bien que Yin Kangshi pense à une façon pour fortifier le corps—la danse. Il leur apprend la danse, dans le but de faire circuler le sang et de libérer l'esprit. Enfin la maladie est guérie.³⁰ Cette légende montre vivement que la danse primitive peut guérir les maladies et fortifier le corps.

En résumé, nous pouvons voir que l'éducation primitive se produit au cours de la production et à la vie quotidienne. "L'éducation primitive mystique, chaotique et

²⁸ Equipe d'aménagement d'objets anciens de Jia Yu Guan. *Fresque du peuple nomade ancien au Gansu*. Archéologique, N°.12, Pékin, 1972.

²⁹ DELAVALAUD-ROUX Marie-Hélène. *Les Danses Armées en Grèce Antique*. Aix-en-Provence: Publication de l'Université de Provence, 1993.

³⁰ LUO Xin. *Lu Shi*, Volume 9. (*Dynastie Song*). Collection Siku. LU Buwei. *Lushi Chunqiu Zhongxiaji Guyue*. (*La fin de la période des Royaumes combattants*). Collection des Différentes Ecoles de Pensée de l'Epoque pré-Qin. Pékin : Edition Société des Livres Zhonghua, 1954, p 51.

pleine d'émotion, qui est dominé par les représentations collectives prélogiques, ne peut pas être communiquée ou obtenue par une seule façon de logique. Elle n'a qu'à avoir recours aux actions acquises par le sens. Sauf la prêche d'exemple dans la vie, la sorcellerie et la cérémonie religieuse sont les méthodes principales.³¹ La prêche d'exemple ici, veut dire la langue par geste et la langue parlée développée plus tard au soutien du geste.³² En effet, la sorcellerie et la cérémonie religieuse primitives sont comme l'art de la danse. Or la danse, caractérisée par les mouvement qui peuvent exprimer les sentiments et faire revivre les scènes, sert d'outil de communication et de méthode de l'éducation primitive. En ce sens, l'éducation primitive, à l'aide des formes artistiques comme la danse, la musique et le poème, entretient une relation étroite avec la danse. Au contraire, nous pouvons dire que l'éducation primitive est une sorte d'éducation artistique.

Premièrement, l'éducation, dont l'outil de communication est la danse, est concrète mais pas abstraite. Elle a le caractère de l'éducation artistique.

Deuxièmement, la technologie de production est enseignée par la danse, les connaissances historique et culturelle sont aussi racontées par la danse. La danse instruit les gens en les amusant. Nous pouvons imaginer que, quand les enfants voient les danses primitives et participent aux danses comme *la musique et la danse de Ge Tianshi*, ils peuvent apprendre avec plaisir les connaissances de la technique agricole et de l'élevage, bien connaître les caractéristiques des animaux et des plantes, saisir de l'expérience de production et des méthodes de production, sentir par le charme de l'art l'espoir des aînés de développer la production et les encourager à concevoir des idéaux.

Troisièmement, au mystère de la sorcellerie et dans la fantaisie de la religion,

³¹ WEI Chuanyi. *Pédagogie artistique*. Chongqing : Editions de Chongqing, 1990, p 19.

³² MORGAN Louis Henry. *Société ancienne*. Traduit par YANG Dongzhan, Pékin: Librairie Sanlian, 1957, p 37.

l'éducation primitive, dont le style est la danse, comprend des facteurs artistiques comme l'expérience du sentiment, l'imagination artistique et l'expression artistique, et des facteurs psychologiques ayant trait à la danse. Bien qu'elles communiquent inconsciemment aux gens, elles ont la forme et la fonction de l'éducation par la danse.

Quatrièmement, quand les gens pratiquent le wushu à la danse, ils fortifient le corps aux exercices. Ça montre la caractéristique et la fonction d'entraînement des membres et du corps de l'éducation par la danse.

Enfin, l'éducation artistique primitive (l'éducation par la danse) est un chaînon de l'éducation primitive et n'est pas indépendante, mais elle apparaît en même temps que l'éducation primitive.³³ Du point de vue du temps et de la fonction, la danse se met à la tête des arts grâce à la relation directe avec le corps et l'esprit de l'homme.

La danse est non seulement la mère des arts, mais aussi la mère de l'éducation artistique.

³³ WEI Chuanyi. *Pédagogie artistique*. Chongqing : Editions de Chongqing, 1990, p 15.

Chapitre II

L'éveil de l'humanisme et l'éducation par la danse

L'éducation primitive de la danse (l'éducation artistique) a eu lieu synchroniquement avec l'éducation primitive et elle est contenue dans les activités de la vie sociale des primitifs telles que le travail productif, les cultes religieux, l'entraînement militaire etc. Les activités primitives comme les cultes religieux sont des activités auxquelles participent tous les membres, donc l'éducation primitive de la danse (l'éducation artistique) a les caractéristiques collectives, publiques et sociales et elle n'a pas de caractéristique de classe. Surtout, l'éducation primitive de la danse est rattachée à la pratique sociale générale et il n'y a pas d'établissement fonctionnel particulier qui a pour but de l'exercer.

Le développement de la force productive et l'apparition de l'excédent ont donné naissance aux classes et à la répartition de la société. D'où vient le changement complet de la nature de la société. La société primitive se dissout et l'humanité entre dans la société de classe. La haute noblesse des tribus et des clans ainsi que la classe de propriétaires des esclaves qui la succèdent prennent en main le pouvoir politique et monopolisent les connaissances culturelles. L'éducation se divise petit à petit en deux types : l'éducation spéciale forme les intellectuels et l'éducation sociale forme les producteurs directs. L'éducation spéciale de formation des intellectuels est l'éducation principale de la société esclavagiste. Elle apparut sous forme de l'école, et détacha l'éducation primitive existant dans la production et dans la vie sociale de la «matrice».³⁴ Le changement de la nature de la société a apporté des changements importants à l'art et à la nature de l'éducation artistique.

Engels dit : « la transition de la société primitive à la société esclavagiste est un grand

³⁴ MAO Lirui, SHEN Guanqun. *Histoire générale de l'éducation en Chine*. Jinan : Edition d'Education du Shandong, 1985, p 54.

progrès ; la séparation du travail intellectuel et du travail physique a développé rapidement la vie culturelle et la civilisation spirituelle humaines ». ³⁵ Effectivement, l'histoire de l'éducation, chinoise ou étrangère, nous montre que l'éducation de la société esclavagiste est l'éducation de transition de la société primitive à la société civilisée et que la nature de l'éducation artistique a eu des changements importants par suite du changement de la nature de la société bien que celle-là garde certaines caractéristiques de l'époque primitive. En ce qui concerne l'éducation par la danse, elle est devenue une éducation indépendante, surtout ses fonctions commençaient à être reconnues et utilisées consciemment. Ça doit être le produit de l'éveil de l'humanisme de la classe dominante, des intellectuels et des philosophes. Bien qu'elle soit incomplète et mystérieuse et qu'elle porte le but utilitaire de la classe dominante, l'éducation par la danse reflète le progrès de l'humanité et le développement de la vie culturelle et de la civilisation spirituelle des êtres.

L'éducation par le *Yuewu*³⁶ d'avant la dynastie des Qin (221 avant J.-C.) et l'éducation par la danse musicale de la Grèce antique sont deux représentants de l'éducation par la danse de la société esclavagiste du monde. Elles traduisent l'état embryonnaire de l'éducation par la danse et font jaillir de la lumière les pensées et l'intelligence des philosophes antiques.

En suivant la ligne historique, nous allons maîtriser leur pouls du développement, trouver leurs exploits, découvrir et mettre en valeur les réflexions rationnelles des philosophes faites dans la pratique initiale de l'éducation artistique de l'humanité.

1 L'éducation par le *Yuewu* d'avant la dynastie des Qin

³⁵ CAO Fu, TENG Dachun. *Histoire de l'enseignement de l'antiquité étrangère*. Pékin: Edition d'Education du Peuple, 1981, p 39.

³⁶ le nom en Pinyin d'une forme artistique combinée de la danse et de la musique de la Chine antique. A cette époque-là, la danse et la musique se mélangent et ne se séparent pas .

La nation chinoise fut connue dans le monde par «son éducation artistique qui desservit les quatre mers». ³⁷ «Parcourir les livres des trois premières dynasties---Xia, Shang, Zhou, toute étude fut basée sur le *Yue*». ³⁸

L'éducation par la danse (*Yuewu*) d'avant la dynastie des Qin est la succession de l'éducation artistique primitive. Elle vit le jour pendant la désintégration du système de communauté des clans à la fin de la société primitive (l'époque légendaire des cinq empereurs), prit forme pendant la dynastie des Zhou Occidentaux de société esclavagiste et dans la période des Printemps et Automnes et dans la période des Royaumes Combattants (l'époque transitoire de la société esclavagiste à la société féodale) et fut perfectionnée, généralisée par l'école confucéenne représentée par Confucius.

1.1 L'éducation par la danse de l'époque légendaire des cinq empereurs et des dynasties des Xia et des Shang

1.1.1 L'éducation par le *Yuewu* légendaire de l'époque des cinq empereurs

A la fin de la communauté des clans, soit l'époque légendaire des cinq empereurs, l'étude de *Chengjun* ³⁹, qui veut dire les règles de la musique en chinois et dont le principal contenu est le *Yuewu* existe déjà. Dans le livre ancien ---- *Shangshu Yaodi*, le fait que Yao ordonna Kui de se charger de l'éducation artistique des enfants des nobles fut enregistré : l'empereur dit : «Kui, je t'ordonne de prendre en charge la gestion du *yue* pour cultiver les enfants des nobles, qu'ils soient justes et gentils,

³⁷ YANG Yinliu. *Dossier de l'histoire de la musique de l'antiquité de Chine*. Pékin, Edition musicale du peuple, 1980, pp 8-9.

³⁸ YU Zhengxie. *Dossier de l'histoire de l'éducation de l'antiquité de Chine*. Pékin : Edition de l'Education du Peuple, 1961, p 38.

³⁹ DONG Zhongshu. *Chunqiu Fanlu. Dynastie Han*. Cité de CAI Zhongde. *Interprétation des documents sur l'histoire esthétique de la musique de Chine*. Pékin, Edition de la musique du peuple, 1986, p 214.

tolérants et austères, énergiques et non abusifs, simples et sans orgueil. Les poèmes traduisent les sentiments. On chante lentement ces poèmes et ce chant met en relief leurs significations; la gamme du chant se modifie; les instruments correspondent à cette gamme; d'où huit instruments sont harmonieux et ne se désordonnent pas; ainsi les pensées des dieux et des êtres sont échangées et harmonieuses.» On peut savoir de cette citation que la danse et la musique sont des compétences culturelles requises des nobles, des tribus et de leurs études obligatoires à cette époque-là.

La danse a des liens indissolubles avec la religion. Avec le développement social et le progrès de l'humanité, la fonction du *Yuewu* comme moyen éducatif a été remplacée par la langue, l'écriture etc...Mais l'humanité est encore sous l'autorité des dieux. Les cérémonies du culte qui ont des couleurs religieuses et qui a pour véhicule le *Yuewu* existent toujours et leur existence sacralise et ritualise d'autant plus le culte. Parallèlement, les importants «sorciers», qui sont spécialistes du culte et qui jouent le rôle d'intermédiaires entre les dieux et les êtres apparaissent sous l'influence du concept «*les dieux et la population ne se mélangent pas*». Ils sont censés avoir la compétence de communiquer avec les dieux du ciel, de la terre, du nord, du sud, de l'ouest et de l'est⁴⁰ et maîtrisent effectivement beaucoup de connaissances : celles de l'astronomie, de la géographie et de la médecine etc... A l'origine, les chefs des tribus cumulent la fonction de sorcier. Avec l'apparition de la classe, une partie du *Yuewu* est devenue la propriété de la classe dominante et le symbole du pouvoir ; les nobles des tribus monopolisent petit à petit les connaissances culturelles et scientifiques, y compris les connaissances du culte comme comment présider les cérémonies religieuses. La classe dominante a besoin que leurs descendants deviennent soit des nobles qui ont les qualités conformes aux critères moraux de la classe dominante, soit des experts des affaires du culte comme les sorciers. Pour répondre à ce besoin, l'éducation par le *Yuewu* se transforme en le moyen par lequel la classe dominante réalise ses intérêts. Elle est passée d'une forme d'éducation générale à une éducation

⁴⁰ SUN Jingchen. *Histoire de la danse (avant la dynastie des Qin)*. Pékin: Edition des Cultures et des Arts, 1983, pp 72-74.

spéciale qui sert les intérêts d'une classe donnée. On peut voir d'ici que l'éducation du *Yuwu* formant les nobles, débarrassé du travail productif direct devrait avoir lieu pendant la désintégration du système de communauté des clans à la fin de la société primitive en Chine. Cette éducation est une sorte d'éducation artistique qui affiche une certaine indépendance formelle et dont le contenu est différent de celui de l'éducation qui a eu lieu pendant la production et la vie.

1.1.2 L'éducation par le *Yuwu* de la dynastie des Xia et des Shang

Après l'entrée de la Chine dans la société esclavagiste, les chinois gardent toujours leur tradition de l'éducation par le *Yuwu*, comme décrit cet extrait du *livre des rites ·Wenwang et ses princes* : «les trois rois éduquent leurs princes sans exception par les rites et le Yue». En plus, «seuls le culte et la guerre sont les affaires importantes d'un pays.»⁴¹ Cette pensée influence profondément sur le développement de l'éducation de la société esclavagiste. L'éducation par le *Yuwu* se déroulent aussi autour de ces deux affaires critiques.

A la fin de la société primitive, les guerres entre les tribus ne sont plus pareilles aux guerres de vengeance sanglantes entre les tribus ou entre les clans de la haute antiquité et elles sont devenues des guerres de pillage, ayant des caractéristiques de classe. Après l'entrée de la société de classe, les guerres entre les propriétaires d'esclaves pour se disputer le pouvoir d'état sont très fréquentes et très violentes. D'où est née l'éducation militaire répondant au besoin de la guerre et ayant des traits de classe. Le *Xiao* et le *Xu* apparus dans la première dynastie esclavagiste chinoise sont des écoles où on entraîne les guerriers des propriétaires d'esclaves.⁴²

⁴¹ ZUO Qiuming. *Zuo Zhuan. (Période des Printemps et Automnes)*. Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

⁴² MAO Lirui, SHEN Guanqun. *Histoire générale de l'éducation en Chine*. Jinan : Edition d'Education du Shandong, 1985, p 58.

La dynastie des Xia préconise le principe «gouverner avec la force militaire »et exerce la dictature des militaires. Les gouvernants prêtent une grande importance à l'éducation militaire, d'où vient «les empereurs des Xia éduquent les nobles par le tir à l'arc».⁴³ L'attachement aux armes et le goût pour la force militaire sont les caractéristiques principales de l'éducation de la dynastie des Xia. Dès l'antiquité, la pratique de la danse comprend en certain point un but militaire. Dans *le Livre des Mers et des Montagne*, il y a une légende qui raconte : «Xing Tian danse avec un bouclier et une hache ». Dans *Han Feizi·Wu Du*, on peut trouver aussi cette légende. Les conditions historiques déterminent que les gouvernants de la dynastie des Xia attachent une grande importance à la formation des militaires. Cette dynastie est la première dynastie esclavagiste de la Chine. Sur son territoire, il existe encore des tribus de clans qui sont en entrain de se transformer en Etat. Dès sa fondation, la dynastie des Xia est toujours prise dans les luttes des deux régimes et des deux classes. Les gouvernants des Xia ont besoin de la force militaire pour obtenir les esclaves à travers les guerres et pour réprimer les révoltes des esclaves et celles des tribus qui ne veulent pas en être réduits à leur vassaux. Donc, c'est facile de comprendre les caractéristiques principales de l'éducation de la dynastie des Xia-----l'attachement aux armes et le goût pour la force militaire. Dans les livres antiques, il y a des récits sur l'enseignement des techniques de combat. *Le Livre des Mers et des Montagnes* relate : «à la campagne de Dayue, l'empereur Qi danse avec neuf *Fa*». Selon *Le Livre des rites*, le *Fa* signifie attaquer et poignarder. «Neuf *Fa*», attaquer et poignarder neuf fois. La danse ici est la même que les arts martiaux. Ce récit nous montre en effet que l'empereur Qi a enseigné les techniques de combat à la campagne de Dayue et que l'éducation militaire de la dynastie des Xia a une caractéristique précise de danse. On peut dire qu'elle est une sorte d'éducation par la danse.

«Les gens de la capitale Yin (des Shang) vénèrent les dieux et conduisent le peuple au culte à ceux-ci; ils leur offrent des sacrifices avant de commencer l'exercice du

⁴³ MA Duanlin. *Recherche sur l'école dans Recherche complète des dossier. (Dynastie Yuan)*. Dix histoires générales, Volume 40. Shanghai: Edition Commerciale de Shanghai, 1937.

cérémonial et punissent les malfaiteurs avant de récompenser les bienfaiteurs».⁴⁴ Le culte des dieux est la caractéristique principale des pensées de la dynastie des Shang et de l'éducation de cette dynastie. L'adoration des dieux et la prière pour les bonheurs sont inséparables du *Yuewu*. Donc, l'éducation par le *Yuewu* est très développée dans la dynastie des Shang, par exemple, dans cette époque, il existe une école spéciale *Guzong*⁴⁵ pour apprendre le *Yuewu* et l'opinion qui préconise la formation des nobles avec le *Yuewu*. Dans le livre *Tome 1, Figures de divination inscrites sur carapaces et sur os de la dynastie des Shang collectionnées par Jin Zhang*,⁴⁶ on peut trouver la figure de divination *Wan* qui désigne l'entrée à l'école pour apprendre ou enseigner le *Yuewu*. Dans la dynastie des Shang, l'éducation militaire est aussi développée que celle du *Yuewu*. Des jeunes gens de pays voisins y vont pour se former. Parmi les récits inscrits sur carapaces et sur os, il y en a un qui raconte : «le jour de Dingyou, il rassemble les jeunes gens et les petits courtisans de plusieurs pays pour leur apprendre le *Jie*». Selon les recherches de M. Shen Guanqun, le *Jie* a deux significations : «l'une est de guetter avec une lance, l'autre est de danser avec une lance, l'éducation dont le contenu est le *Jie* comporte à la fois l'apprentissage militaire et celui du *Yue* ».⁴⁷

Dès sa naissance, l'éducation par le *Yuewu* d'avant la dynastie des Qin s'agrandit, se développe dans le terrain militaire et religieux et atteint son apogée à la dynastie des Shang. Cependant, il y aura bientôt un changement---apporté par l'élaboration du *Li* et par la fixation du *Yuewu*.

⁴⁴ *Biao Ji dans le livre des Rites. (Période des Royaumes combattants à la Dynastie Qin et Han). Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin : Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.*

⁴⁵ *Mingtang Ji dans le livre des Rites. (Période des Royaumes combattants à la Dynastie Qin et Han). Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.*

⁴⁶ Cité de *Document des inscriptions gravées à l'époque des Shang sur os ou carapaces de tortues. Pékin : Edition Société des Livres Zhonghua, 1965.*

⁴⁷ SHEN Guanqun. *Pensée pédagogique et enseignement de l'antiquité de la Chine. Wuhan : Edition du Peuple du Hubei, 1956, p 4.*

1.2 L'éducation par le *Yuewu* de la dynastie des Zhou Occidentaux

La dynastie des Zhou Occidentaux est la dernière dynastie de la société esclavagiste de la Chine. Grâce à la victoire de la guerre de Zhulu, sa fondateur Zhou Wuwang a battu l'empereur Shang Zhouwang des Shang qui menaient une vie de débauche et qui a été trahi et abandonné par tous ses subalternes et ses parents. La défaite des Shang fit remarquer l'importance de l'homme et l'importance de la vertu pour gouverner un pays à Zhou Wuwang. Mais il ne put pas encore se détacher de l'autorité de "Dieu", ainsi, il se nomma intelligemment « fils du ciel » dans le but d'emprunter la puissance au ciel, au Dieu pour gouverner à sa propre volonté. Donc une grande différence entre la dynastie des Shang et celle des Zhou est que Les Zhou ne sont plus complètement remis au pouvoir de Dieu, le régime des Zhou est un régime de combinaison d'homme et de Dieu. La mise en place du *Li* et du *Yuewu* est une incarnation de ce régime.

Confucius dit : «les Zhou ont tiré leçon des deux dynasties précédentes de sorte que leurs rites sont florissants».⁴⁸ Les empereurs des Zhou fixent les rites et le *Yuewu* dans le but de mettre en valeur les vertus et de protéger le peuple. D'un côté, c'est la succession et le développement des systèmes de rites et de *Yuewu* des dynasties précédentes ; d'autre côté, les arts martiaux au service des affaires militaires et les rites et le *Yuewu* au service de la religion sont ainsi politisés et moralisés. D'où vient que l'éducation par le *Yuewu* rattachée toujours aux affaires militaires et au culte religieux est devenue une éducation politique et morale indépendante.

1.2.1 Le système du *Li* et du *Yuewu* de la dynastie des Zhou Occidentaux

⁴⁸ CONFUCIUS. *Bayi Disa dans les Entretiens. (L'époque pré-Qin)*. Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

Le “*Li*” est non seulement les rites des cultes religieux, mais aussi l’incarnation concentrée de l’idéologie de la classe des propriétaires des esclaves. Il reflète vivement les relations productives du système esclavagiste et incarnent le régime politique et le principe du sang de la dynastie des Zhou Occidentaux. Il se traduit concrètement par le système strict de l’hérarchie.

Le “*Yue*” signifie six danses accompagnées de la musique destinées à exalter les empereurs et les héros. Les Zhou ont vérifié systématiquement cinq danses accompagnées de la musique que les dynasties précédentes ont léguées : *Yunmen Dajuan* de l’empereur Huangdi, *DaZhang* de l’empereur Yaodi, *Dashao* de l’empereur Shundi, *Daxia* de l’empereur Yudi, *Dahu* de l’empereur Shangtang. Ils ont aussi créé *Dawu*, une danse d’exaltation de leur empereur Zhou Wuwang, ainsi furent finalisées *les danses des six dynasties* qui servent les cultes religieux.

Le *Yuewu* de la dynastie des Zhou Occidentaux sont combinés au *Li*, et se met en oeuvre autour du *Li*- de la pierre angulaire politique de cette dynastie. Le *Yuewu* est au service des rites, au service de l’ordre du gouvernement politique des Zhou. Ce service se traduit minutieusement par quatre aspects : premièrement, la vénération du ciel, de la terre et des ancêtres au moyen de ces danses d’exaltation des empereurs et des héros antiques et contemporains comprend en fait toujours le but d’encenser l’empereur d’aujourd’hui bien qu’en apparence, il y n’ait pas de relations évidentes entre les deux. Deuxièmement, le choix et l’organisation des six danses. Les premières quatre danses sont des danses littéraires, qui chantent les mérites du gouvernement avec la vertu ; les deux dernières sont des danses militaires qui exaltent les exploits de conquête du monde avec la force militaire. La juxtaposition de ces deux genres de danse représente concrètement la politique des Zhou Occidentaux ---- gouverner avec la vertu et faire des exploits avec la force militaire. Troisièmement, lors de l’élaboration du *Yue*, les Zhou Occidentaux ont hiérarchisé les danses. Le nombre des danseurs, le nombre des rangs et des files des danseurs et le nombre des

instruments musicaux sont fixés strictement selon l'hierarchie de la personne qui a droit à la danse. Par exemple, «le fils du ciel a droit à huit rangs composée de huit personnes, les vassaux à six rangs, les courtisans à quatre rangs, les noble à deux rangs».⁴⁹ Ainsi, «l'ordre de priorité existant entre les proches et les éloignés, les nobles et le peuple, les aînés et les cadets, les hommes et les femmes fut incarné dans les danses. »⁵⁰ C'est une pratique évidente de mettre le *Yuewu* au service de l'hierarchisation du *Li*. Quatrièmement, profiter de l'harmonisation et la modération du *Yue* pour que la conduite, la morale, le sentiment de la population se modèrent et se conforment aux exigences du *Li*, c'est à dire changer les moeurs et unifier la société avec le *Yuewu* selon les critères de la classe dominante. D'où viennent les relations nettement hiérarchisées mais bien harmonisées entre père et fils, souverain et courtisan, maire et villageois . Ainsi, «tout le pays est en paix, la beauté et la bonté abondent, le peuple s'en réjouit beaucoup».⁵¹

1.2.2 L'éducation par le *Yuewu* des Zhou Occidentaux

L'élaboration du *Li* et la fixation des *six grandes danses* font un point de repère dans l'histoire des rites de la cour, *les danses des six dynasties* sont considérées comme *l'art sacré des empereurs précédents* par les descendants et devenues des modèles permanents des rites de la cour pendant toute antiquité de la Chine. L'établissement énorme «*Da Si Yue*» se charge de l'éducation par le *Yuewu* des descendants de la famille royale et de la noblesse pendant la dynastie des Zhou Occidentaux ; il possède un système d'études, des méthodes de gestion des études et du contenu d'études fixé, on peut dire qu'il est la première école de la danse et de la musique de la Chine(aussi

⁴⁹ *Le livre des Rites*. Un rang composée de huit personnes, huit rangs sont soixante-quatre personnes, et ainsi de suite, manifestant le système de la grade de société de l'esclave.

⁵⁰ *Yueji dans le livre des Rites. (Période des Royaumes combattants à la dynastie Qin et Han)*. Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Société des Livres Zhonghua, 1979.

⁵¹ XUN zi. *Yue Lun. (Période des Royaumes combattants)*. Cité de CAI Zhongde. Interprétation des documents sur l'histoire esthétique de la musique de Chine. Pékin: Edition de la Musique du Peuple, 1986, p 148..

du monde).⁵² Les élèves y commencent leur études à treize ans et les termineront quand ils auront une vingtaine. Le niveau de leurs études varie en fonction de leur âge. Le contenu des études comporte : le chant et l'interprétation de la musique aux instruments musicales en matière de musique, les *six grandes danses* et les *six petites danses* en matière de danse, outre les théories et les connaissances du *Yuewu*. Les *six grandes danses* sont les *danses des six générations* mêmes qu'on a mentionnées en haut. Les *six petites danses* ne sont pas des danses qui font éloge des gouvernants des dynasties, elles sont des danses de culte populaires qui héritent des dynasties précédentes. On les exécute plutôt dans les occasions de culte populaires au lieu des cérémonies officiels nationaux. Les *six grandes danses* sont des matériaux d'enseignement supérieurs et les *six petites danses* des matériaux d'enseignements primaires.⁵³

Le but direct de l'éducation par le *Yuewu* des Zhou Occidentaux est de former les descendants de la noblesse pour qu'ils puissent assumer le rôle de danseur ou de musicien et acquérir les compétences rituelles pour servir les rites politiques ou sociaux tels que le rite de tir, le rite de banquet, les rites nationaux d'offerte des sacrifices de la cour et les activités religieuses comme le culte du ciel, prière pour la pluie ou pour la chasse de l'épidémie etc. Le système des rites hiérarchisé établi par la fixation des *six grandes danses* et l'image solennelle et sérieuse du *Yuewu* font sentir aux élèves l'autorité du pouvoir royal, l'écart hiérarchique, la sainteté des dieux et des esprits et inspire le respect pour eux au peuple. Les *six grandes danses* et les *six petites danses* ont des significations éducatives respectives sur le plan du contenu.

En titre d'exemple, parmi les *six grandes danses* qui sont tous des danses de louange, le *Dashao* fait l'éloge de la vertu immense de l'empereur Shundi, successeur

⁵². SUN Jingchen. *Histoire de la danse (avant la dynastie des Qin)*. Pékin: Edition des Cultures et des Arts, 1983, pp 94-95.

⁵³. MAO Lirui, SHEN Guanqun. *Histoire générale de l'éducation en Chine*. Jinan : Edition d'Education du Shandong, 1985, p 54.

légendaire de l'empereur Yaodi : la vertu de l'empereur Shundi couvre tout comme le ciel d'azur et charge tout comme la terre.⁵⁴ Le *Daxia* exalte l'exploit d'élimination des ravages des eaux de l'empereur Yudi. Dans cette danse, les danseurs, portant le chapeau en cuir à la tête et la robe blanche et ayant buste nu, représentent pleinement le fait que Yudi travaille jour et nuit, mène le peuple à enlever des bouchons, à draguer les lacs et les fleuves pour drainer les terrains.⁵⁵ Le *Dahu* glorifie l'esprit sublime de Shangtang. Cet empereur, portant les vêtements en tissu rude de lin, drapé dans de l'herbe séchée, va au risque de la vie tout seul au bois des mûriers où résident les dieux protecteurs de leur clan pour faire des prières de pluie afin de sauver le peuple de la sécheresse.⁵⁶ Le *Dawu* crée par la dynastie des Zhou représente les mérites de l'empereur Wuwang : il accepte la vocation à consacrer toute son énergie à la fondation et au gouvernement du pays au lieu de se complaire dans sa propre aisance, il conquiert les ennemis, protéger le pays aux frontières méridiennes et bâtit une base solide pour la future prospérité du pays.⁵⁷

Les *six grandes danses* représentent les vertus et les exploits des empereurs précédents non seulement dans le but de les faire savoir au ciel et aux ancêtres mais aussi dans le but d'éduquer les descendants. Les gouvernants de la dynastie des Zhou Occidentaux les prennent pour les principaux matériaux d'enseignement par le *Yuewu* et les faire apprendre par les élèves de plus de 20 ans. Ils reçoivent ainsi l'éducation morale au service du pays, du peuple et de l'empereur, et connaissent et maîtrisent mieux la politique de gouvernement qui met en valeur en même temps la littérature et

⁵⁴ ZUO Qiuming. *Zuo Zhuan. Le 29^e année de Xianggong*. Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

⁵⁵ LU Buwei. *Gu Yue dans Lushi Chunqiu. (Dynastie Qin)*. Cité de CAI Zhongde. Interprétation des documents sur l'histoire esthétique de la musique de Chine. Pékin: Edition de la Musique du Peuple, 1986.

⁵⁶ LU Buwei. *Gu Yue dans Lushi Chunqiu. (Dynastie Qin)*. Cité de CAI Zhongde. Interprétation des documents sur l'histoire esthétique de la musique de Chine. Pékin: Edition de la Musique du Peuple, 1986.

⁵⁷ *Yue Ji. (Période des Royaumes combattants à la Dynastie Qin et Han)*.

Shang Song dans Shi Jing (au début de la Dynastie Zhou à la période des Printemps et Automnes). Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin : Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

les exploits militaires de la dynastie des Zhou Occidentaux.

Les “six petites danses” reposent sur les danses de culte populaires. Après des tris, des rajouts, des suppressions faits à celles-ci conformément aux demandes des nobles, les “six petites danses” prennent forme et constituent des méthodes de danses à l’usage des descendants des nobles. Elles représentent l’identité, le statut social et les intérêts des nobles.⁵⁸ *Fowu* est une danse de culte populaire de prières de production agricole. *Renwu* est une danse destinée à offrir des sacrifices aux ancêtres et aux étoiles. *Huangwu* est une danse de prière de pluie avec les plumes de l’oiseau. *Yuwu* existe depuis la dynastie des Shang. *Maowu*, danse de queue de taureaux date encore plus loin.⁵⁹ La pratique des “six petites danses” a indirectement un effet éducatif: pendant l’apprentissage de ces danses traditionnelles populaires, les jeunes nobles vont comprendre les importances de l’astronomie, de la pluie, de la terre, de la différence des périodes d’une année pour la production agricole et pour la vie du peuple et saisir ce que signifient la vénération des ancêtres et des maîtres et la protection du pays.

«Apprendre à danser avec les armes au printemps et en été ; apprendre à danser avec les plumes de faisan et les instruments de musique en automne et en hiver» (*les Annotations des Rites des Zhou· Cungan* faites par Kong Yinda) . Avec la mise au point des *Six grandes danses* dans les derniers détails par l’empereur Zhou Wuwang, les formes de la danse littéraire et de la danse militaire sont standardisées et fixées ; elles se transmettront d’une génération à l’autre pendant des milliers d’années.

Danser avec un certain objet est une tradition de la danse antique. Cet objet a toujours une signification symbolique, il est la concrétisation du principe «la danse a la vocation pour représenter des exploits». C’est comme on coule les trépieds pour

⁵⁸ *Di Guan dans Zhou Ji. (au milieu de la période des Royaumes combattants)*. Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin : Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

⁵⁹ SUN Jingchen. *Histoire de la danse (avant la dynastie des Qin)*. Pékin: Edition des Cultures et des Arts, 1983, p 91.

représenter l'Etat en cette époque-là. La danse littéraire et la danse militaire se pratiquent avec objet. Cette forme de ces deux danses a une valeur particulière pour la formation de la personnalité des danseurs dans leur pratique.

Dans la danse littéraire, «*Yue* à la main gauche, *Zhai* à la main droite». Selon les recherches, *Yue* signifie un instrument à vent en bambou ; *Zhai* signifie des plumes de faisan. *Yue* et *Zhai* symbolisent “la beauté et l’harmonie” et cela correspond à l’esprit «gouverner avec la vertu» des Zhou Occidentaux.⁶⁰

Aujourd’hui, on ne trouve pas de descriptions concrètes sur la forme de la danse littéraire dans les oeuvres antiques. Selon les recherches, la danse littéraire est une sorte de danse qui entraîne le maintien, l’allure de l’homme pour que les comportements et les actes de celui-ci répondent aux règles des rites. L’entraînement des gestes et des postures telles que faire les mains jointes, se prosterner, s’incliner, frapper la terre du front et des mouvements comme avancer, reculer, se lever, se coucher, tourner, croiser aboutissent aux comportements modestes, respectueux et au maintien décent, digne et grave.⁶¹

L’apparition de la classe et de la morale politique donne une certaine sociabilité à la beauté extérieure de l’homme. Pour maintenir la dictature de leur classe, la classe dominante a besoin que les apparences et les mouvements soient conformes aux exigences de leur morale politique et que chaque classe ait des comportements et des actions sobres, standardisés, respectueux et sincères pour distinguer les classes et les hiérarchies sociales différentes, pour mettre en relief la suprématie des rois et des nobles.

⁶⁰ ZHENG Huihui. *La pensée et la pratique en éducation à la musique et à la danse à l’époque pré-Qin*. Taiwan : Revue de l’Enseignement Culturel et Musical de la Chine, N°.80, 1994, p 72.

⁶¹ ZHENG Huihui. *La pensée et la pratique en éducation à la musique et à la danse à l’époque pré-Qin*. Taiwan : Revue de l’enseignement culturel et musical de la Chine, N°.80, 1994, p 73.

La danse militaire se joue avec les armes qui symbolisent la guerre comme le bouclier, la hache et constitue sa formation en empruntant la position des guerriers sur les champs de bataille et les gestes de combat comme lancer, poignarder, abattre, brandir, frapper du pied etc... Cette danse martiale et énergique dont les danseurs «sont forts comme les tigres et brandissent les cingles comme s'ils étaient des étoffes»⁶² peut apprendre les arts martiaux aux gens et faire sentir la beauté virile et la force morale encourageante.

La danse littéraire et la danse militaire développent les élèves tout en mettant en valeur respectivement leurs caractéristiques éducatives sur tous les aspects : sentiment, allure, mouvement, maintien etc. Cette unité de formation civile et de formation militaire préconisée par les Zhou Occidentaux a créé une nouvelle ère dans l'histoire chinoise de l'éducation par sa formation des talents à la fois lettrés et militaires.

L'éducation par le *Yuewu* de la dynastie des Zhou occidentaux est une éducation qui représente pleinement l'esprit du *Li* et qui sert le *Li*. Elle est la succession et le développement des systèmes du *Li* et du *Yue* de la dynastie des Xia et des Shang. Elle politise et moralise le *Li* et le *Yue* qui servaient la religion et se transforme en une sorte de l'éducation artistique qui sert la morale politique. Bien qu'elle ne soit pas encore la vraie éducation artistique au sens d'aujourd'hui et qu'elle ait des relations intenses avec la religion, elle est tout de même le produit de l'éveil de l'humanisme. L'homme ne croit plus cent pour cent en dieux, voit sa propre force et sort du monde dominé par les dieux. En réalité, l'homme commence à se rendre compte des fonctions éducatives de la danse et de la musique bien que on pratique la danse au nom du culte religieux.

1.3 La pensée de l'éducation par le *Yuewu* de l'école confucéenne et sa pratique

⁶² *Feng Jianxi dans Shi Jing. (Début de la dynastie Zhou à la période des Printemps et Automnes). Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.*

La période des Printemps et des Automnes(770-476 avant. J.-C.) et la période des Royaumes Combattants (475-221 avant. J.-C.) sont des époques de transition de la société esclavagiste à la société féodale. Dans ces deux époques, les philosophes surgissent en grand nombre et cents écoles rivalisent. L'école confucéenne dont le chef est Confucius apprécie la politique de la dynastie des Zhou Occidentaux et préconise le *Yuewu* et met accent sur l'effet éducatif du *Yuewu*. Après avoir fait le bilan et les réflexions sur la pratique de l'éducation par le *Yuewu* de la dynastie des Zhou Occidentaux, l'école confucéenne en forme une pensée complète sur l'éducation par le *Yuewu*. C'est un résultat rationnel de l'éveil humaniste des philosophes chinois obtenu après leur réflexions rationnelles sur l'univers, sur l'homme et sur l'art.

1.3.1 La conception de l'éducation par le *Yuewu* de l'école confucéenne

La conception de l'éducation par le *Yuewu* de l'école confucéenne repose sur les connaissances de la nature artistique du *Yuewu* comme son origine, la production de ses formes etc : « le son est le résultat de l'agitation de l'esprit de l'homme ; cette agitation est l'effet du monde extérieur et se représente par le son ; les différentes gammes du son s'accordent et ainsi naît la musique; chanter, interpréter cette musique à des instruments musicales et danser avec le bouclier, la hache, la plume et la queue du taureau sur le rythme de cette musique, ça s'appelle *Yue*. » ⁶³

«Le *Yue* vient du son, dont l'origine réside dans l'émotion de l'esprit de l'homme causée par le monde extérieur»⁶⁴

Confucius croit que le *Yue* est le produit du sentiment humain, que le sentiment humain vient de l'excitation du monde extérieur et que tel sentiment provoque telle

⁶³ *Yue Ben Pian dans le Yue Ji. (Période des Royaumes combattants à la dynastie Qin et Han).* Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

⁶⁴ *Yue Ben Pian dans le Yue Ji. (Période des Royaumes combattants à la dynastie Qin et Han).* Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

musique. « celui qui est triste dans le coeur prononce un son précipité et grave ; celui qui est joyeux dans le coeur, prononce un son exalté et plein d'entrain ; celui qui est en colère dans le coeur prononce un son brutal et impétueux ; celui qui porte un sentiment d'admiration prononce un son digne et juste ; celui qui se prend d'amour prononce un son doux et tendre»⁶⁵. Le *Yue*, venu de l'émotion causée par le monde extérieur, comporte non seulement des sons qui changent avec les sentiments mais aussi des danses qui s'exécutent avec un bouclier, une hache, une plume ou une queue du taureau. Pourquoi comporte-t-il la danse et la musique ? Parce que c'est tout à fait inévitable et naturel pendant le développement du sentiment après l'excitation du monde extérieur. « l'homme est ému à l'intérieur, il l'exprime par la langue ; la langue étant insuffisante pour exprimer ses sentiments, l'homme recourt aux soupirs ; les soupirs étant insuffisants, l'homme fait appel au chant ; le chant n'étant pas suffisants, l'homme s'exprime avec les mouvements des mains et des pieds ».⁶⁶ Quand il est ému et que son sentiment est né, l'homme va l'exprimer authentiquement et vivement en recourant à tous les moyens possibles comme la langue, le son, les gestes etc. Cette expression du sentiment est congénitale et naturelle. «ils ne dansent jamais sans chanter et ils ne chantent jamais sans danser».⁶⁷ Le poème, la musique et la danse se combinent inséparablement. «Les sentiments profonds intérieurs aboutissent à la fraîcheur du *Yue* ; la force d'âme intérieure fait naître le merveille du *Yue* ; le *Yue* s'extériorise à condition que les qualités intérieures sereine, douce et honnête résident chez l'homme et il ne peut jamais être faux »⁶⁸. Sur cette base, «Le *Yue* se représente avec le son prononcé (la musique) et les mouvements du corps (la danse), c'est la loi de l'humanité ; le son et les mouvements peuvent exprimer

⁶⁵ *Yue Ben Pian dans le Yue Ji. (Période des Royaumes combattants à la dynastie Qin et Han)*. Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

⁶⁶ *Da Xu dans Shi Jin. (Période des Royaumes combattants à la dynastie Qin et Han)*. Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

⁶⁷ ZHU Di. *L'Origine de l'Art*. Pékin: Edition de la Science Sociale de Chine, 1982, p 178.

⁶⁸ *Yue Xiang Pian dans le Yue Ji. (Période des Royaumes combattants à la dynastie Qin et Han)*. Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

pleinement tous les sentiments instinctifs de l'homme et leurs changements ». ⁶⁹ La connaissance de la forme du *Yue* de l'école confucéenne est objectivement et naturellement basée sur l'expression des sentiments. Le *Yue* comporte la danse ; le *Yue* et la danse sont inséparables. «le poème est l'expression des sentiments de l'homme ; la chanson est la concrétisation du son du coeur de l'homme ; la danse est la représentation des maintiens et des allures de l'homme ». ⁷⁰ «cloche, tambre, qing, plumes, yue, hache, bouclier sont les objets utilisés pour le *Yue* ; blottir, étendre, pencher, lever, la formation et la vitesse des danseurs sont les formes du *Yue*». ⁷¹ La danse n'est pas considérée comme un art indépendant dans la Chine antique, elle est une partie composante du *Yue*, elle est sa forme et sa physionomie. Elle est l'expression des sentiments à travers le corps, elle est habile à exprimer les sentiments les plus forts de l'homme.

Comme il est une activité de l'expression des sentiments de l'homme ému par le monde extérieur, le *Yuewu* influe sûrement sur l'état d'esprit de l'homme vice-versa. Après avoir traité de l'origine et des caractéristiques de la forme du *Yue*, Confucius précise davantage que le *Yue* ne se limite pas à une sorte de représentation des sentiments humains et qu'il peut aussi se répercuter sur les sentiments. « Quand la musique faible et pleine d'angoisse est populaire, la tristesse est née au milieu du peuple ; quand la musique harmonieuse, fluide, riche en contenu et au rythme vif est populaire, le sens de la sécurité, de l'aisance et du bonheur est né au milieu du peuple ; quand la musique majestueuse, imposante, plein d'indignation est populaire, le peuple est énergique et tenace ; quand la musique juste, sincère, digne est populaire, les sentiments dignes et sublimes sont nés au milieu du peuple ; quand la musique est douce, tendre et fluide, l'amour et la charité sont nés au milieu du peuple ; quand la

⁶⁹ *Yue Hua Pian dans le Yue Ji. (Période des Royaumes combattants à la dynastie Qin et Han). Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.*

⁷⁰ *Yue Xiang Pian dans le Yue Ji. (Période des Royaumes combattants à la dynastie Qin et Han). Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.*

⁷¹ *Yue Lun Pian dans le Yue Ji. (Période des Royaumes combattants à la dynastie Qin et Han). Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.*

musique luxurieuse et désordonnée est populaire, les moeurs dissolues sont nées au milieu du peuple. »⁷² Par analogie, la danse est une partie composante du *Yue* et une expression des sentiments à travers le corps humain. Vice-versa, un geste, une posture peuvent influencer sur les sentiments, l'état d'esprit, et les qualités morales de l'homme. Donc l'école confucéenne croit que le *Yuewu* a un effet éducatif en matière de la perfection des qualités personnelles. Cette connaissance sur la fonction éducative du *Yuewu* jette les bases de la conception du rôle éducatif du *Yuewu* de l'école confucéenne.

La conception du rôle éducatif du *Yuewu* de l'école confucéenne vient aussi des réflexions sur la nature de l'homme de cette école. Confucius dit : « les natures des hommes sont initialement presque pareilles, mais la pratique va les éloigner »⁷³. Cette pensée reflète l'avis de Confucius sur la nature de l'homme et sur la fonction de l'éducation. Confucius croit que la formation de la nature de l'homme consiste dans l'éducation acquise et dans l'influence du monde extérieur.

Xunzi avance son avis : « la nature de l'homme est mauvaise ». A partir de ce constat, il considère les demandes de l'humanité comme un aspect des désirs originels de la nature de l'homme. Cette considération est plus concrète et plus profonde que celle de Confucius. Xunzi croit que la faculté de la perception de la beauté est une fonction congénitale des organes de l'homme comme les yeux et les oreilles. Pour Xunzi, l'homme est déterminé à aimer les couleurs et les sons par sa nature et ce sont toujours les plus belles couleurs et les plus jolis sons qui l'attirent le plus.⁷⁴ Les recherches de la beauté, l'existence de la faculté de la perception de la beauté et

⁷² *Yue Yan Pian dans le Yue Ji. (Période des Royaumes combattants à la dynastie Qin et Han). Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.*

⁷³ CONFUCIUS. *Yang Huo dans les Entretiens. (L'époque pré-Qin). Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.*

⁷⁴ XUN Zi. *Wang Ba. (Période des Royaumes combattants). Cité de CAI Zhongde. Interprétation des documents sur l'histoire esthétique de la musique de Chine. Pékin: Edition de la Musique du Peuple, 1986, p 163.*

l'existence du jugement esthétique sont les instincts naturels inévitables de l'homme et ils viennent du désirs de la nature de l'homme.

En conclusion, la conception du rôle éducatif de *Yuewu* repose sur la connaissance de la nature du *Yuewu* et sur la connaissance de la nature de l'homme. L'école confucéenne pense que l'art peut guider et standardiser les sentiments et les désirs de l'humanité et qu'il peut transformer les désirs et les sentiments instincts de l'homme en sentiments conformes à la morale et à l'éthique de la société. Donc l'école confucéenne préconise qu'on doit utiliser le *Yuewu* pour éduquer.

1.3.2 L'objectifs de l'éducation par le *Yuewu* de l'école confucéenne

D'abord, les confucianistes pensent que : « les rois sages font le *Yue* pour gouverner le pays au lieu de s'amuser »⁷⁵. L'éducation par le *Yuewu* doit servir d'outil à la politique. Le *Yue* est un moyen important « du gouvernement avec la vertu », car « le *Yue* vient du fond du coeur, et le *Li* est montré par la conduite ».⁷⁶ « Le *Yue* montre la nature commune de l'homme, le *Li* montre la différence de la hiérarchie »⁷⁷, « le *Yue* rend les gens solidaires, le *Li* différencie la hiérarchie »⁷⁸. L'éducation par le *Yuewu* des Zhou Occidentaux sert la politique, car celle-là se combine avec le *Li* et le sert. Le *Li* et le *Yue* se différencient. Chacun a son propre caractère et sa fonction.

Le *Li* est l'ensemble des règles de la société esclavagiste en usage pour réguler les

⁷⁵ SIMA Qian. *Yue Shu dans le Shiji.* (Dynastie Han). Sélection de Shiji. Pékin: Editions Littéraire du Peuple, 1957.

⁷⁶ *Yue Lun Pian dans le Yue Ji.* (Période des Royaumes combattants à la dynastie Qin et Han). Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

⁷⁷ *Yue Hua Pian dans le Yue Ji.* (Période des Royaumes combattants à la dynastie Qin et Han). Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

⁷⁸ *Yue Qing Pian dans le Yue Ji.* (Période des Royaumes combattants à la dynastie Qin et Han). Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

relations entre les gens. Sa fonction est de « différencier », c'est-à-dire «entre les nobles et le peuple, il y a la différence de classe ; il est aussi différent d'être âgé ou jeune, pauvre ou riche, important ou dérisoire, tout le monde a sa propre place».⁷⁹ Le *Li* régleme la conduite des gens à l'extérieur pour empêcher la confusion entre classes.

La fonction du *Yuewu* est d'« unifier ». Elle coordonne à travers les sentiments les relations de la société esclavagiste entre les classes pour promouvoir l'amour mutuel. Ainsi, elle guide le «désir» vers le «*Li* », pour qu'il s'y conformer et qu'il devienne une partie naturelle de l'homme.

« Le *Li* régule l'esprit du peuple, le *Yue* modère son caractère, la politique régularise sa conduite, la pénalité empêche sa malhonnêteté : si tous ces quatre outils sont bien utilisés, les moyens de gouvernements avec la vertu seront parfaits et tout le pays est en paix. »⁸⁰ Les confucianistes attachent une si grande importance à l'éducation par le *Yuewu* qu'ils la considèrent comme un moyen de la politique, parce qu'ils trouvent que, si la politique et la pénalité étaient le seul moyen à la disposition d'un gouvernement, la crise ne serait qu'imminente. On n'a qu'à avoir recours à des moyens comme le *Li* et le *Yue* pour exercer une bonne influence sur le peuple, ainsi le pouvoir est consolidé. Le *Yue*, employé pour « gouverner l'esprit », est un moyen important complémentaire du *Li*. Elle obtient l'écoute des gens et les soumet imperceptiblement. Petit à petit, ils se contentent d'être gouvernés. « Le *Yue* exerce une influence profonde et immédiate sur les gens »⁸¹, par conséquent, le *Li* et le *Yue* se

⁷⁹ XUN Zi. *Li Lun. (Période des Royaumes combattants)*. Cité de CAI Zhongde. Interprétation des documents sur l'histoire esthétique de la musique de Chine. Pékin: Edition de la Musique du Peuple, 1986, p 164.

⁸⁰ *Yue Hua Pian dans le Yue Ji. (Période des Royaumes combattants à la dynastie Qin et Han)*. Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

⁸¹ XUN zi. *Yue Lun. (Période des Royaumes combattants)*. Cité de CAI Zhongde. Interprétation des documents sur l'histoire esthétique de la musique de Chine. Pékin: Edition de la Musique du Peuple, 1986, p 148.

complètent mutuellement pour réformer les us et coutumes, unifier la société et mettre en harmonie les relations d'entre père et fils, d'entre souverain et sujet et d'entre chef et habitant tout en conservant la hiérarchie. Ainsi, « tout le pays est en paix, la beauté et la bonté abondent, le peuple s'en réjouit beaucoup »⁸².

Ensuite, les confucianistes pensent que « Le *Yue* s'exerce en dedans, le *Li* s'exerce au dehors. »⁸³ L'autre objectif de l'éducation par le *Yuewu* est de pousser les gens à s'efforcer de pratiquer le bien.

« Par conséquent, en entendant le *Ya* et le *Song*, l'esprit du peuple témoigne d'une grande hauteur de vue ; en inclinant et levant la tête, en se courbant et s'étendant avec des boucliers et des haches dans la danse, la physionomie des gens devient majestueuse ; en dansant, les gens se rangent au rythme, la conduite du peuple devient décente et conforme. »⁸⁴

D'après les confucianistes, le *Yuewu* incite les gens à se perfectionner sur deux côtés. Premièrement, elle forme le caractère des gens et cultive leurs nobles sentiments. Elevés dans un environnement du *Yue*, les gens sont plus éduqués. Le *Yue* change sûrement la physionomie, la vertu, le sentiment, ainsi que les aspirations. Elle rend les gens honnêtes et doux, généreux et sérieux, énergiques sans être violents, confiants sans devenir fiers. La simplicité, l'honnêteté, la tendresse et la compréhension apparaissent naturellement. Ces qualités poussent les gens à avoir un grand cœur et viser haut. Deuxièmement, elle rend les expressions et les manières de l'homme plus décentes. Dès lors que la conduite n'est pas sérieuse, la légèreté et l'indiscipline se

⁸² XUN zi. *Yue Lun*. (Période des Royaumes combattants). Cité de CAI Zhongde. Interprétation des documents sur l'histoire esthétique de la musique de Chine. Pékin: Edition de la Musique du Peuple, 1986.

⁸³ *Fuwang Shizi dans le livre des Rites*. (Période des Royaumes combattants à la dynastie Qin et Han). Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

⁸⁴ *Yue Hua Pian dans le Yue Ji*. (Période des Royaumes combattants à la dynastie Qin et Han). Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

sentent. Avec la mélodie du *Ya* et du *Song*, les gens dansent en agitant leurs objets de danse au rythme. Au rythme régulier et avec les formations ordonnées et méthodiques de la danse, ils se débarrassent des conduites vulgaires et indisciplinées et parviennent à des expressions et des manières dignes, à l'unité d'entre les paroles et les acte et à l'unité des activités. Par conséquent, « les gens ne peuvent pas quitter le *Li* et le *Yue* pour un instant. »⁸⁵ C'est l'éducation qu'un gentleman se doit d'avoir.

« L'éducation de l'homme commence par le poème, s'appuie sur le *Li* et s'achève par le *Yue*. »⁸⁶

D'après Confucius, le *Li* et le *Yue* sont nécessaires pour un homme parfait. Ils sont le maillon définitif et central. Le *Yue* est important pour la perfection du caractère de l'homme, car « le *Yuewu* peut améliorer le caractère, donc elle peut le former, la formation du caractère est aussi l'éducation. »⁸⁷

Confucius attache beaucoup d'importance au rôle du sentiment dans l'éducation. Il pense qu'il faut émouvoir les gens pour changer leurs idées. D'après lui, tout ce que les gens font est fondé sur le *Li*, mais la perfection de l'éducation morale doit s'appuyer sur le *Yuewu*, c'est à dire qu'on doit émouvoir les gens outre qu'on les impose les raisons. Chaque qualité morale comprend la connaissance et le sentiment. S'il n'y a que la connaissance mais pas de sentiment, ça ne suffit pas pour bâtir la base d'une certaine qualité morale, et vice-versa.

En un mot, pour les confucianistes, si on sert du *Yuewu* dans l'éducation, c'est qu'il peut atteindre deux objectifs : l'un est qu'il peut aider les savants à se perfectionner,

⁸⁵ *Yue Hua Pian dans le Yue Ji. (Période des Royaumes combattants à la dynastie Qin et Han). Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.*

⁸⁶ CONFUCIUS. *Taibo Diba dans les Entretiens. (L'époque pré-Qin). Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.*

⁸⁷ LIU Baonan. *Lunyu Zhengyi. (Dynastie Qing). Collection des Différentes Ecoles de Pensée de l'Époque pré-Qin. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1954.*

l'autre est qu'il peut les aider à participer au gouvernement. Pour se perfectionner, il s'agit de la fondation et du perfectionnement du caractère. Pour le gouvernement, il s'agit d'utiliser le *Yuewu* comme un moyen de gouvernement.

Gouverner le pays avec le *Li* et le *Yue*, a été inauguré par les gouvernants de la dynastie des Zhou Occidentaux ; c'est le plus grand idéal de l'école confucéenne. Basées sur la conception matérialiste du *Yuewu* et dérivant de la pensée que le *Li* et le *Yue* se complètent, les idées de l'école confucéenne sur le *Yuewu* ont des fins utilitaires. En tout cas, elles sont le produit de la connaissance rationnelle sur la fonction éducative du *Yuewu*-----formes artistiques les plus anciennes de l'homme. L'excellence de ces idées consiste à considérer l'éducation par le *Yuewu* comme un moyen important de perfectionner le caractère, de favoriser le développement harmonieux de l'individu et de la société, par la combinaison de la beauté artistique et de la morale. L'éducation réalise indirectement le but de servir une certaine classe politique.

1.3.3 La pratique de l'éducation par le *Yuewu* de l'école confucéenne

« La poème, le livre, le *Li* et le *Yue* forment un lettré. »⁸⁸ A cause de la connaissance profonde de la fonction et du but du *Yuewu*, son enseignement et ses connaissances sont beaucoup appréciés de la haute société des Zhou Occidentaux. « Si on demande l'âge du garçon d'un lettré, l'aîné va répondre qu'il peut faire du *Yue*, le plus jeune va répondre qu'il va bientôt en faire ou pas encore. »⁸⁹ A cette époque-là, les enfants des nobles doivent suivre les cours du *Yuewu* à un certain âge. « A 13 ans, on apprend la musique, le poème et la danse Shao; plus âgé, on apprend la danse Xiang et le tir ; à 20 ans, on commence à apprendre le *Li*, on peut porter les vêtements en fourrure et en

⁸⁸ MA Duanlin. *Recherche sur l'école dans Recherche complète des dossier. (Dynastie Yuan)*. Dix histoires générales, Volume 40. Shanghai: Edition Commerciale de Shanghai, 1937.

⁸⁹ *Shaoyi dans le livre des Rites. (Période des Royaumes combattants à la dynastie Qin et Han)*. Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

soie et apprendre la danse *Daxia*. »⁹⁰ Ce que les enfants apprennent varie selon les âges. Shao et Xiang sont des danses pour les mineurs, les *six grandes danses*, représentées par *Daxia*, sont pour les adultes de plus de vingt ans.⁹¹ Le *Yuewu* joue aussi un grand rôle dans la vie des nobles et des intellectuels, « un haut dignitaire n'enlève pas son harpe sauf raison exceptionnelle, un lettré n'enlève pas son cithare chinois sauf raison exceptionnelle ». ⁹² Le *Yuewu* est une partie indispensable de leur vie culturelle.

Confucius, célèbre philosophe, grand maître de pensée, connaisseur du *Yue* et de l'éducation par le *Yuewu*, prêche comme exemple l'éducation par le *Yuewu*. Il « fait du *Yuewu* pour rassembler les apôtres »⁹³, intègre le *Yuewu* dans son enseignement,⁹⁴ le popularise jusqu'au peuple. Il insiste que « si quelqu'un apprend le *Li* et le *Yue* avant d'être fonctionnaire, il est barbare ; si quelqu'un les apprend après avoir été fonctionnaire, il est gentleman. J'aime employer ceux qui les apprennent avant. »⁹⁵ Il met en valeur la relation entre l'éducation par le *Yuewu* et l'amélioration du caractère, par conséquent, il pense que le *Yuewu* est nécessaire à un homme à l'idéal noble.

La conception de l'éducation par le *Yuewu* de l'école confucéenne est la quintessence rationnelle de l'éducation par le *Yuewu* des Zhou Occidentaux ; la pratique de l'école confucéenne est la succession et le développement de la pratique des Zhou. Confucius

⁹⁰ Neize dans le livre des Rites. (Période des Royaumes combattants à la Dynastie Qin et Han). Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

⁹¹ ZHENG Huihui. *La pensée et la pratique en éducation à la musique et à la danse à l'époque pré-Qin*. Taiwan : Revue de l'Enseignement Culturel et Musical de la Chine, N°80, 1994, pp 71-73.

⁹² *Qulixia* dans le livre des Rites.(Période des Royaumes combattants à la Dynastie Qin et Han). Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

⁹³ YAN Yin. *Les printemps et les automnes de Yanzi*. (Période des Printemps et Automnes). Cité de WU Zeyu. Inerprétation des printemps et les automnes de Yanzi. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1962.

⁹⁴ CONFUCIUS. *Kongzi Jiayu*. (L'époque pré-Qin). Shanghai: Editions des Anciens Livres de Shanghai, 1991.

⁹⁵ CONFUCIUS. *Xian Jing dans les Entretiens*. (L'époque pré-Qin). Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

popularise le *Yuewu* jusqu'au peuple et fait de ses apôtres d'origine populaire des gentlemens par l'éducation. Il fait jouer un rôle actif par le *Yuewu* dans la critique du système héréditaire, dans la sélection des talents en fonction des mérites, dans l'éducation des intellectuels, ainsi que dans le changement de la structure sociale à la fin de la Période des Printemps et Automnes. Il mentionne que « on peut réussir par le *Yue* »⁹⁶, ce qui est le plus grand avancement de la fonction de la danse et de la musique, ainsi qu'une grande contribution à l'histoire de l'éducation universelle.

2 L'éducation par la danse en Grèce antique

L'éducation par la danse et de musique d'avant la dynastie Qin de la Chine était très connue, presque à la même époque, c'est-à-dire, étant dans la société esclavagiste, en Grèce antique--le berceau de la civilisation occidentale, l'éducation par la danse et de musique prospérait également. L'éducation par la danse et de musique était originaire des rites sacrificiels primitifs, elle se formait graduellement en s'adaptant à l'arrière-plan politique et culturel particulier de la Grèce antique, et se développait dans les deux cités : Sparte et Athènes. Les philosophes de la Grèce antique comme Socrates, Platon, Aristote accordaient beaucoup d'attention à l'éducation par la danse et de musique, leurs idées philosophiques rendent l'éducation par la danse en Grèce antique la source de l'éducation par la danse des générations futures et laissent aussi des chapitres sur les connaissances de l'éducation par la danse des philosophes occidentaux dans l'histoire de la civilisation mondiale.

2.1 L'éducation par la danse dans les rites sacrificiels religieux en Grèce antique

Toutes les nationalités du monde ont vécu l'enfance de l'humanité -- A l'époque où on

⁹⁶ CONFUCIUS. *Taibo Diba dans les Entretien. (L'époque pré-Qin)*. Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

était dicté par les pensées primitives et prenait les rites sacrificiels comme la superstructure, comme à la dynastie Qin, on pratiquait l'éducation par la danse en faisant la cérémonie rituelle religieuse, en Grèce antique, les cérémonies des rites sacrificiels jouaient aussi le rôle de l'éducation par la danse grâce à ses facteurs de danse.

En Grèce antique, il y avait des rites sacrificiels pour demander la fécondité à Isis, l'initiation qui admettait les enfants à l'adolescence et celle pour les adolescents aux adultes, il y avait encore des rites religieux qui saluaient les dieux comme Zeus, Couros, Artémis, Apollon, Athéna, Hélène, etc, et demandaient leur protection. Pendant ces rites religieux, on pratiquait deux danses qui s'appellent respectivement *les Danses Armées* et *les Danses Pacifiques*.

2.1.1 L'éducation par les Danses Armées dans les rites religieux

'Les Danses Armées' est une danse masculine née dans la Crète qui est à la fois mystérieuse et sacrée. Selon la légende, Cette danse s'exécutait en armes avec casque, épée et bouclier. Sa principale caractéristique était la recherche du bruit: choc des armes et martèlement des pieds sur le sol. Ce vacarme aurait eu pour but de cacher l'enfantement de Rhéa, afin que les cris du bébé Zeus ne parviennent pas jusqu'à son père Cronos qui voulait le dévorer⁹⁷. Le célèbre historien de danse allemand Sachs pense que, dans le monde entier, on peut trouver l'origine des danses armées dans les danses primitives qui étaient très bruyantes et qui comportaient beaucoup de bonds. Ces danses seraient, d'après Sachs, effectuées pour deux raisons. Tout d'abord elles auraient une fonction apotropaïque : la vertu répulsive des mouvements accompagnés de bruit peut, à elle seule, mettre en déroute les mauvais esprits et les influences pernicieuses en toutes circonstances nécessaires. En second lieu, elles seraient liées à la croissance et la fécondité : les nombreux bonds effectués sont censés mettre en

⁹⁷ DELAUAUD-ROUX Marie-Hélène. *Les Danses Armées en Grèce Antique*. Aix-en-Provence: Publication de l'Université de Provence, 1993, p 44.

oeuvre une influence magique, afin de rendre les moissons plus hautes, les nouveau-nés des animaux plus solides, les générations humaines meilleures...⁹⁸

On voit par là que les Danses Armées étaient encourageantes, imposantes et majestueuses. En conséquence, la danse des Couroi crétois doit être conçue dans le cadre de rites de fécondité et de processus semblables à ceux de l'initiation tribale. Le « nouveau citoyen » doit maîtriser les forces de vie et de mort. Il est donc sexuellement adulte et doit affirmer sa virilité. Pour ce faire, il se livre à des simulacres de combat (danse armées) afin de montrer sa force physique, son agilité et son endurance, c'est-à-dire les caractéristiques que l'on attend d'un homme adulte.⁹⁹ Quant aux cérémonies rituelles qui demandaient la protection aux divinité comme Zeus et Couros, les Danses Armées majestueuses étaient sans aucun doute la meilleure façon d'offrir un sacrifice aux divinité. En même temps, on peut trouver que les Danses Armées donnaient aux Grecs antiques la satisfaction spirituelle et l'entraînement des membres qui prouvaient la fonction éducative des dansées armées.

2.1.2 L'éducation par les Danses Pacifiques dans la cérémonie rituelle

Les Danses Pacifiques est différente de les Danses Armées. Celles-là n'ont pas de gestes d'imitation, mais des gestes qui s'accordent toujours avec la beauté de danse sont plus douces et plus stables. 'Ce sont des danses de gens en prospérité qui savent garder la modération dans les plaisirs.'¹⁰⁰ Ces danses pacifiques utilisent deux genres musicaux : péan et hypochèma, le premier basé sur un tempo lent et une gestuelle hiératique, de type processionnel, le second fondé sur un rythme assez rapide et une

⁹⁸ *Sachs Histoire de la danse du monde*. Cité de DELAVAUD-ROUX Marie-Hélène. *Les Danses Armées en Grèce Antique*. Aix-en-Provence: Publication de l'Université de Provence, 1993, p 43.

⁹⁹ DELAVAUD-ROUX Marie-Hélène. *Les Danses Armées en Grèce Antique*. Aix-en-Provence: Publication de l'Université de Provence, 1993, p 57.

¹⁰⁰ PLATON. *Le livre VII des Lois*. Cité de DELAVAUD-ROUX Marie-Hélène. *Les Danses Pacifique en Grèce Antique*. Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, 1994, p 10.

chorégraphie beaucoup plus mouvementée. Ce sont surtout des danses chorales.¹⁰¹ Partir de l'arrière-plan de Grèce antique, Platon nous raconte la différence de la danse masculine et de la danse féminine : « or, nous devons reconnaître que le penchant à la générosité et à la bravoure est du mâle ; au contraire, une inclination plus prononcée à la modestie et à la réserve...devra être acceptée comme appartenant à la femme. »¹⁰² Les danses pacifiques sont vraiment féminines. Enfants, jeunes filles et femmes mariées dansaient au cas d'offrir un sacrifice aux divinités protectrices des femmes, entre autres, les enfants et les jeunes filles dansaient le plus. Pendant les rites sacrificiels de l'initiation (les adolescentes deviennent les femmes, et au moment où l'on saluait la déesse Artémis qui protégeait les filles non-mariées et le dieu Apollon qui protégeait les jeunes adolescents, les enfants et les jeunes filles pratiquaient les danses pacifiques en saluant le Dieu et son fils et ils étaient éduqués avec les beaux gestes et le rythme stable pendant les danses.

Le cas le plus fréquent était celui d'un groupe féminin dirigé par une jeune fille en tant que chef de chœur. Cette jeune fille était généralement issue d'une classe aristocratique. Bien qu'ayant le même âge que les choristes, elle s'en distinguait par plusieurs qualités : tout d'abord sa « beauté », caractéristique de la jeune fille prête à se marier, puis son comportement exemplaire qui en faisait le modèle à suivre pour toutes ses compagnes, enfin, son vêtement qui était plus riche. Dans les représentations figurées, la personne occupant cette fonction était souvent d'une stature plus élevée que celle des autres personnages. D'après Claude Calame, ces chœurs liés à des divinités protectrices ont pour fonction de préparer les jeunes filles à leur future rôle d'épouse et de mère.¹⁰³ La jeune fille qui était le chef d'équipe guidait ses compagnes avec ses qualités excellentes, et elle jouait un rôle d'éducatrice,

¹⁰¹ DELAVAUD-ROUX Maire-Hélène. *Les Danses Pacifique en Grèce Antique*. Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, 1994, p 10.

¹⁰² DELAVAUD-ROUX Maire-Hélène. *Les Danses Pacifique en Grèce Antique*. Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, 1994, p 12.

¹⁰³ DELAVAUD-ROUX Maire-Hélène. *Les Danses Pacifique en Grèce Antique*. Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, 1994, pp 22-23.

ce qu'elle montrait dans l'équipe, c'était une fille parfaite qui était bien prête à se marier. La présentation devant le public avait le but de montrer un modèle aux toutes les filles qui allaient se marier. « De même la jeune fille, après avoir été chef de choeur pendant un certain temps, accéderait au mariage. » « Soit elles étaient d'une condition inférieure, et dans ce cas, l'initiation d'Agido, leur compagne mieux née, prenait valeur pour elles d'initiation, initiation qu'elles partageaient par l'exécution de leurs chants et de leur danse. »¹⁰⁴ La fonction éducative des danses pacifiques est manifeste.

En résumé, on peut trouver facilement les germes de l'éducation par la danse dans les rites sacrificiels en Grèce antique en considérant la fonction éducative des danses armées et des danses pacifiques.

2.2 L'éducation par la danse à Sparte

Sparte était une cité esclavagiste née après la désintégration de la société primitive. Les spartiates étaient un peuple des gouvernants. Pour gouverner et conquérir plus de 250 milles d'esclaves et de civils des autres nationalités, les spartiates étaient toujours en état d'alerte militaire. Cette situation décidait que l'éducation à Sparte était une éducation militaire négligeant l'éducation culturelle. Le but de l'éducation était d'entraîner les enfants nobles aux chevaliers forts et soldats courageux et fidèles aux gouvernants à fin d'assurer le gouvernement sur les esclaves et les civils et supporter le pillage et la défense.¹⁰⁵

¹⁰⁴ DELAVAUD-ROUX Maire-Hélène. *Les Danses Pacifique en Grèce Antique*. Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, 1994, pp 25-29.

¹⁰⁵ CAO Fu. *Histoire de l'Education Etrangère*. Pékin: Edition d'Education du Peuple, 1979, pp 7-9.

CAO Fu, TENG Dachun. *Histoire de l'enseignement de l'antiquité étrangère*. Pékin: Edition d'Education du Peuple, 1981, pp 42-44.

DAI Benbo. *L'Histoire de l'Education Etrangère*. Pékin : Edition Education du Peuple, Tome I, 1990, pp 61-65.

Pour atteindre ce but, les enfants étaient strictement sélectionnés dès leur naissance. Seulement les forts étaient permis de survivre et les faibles étaient abandonnés à la campagne déserte et laissés mourir. Les enfants de Sparte appartenaient à l'état, les parents accomplissaient seulement leur devoir d'élever les enfants qui avaient moins de sept ans. De sept ans à dix-huit ans, les enfants vivaient au camp d'éducation du pays. Pendant dix ans, ils recevaient les entraînements militaires et sportifs monotones. Ils étaient inculqués forcément la moralité et la politique, et subissaient de dures épreuves. Le but était de former une constitution forte, les caractères comme courageux, inébranlable et patriote, acquérir la bonne capacité.¹⁰⁶

2.2.1 L'éducation par la danse dans les entraînements militaires à Sparte

La musique et surtout la danse, jouaient un rôle important dans les entraînements militaires. Il se produisait une danse nouvelle de les Danses Armées de Crète : *la pyrrhique*--la danse guerrière.¹⁰⁷ Depuis le IV^e siècle avant Jésus-Christ, cette danse jouait à Sparte et à Athènes le rôle de l'entraînement militaire et l'éducation physique et morale pour les jeunes.

Très vite, intervenait l'apprentissage de la pyrrhique, dès l'âge de cinq ans nous dit Athénée, donc avant même que les enfants soient enlevés à leurs parents et soumis à la vie communautaire. Dès lors, les jeunes Spartiates ne devaient jamais cesser de pratiquer cette danse quotidiennement. Elle imite d'une part les mouvements qu'on fait pour éviter tous les coups portés de près ou de loin, se jeter de côté, reculer, sauter en hauteur, se baisser ; et d'autre part les mouvements contraires, ceux qui portent aux

¹⁰⁶ CAO Fu. *Histoire de l'Education Etrangère*. Pékin: Edition d'Education du Peuple, 1979, pp 7-9.

CAO Fu, TENG Dachun. *Histoire de l'enseignement de l'antiquité étrangère*. Pékin: Edition d'Education du Peuple, 1981, pp 42-44.

DAI Benbo. *L'Histoire de l'Education Etrangère*. Pékin, Edition Education du Peuple, Tome I, 1990, pp 61-65.

¹⁰⁷ DELAUAUD-ROUX Marie-Hélène. *Les Danses Armées en Grèce Antique*. Aix-en-Provence: Publication de l'Université de Provence, 1993, p 106.

attitudes offensives et essaient d'imiter le jeu de l'arc ou du javelot ou le geste d'asséner de près n'importe quel coup.¹⁰⁸ C'était une éducation sérieuse et un entraînement intensif. Après cela, les jeunes recevaient l'entraînement de l'habileté, la souplesse et la force, ils apprenaient en même temps les techniques militaires qui étaient nécessaires pour accéder à la communauté : combattre corps à corps, combattre côté à côté, suivre le leader dynamique.....¹⁰⁹

On donnait aux jeunes les entraînements militaires en forme de danse, on leur inculquait en même temps la moralité concernant la guerre : «Il est beau de mourir tombé au premier rang en brave qui combat pour la patrie».¹¹⁰ Cette moralité et compréhension concises et précises étaient manifestées par la fonction de musique et de danse, et influencent les jeunes avec vie et relief. *La pyrrhique* était souvent accompagnée des chants enthousiastes. Parfois les danseurs chantaient en dansant, parfois il y avait de l'accompagnement vocal. Donc, Socrate dit : «le meilleur danseur dans la danse sera le meilleur soldat dans le combat.»¹¹¹

Les spartiates attachaient de l'importance à l'éducation des filles en espérant qu'elles mettraient au monde des enfants plus robustes pour la cité. *La pyrrhique* était ainsi exécutée aussi par les jeunes filles.¹¹²

2.2.2 L'éducation par la danse dans les écoles musicales à Sparte

¹⁰⁸ DELAVAUD-ROUX Marie-Hélène. *Les Danses Armées en Grèce Antique*. Aix-en-Provence: Publication de l'Université de Provence, 1993, p 69.

¹⁰⁹ DELAVAUD-ROUX Marie-Hélène. *Les Danses Armées en Grèce Antique*. Aix-en-Provence: Publication de l'Université de Provence, 1993, p 69.

¹¹⁰ DELAVAUD-ROUX Marie-Hélène. *Les Danses Armées en Grèce Antique*. Aix-en-Provence: Publication de l'Université de Provence, 1993, p 69.

¹¹¹ DELAVAUD-ROUX Marie-Hélène. *Les Danses Armées en Grèce Antique*. Aix-en-Provence: Publication de l'Université de Provence, 1993, pp 74-75.

¹¹² DELAVAUD-ROUX Marie-Hélène. *Les Danses Armées en Grèce Antique*. Aix-en-Provence: Publication de l'Université de Provence, 1993, p 71.

L'éducation de Sparte attachait de l'importance à la formation spirituelle, tel que la gymnase, la musique et la danse. Au sixième siècle avant Jésus-Christ, Sparte est devenu la capitale de la musique excepté la Crète. Il semble que l'on enseignait à l'enfant, dès son plus jeune âge, des notions musicales et rythmiques avant même de le faire danser. Sans doute lui apprenait-on à taper dans les mains en rythme et à frapper le sol avec les pieds en cadence avant d'apprendre la pyrrhique.¹¹³

L'éducation par la danse de Sparte se développait en dépendant du développement de l'éducation militaire et associant avec l'éducation musicale. Elle avait aussi le but de saluer les divinités, mais son but principal était de développer l'esprit militaire, posséder une constitution robuste et augmenter la puissance de combat en imitant les actions militaires rythmées.

2.3 L'éducation par la danse à Athènes

Athènes était une autre cité célèbre en Grèce antique. Athènes avait été un pays agricole, et grâce à la facilité de transport maritime, le commerce et l'artisanat se développaient, les propriétaires industriels d'esclaves ont apparu. L'objet de l'éducation d'Athènes était comme celui de Sparte : pour les enfants des propriétaires d'esclaves. Le but de l'éducation était de faire des jeunes aux citoyens fidèles à l'état d'esclavagisme. Mais l'arrière-plan social particulier et le haut niveau de l'économie et de la culture conféraient au mot « citoyen » un sens différent. L'éducation d'Athènes ne formait pas les citoyens comme un simple militaire, mais les activistes sociaux, politiques et culturels. Ce que les Athéniens désiraient était une éducation qui développait à la fois le corps et l'esprit. Ils aspiraient la combinaison de la beauté corporelle et celle de l'esprit. Ils croyaient qu'un meilleur citoyen serait une personne qui possédait les qualités tel que la moralité, l'intelligence, la santé et la beauté. Donc, l'éducation d'Athènes était différente de celle de Sparte, celle-là

¹¹³ DELAVAUD-ROUX Marie-Hélène. *Les Danses Armées en Grèce Antique*. Aix-en-Provence: Publication de l'Université de Provence, 1993, p 69.

attachait beaucoup d'importance non seulement à l'éducation militaire et sportive mais aussi intelligente. Ils menaient non seulement l'éducation physique mais aussi l'éducation spirituelle comme les lettres, la littérature et la musique. La danse qui attachait de l'importance à son éducation esthétique jouait un rôle un peu différent que celui de Sparte dans l'éducation.¹¹⁴

2.3.1 L'éducation par la danse dans l'école de grammaire et d'instruments à Athènes

L'éducation à Athènes avait deux étapes : l'éducation primaire et l'éducation secondaire. Celle-là était pour les enfants de 7 à 15 ans, et celle-ci était de 16 à 18 ans . A l'étape primaire, il y avait trois sortes d'écoles, école de grammaire (lecture, écriture, calcul), école d'instruments(chanter, jouer des instruments et lire des poèmes) et école de gymnase. A 7 ans, les enfants entraient d'abord aux écoles de grammaire et d'instruments. Ces deux écoles étaient sont en fait une école musicale, l'éducation de lettres et l'éducation musicale étaient faites ensemble. Le professeur de musique était souvent aussi le professeur de lettres, ou les deux enseignaient dans la même école. Les enfants apprenaient d'abord lire et écrire, après lire les extraits des oeuvres d'Homère. Ils apprenaient après à chanter et jouer des instruments. Quand le professeur de musique apprenait aux enfants de jouer des instruments, il lisait en même temps les oeuvres lyriques excellentes, et accompagnait ces poèmes de musique de fond et faisait chanter ces poèmes par les enfants avec des règles de la musique rythmées. Après la lecture des extraits des oeuvres d'Homère, le professeur demandait aux élèves de les réciter avec des actions. En considérant ces contenus et moyens d'enseignement, on peut trouver la valeur artistique, sa ressemblance avec l'éducation du *Yuewu* d'avant la dynastie des Qin de la Chine. Cette éducation

¹¹⁴ CAO Fu, TENG Dachun. *Histoire de l'enseignement de l'antiquité étrangère*. Pékin: Edition d'Education du Peuple, 1981, pp 44-47.

DAI Benbo. *L'Histoire de l'Education Etrangère*. Pékin, Edition Education du Peuple, Tome I, 1990, pp 65-71.

s'accorde avec le niveau d'intelligence de l'humanité au début, et montre les caractères de l'éducation artistique comme instruire en amusant et l'harmonie du corps et de l'esprit. L'éducation par la danse joue son rôle en faisant partie de la poésie, la chanson et la danse.¹¹⁵

2.3.2 L'éducation par la danse dans l'école de gymnastique à Athènes

Sauf de faire des études dans les écoles de grammaire et d'instruments, les enfants faisaient aussi l'école de gymnastiques. Les athéniens pensaient que la constitution solide était nécessaire aux combats et à former le courage, et la bonne santé contribuait à la bonté du cœur. Étant donné cette idée, la perfection du corps tenait compte non seulement de la préparation militaire mais aussi de la beauté du corps et l'habileté des actions. Ils combinaient l'entraînement sérieux du corps et le développement de la bonne constitution de façon que les jeunes devenaient forts, robustes et avaient une bonne forme. Au début de l'entrée à l'école de gymnastique, en considérant l'âge des enfants, ils ne pouvaient pas faire du sport régulier mais des gymnastiques légères, des jeux des enfants et des actions correctes et belles. Depuis l'âge de 12, 13 ans, ils commençaient à faire de la gymnastique, y compris la course, le saut, la lutte, le lancement du disque et javelot et la danse.¹¹⁶ La danse qu'on pratiquait à l'école de gymnastique d'Athènes était évidemment beaucoup plus que celle aux écoles de grammaire et d'instruments. Dans les œuvres de Platon et de Xénophon, on a mentionné la danse gymnastique qu'on enseignait dans les endroits sportifs en Grèce antique :

¹¹⁵ CAO Fu, TENG Dachun. *Histoire de l'enseignement de l'antiquité étrangère*. Pékin: Edition d'Éducation du Peuple, 1981, pp 44-47.

DAI Benbo. *L'Histoire de l'Éducation Étrangère*. Pékin, Edition Education du Peuple, Tome I, 1990, pp 65-71.

¹¹⁶ CAO Fu, TENG Dachun. *Histoire de l'enseignement de l'antiquité étrangère*. Pékin: Edition d'Éducation du Peuple, 1981, pp 44-47.

DAI Benbo. *L'Histoire de l'Éducation Étrangère*, Pékin, Edition Education du Peuple, Tome I, 1990, pp 65-71.

Positions des jambes : aplomb du danseur.

Exercices préparatoires : Pliés ; Dégagés ; Battements ; Ronds de Jambe ; --mouvements de Bras, des Mains et des Doigts : chironomie ; --mouvements du corps (en particulier : flexion en avant et cambrure) ; --mouvements de la tête.

Temps et Pas : Glissés ; Jetés ; Balancés ; Assemblés ; Changements de pied ; Tournoiement par Piétinement sur les deux pieds, Tourbillonnement sur les deux pieds ; Pirouettes ; Chassés en tournant ; Jetés en tournant ; Pas sur la demi Pointe ; Pas sur la Pointe.

S'agenouiller, se relever. Danses accroupies.

Danses armées : *la pyrrhique*.

Exercice merveilleux pour assouplir les membres : le pédotribe oblige l'élève à se transformer en boule et le fait rouler sur lui-même comme un cerceau.¹¹⁷

Toutes ces exercices avaient le même but : éviter la rigidité des quatre membres en dansant, avoir la souplesse et l'énergie, exceller à pratiquer *la pyrrhique*. L'entraînement à Athènes n'était pas aussi sérieux, intensif comme celui à Sparte, mais la pyrrhique qui fait partie des danses armées jouait bien son rôle éducatif à Athènes. *La pyrrhique* semble particulièrement en honneur à Athènes. Pour Platon, il s'agit d'«imiter en ce qu'ils ont de noble les mouvements des plus beaux corps».¹¹⁸

A Athènes, il n'y avait pas de système éducatif précis pour l'étape secondaire, soit

¹¹⁷ MAURICE Emmanuel. *La Danse Grecque antique*. Genève-Paris: Slatkine Reprints, 1987, pp 227-228.

¹¹⁸ DELAUAUD-ROUX Marie-Hélène. *Les Danses Armées en Grèce Antique*. Aix-en-Provence: Publication de l'Université de Provence, 1993, p 73, 107.

l'étape pour les jeunes de 16 à 18 ans. Pour les enfants nobles qui voulaient approfondir leur études pouvaient entrer dans la salle de gymnastique établie par l'état qui possédait des entraîneurs professionnels. En même temps, il leur fallait participer à toutes sortes de rassemblements, cérémonies et recevoir de l'éducation communautaire, soit l'éducation de moralité politique, de traditions, de beauté et aussi de danse.¹¹⁹

Les professeurs de danse donnaient des cours de danse dans la cité d'Athènes, les citoyens voulaient y apprendre la danse en dehors de la gymnastique qu'ils avaient appris chez leur pédotribe quand ils avaient été enfants.

En somme, les Athéniens formaient petit à petit une idée éducative de développement harmonieux, leur éducation par la danse tenait compte non seulement à la préparation militaire mais aussi à la bonne proportion du corps et l'habileté des actions.

2.4 La pensée de l'éducation par la danse de Grèce antique

La danse était bien importante dans la vie sociale de Grèce antique. La danse a pénétré dans leur vie quotidienne, par exemple, dans la cérémonie religieuse, dans les fêtes et dans l'éducation pour enfants. La danse a aussi fait briller toute l'histoire culturelle de la Grèce antique.

Liée à la musique, à la gymnastique et à l'entraînement militaire, l'éducation par la danse en Grèce antique était en prospérité, elle jouait un rôle important.

En Grèce antique, grâce au régime démocratique de la cité Athènes et d'autres cités

¹¹⁹ CAO Fu, TENG Dachun. *Histoire de l'enseignement de l'antiquité étrangère*. Pékin: Edition d'Education du Peuple, 1981, pp 44-47.

DAI Benbo. *L'Histoire de l'Education Etrangère*, Pékin, Edition Education du Peuple, Tome I, 1990, pp 65-71.

établies par les citoyens, l'art grec était bien florissant et la pensée était toute active. Les philosophes par exemple, Socrate, Platon et Aristote ont prêté attention à l'éducation par la danse qui formaient un tout indissociable avec la musique, la gymnastique et l'entraînement militaire, ainsi est née la pensée pédagogique de danse qui venait en droite ligne de cette éducation.

2.4.1 Le conception de l'éducation par la danse des philosophes de Grèce antique

Le concept éducatif de danse en Grèce antique qui concerne des connaissances de l'origine, des caractères et des fonctions éducatives de danse constitue la base de la pensée éducative de danse de Grèce antique.

2.4.1.1 La connaissance des caractéristiques et de l'origine de la danse

Les philosophes de Grèce antique avaient un concept idéaliste de danse qui est tout à fait différente du concept matérialiste préconisée par l'école confucéenne de Chine antique. Pour les philosophes grecs, la musique et la danse ont été créés et transmises au monde humain par Dieu.

Pour les Grecs, «la danse est aussi ancienne que l'Amour cosmogonique ordonnateur de toutes choses, et que le chœur des astres, la conjonction des planètes et des étoiles fixes, leur société harmonieuse, leur admirable concert ont été le prototype et les modèles de la première danse exécutée par des mortels. »¹²⁰

Dans le deuxième Tome de Lois de Platon, il interprète que Dieu a donné les sens de rythme et d'harmonie qui sont liés étroitement avec la danse à l'homme dans le but de séparer l'homme et les animaux :

¹²⁰ SÉCHAN Louis. *La Danse Grecque antique*. Paris : E. de BOCCARD, 1930, p 35.

« Or, les autres animaux n'ont pas le sens de l'ordre et du désordre dans leurs mouvements, de ce qu'on appelle rythme et harmonie; mais à nous, les dieux dont nous avons dit qu'ils nous avaient été donnés pour partager nos fêtes, ces mêmes dieux nous ont donné un sens du rythme et de l'harmonie accompagné de plaisir, par lequel ils nous mettent en branle en se faisant nos chorèges, en nous entrelaçant les uns aux autres pour des chants et des danses; et ils ont appelé cela des choeurs, du nom de la joie qu'on y ressent. »¹²¹

Les propos de Platon ci-dessus a illustré que l'homme est le seul à avoir la capacité spéciale de créer la danse en utilisant le sens du rythme et de l'ordre accordé par Dieu. Ces sentiments de la mesure et de l'harmonie ayant été donnés en propre à l'homme par la divinité, on peut donc avancer, de nouveau avec Platon, que la danse s'est développée sous l'inspiration des dieux.¹²²

En Grèce antique, « sous le nom d'*orchestique*, la danse est considérée comme l'art complet par excellence, le plus noble car d'origine divine ». ¹²³ « Elle reflète la conception qu'avaient les Grecs de son art: un art complet, à la fois musique, poésie, sculpture vivante et mobile mais aussi une possibilité de dépasser la condition humaine pour s'associer plus intimement aux sentiments des divinités, à leurs joies et à leurs tristesses. La danse est une porte entrouverte sur les mystères inexplicables ... »¹²⁴

« Pour les Grecs, la danse est divine encore par un autre sentiment qui est sa source

¹²¹ DELAVAUD-ROUX Marie-Hélène. *Les Danses Pacifique en Grèce Antique*. Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, 1994, p 9.

¹²² SÉCHAN Louis. *La Danse Grecque antique*. Paris: Editeur E. de BOCCARD, 1930, p 36.

¹²³ DELAVAUD-ROUX Marie-Hélène. *Les Danses Pacifique en Grèce Antique*. Aix-en-Provence: Publication de l'Université de Provence, 1994, p 9.

¹²⁴ DELAVAUD-ROUX Marie-Hélène. *Les Danses Armées en Grèce Antique*. Aix-en-Provence: Publication de l'Université de Provence, 1993, p 6.

vive, son âme même. Ce sentiment, le plus beau de tous, c'est le plaisir, le bonheur qui nous rapproche de la divinité à laquelle il est, d'ailleurs, un hommage»¹²⁵.

Bien que la connaissance de l'origine de danse des Grecs soit idéaliste et qu'ils doivent tout cela à l'ordre et à l'invention de Dieu, nous pouvons nous rendre compte indirectement que les Grecs ont saisi les caractères de danse : la danse est rythmée par le mouvement du corps...la danse est un comportement humain en bon ordre d'une collectivité...la danse est un art synthétique regroupant la poésie, le chant, et la danse...la danse peut exprimer tous les sentiments humains, les joies, les colères, les tristesses et les plaisirs...la danse est un art qui rend les gens joyeux et heureux, elle possède du charme irrésistible ... Les aspects susmentionnés sont les points de vue fondamentaux sur la danse des Grecs et des philosophes en Grèce antique, ils constituent la base de la connaissance de la fonction éducative de danse.

2.4.1.2 La connaissance de la fonction éducative de la danse

D'après les paroles de Platon, les Grecs reconnaissent «à la danse des avantages physiques et moraux ». ¹²⁶ Platon «la (la danse) considère comme la base et le critère de l'éducation»¹²⁷, grâce à sa valeur éducative sur le corps et la morale. Cette valeur éducative est juste la fonction éducative qu'on dit en général.

Les grands philosophes de Grèce antique traitent de la fonction d'éducation par la danse sous les cinq aspects ci-dessous :

La danse fait obtenir la beauté d'harmonie à l'homme

¹²⁵ SÉCHAN Louis. *La Danse Grecque antique*. Paris: Editeur E. de BOCCARD, 1930, p 37.

¹²⁶ PLATON *Lois II*. 654, 59.

¹²⁷ PRUDHOMMEAU Germaine. *Histoire de la danse, Tome 1. Des origines à la fin du Moyen Age*. Nîmes: Editions la Recherche en Danse, 1995, p 146.

Les Grecs antique appellent leur danse et musique *choeur* comme en Chine antique les Chinois désignent la danse musicale par le *Yuewu*. En fait, *choeur* est une forme de danse, les gens forment un rond, main à la main, avec accompagnement d'un instrument musical, ils dansent en chantant. Socrate admira beaucoup le *choeur*, d'après lui, « c'est un mouvement et un chant avec des règles et de l'ordre », ¹²⁸ et Platon aussi, il fut reconnaissant à Dieu d'avoir donné le rythme et l'harmonie à l'être humain, il indiqua que grâce au *choeur*, la sensation congénitale a trouvé une méthode d'expression parfaite parmi les arts créés par l'être humain. Le *choeur* est le symbole de solidarité de toutes les groupes organisés, et aussi le symbole de tous les ensembles équilibrés. Il s'agit du concept de la collectivité de tous les soldats et de tous les citoyens, même l'ordre des dents dans la bouche, ou bien le rangement de toutes les affaires. Le *choeur* est le premier exemple invoqué par Ischomachos pour convaincre sa jeune femme de la beauté, de l'agrément d'une demeure où règne un ordre parfait ». ¹²⁹

En fait, le « chœur de danse » est la plus instinctive, la plus naturelle, la plus facile forme de tous les chants et danses collectifs. C'est la forme primitive que tous les peuples ont pratiquée au début de l'époque humaine. C'est aussi la façon la plus directe d'exprimer les sentiments et de jouir de la beauté de chants et danses. En montrant le rythme et l'ordre, le *choeur* fait communiquer le corps et l'esprit, et apporte le sentiment esthétique. Dans la langue ancienne, le *choeur*, la joie, et l'adjectif joyeux sont d'origine du même radical. Ce phénomène dérivatif de l'étymologie symbolique que concrétise la langue ancienne est la meilleure preuve : « voilà comment les Grecs se sont représenté, le plus généralement, tout état de félicité, y compris la félicité suprême des dieux » ¹³⁰.

¹²⁸ XENEPHON. *De l'économie*. Traduit par ZHANG Bojian, LIU Danian. Shanghai: La Maison d'Édition Shangwu, 1981, p 27.

¹²⁹ SÉCHAN Louis. *La Danse Grecque antique*. Paris : E. de BOCCARD, 1930, p 36.

¹³⁰ SÉCHAN Louis. *La Danse Grecque antique*. Paris: Editeur E. de BOCCARD, 1930, p 37.

A travers cette façon ravissante qui exprime les sentiments le plus naturellement, Platon a trouvé la fonction éducative de la danse et souligné qu'elle est un excellent moyen de leur être agréable et de les vénérer. Il a mis en évidence que « le manque d'éducation signifie qu'on a pas mis en pratique le choeur»¹³¹. Pour être bien élevé, il faut reconnaître et mettre en pratique le choeur. D'après lui, « le rythme et l'harmonie musicaux peuvent laisser une impression profonde dans le coeur et apporter toute chose de beau. » « La danse est une démonstration de joie .»« Le mouvement du corps et celui de son ont un rythme commun ». « La danse et le chant font ressortir les mérites l'un et l'autre et développe de concert .»¹³² On voit par là qu'en Grèce antique, les Grecs avaient des connaissances profondes de l'union entre le chant et la danse et aussi de leur fonction éducative sur le beau et la morale.

La danse peut agir sur les comportements humains et améliorer l'âme

A travers le rythme et les plaisirs, la danse et la musique nous communiquent le beau de l'harmonie, alors si la danse et la musique transmettent naturellement la joie à l'esprit, cela signifie que la danse peut agir sur les comportements humains et améliorer l'âme.

Pour les Grecs antique, « née de la joie, elle entretenait aussi par action en retour, les dispositions optimistes et confiantes, et elle était susceptible de produire une amélioration, parce que le bien ne pouvait se séparer du beau, et parce que les sentiments d'ordre, de mesure, d'harmonie qui étaient, avec la joie, ses autres principes et ses autres effets, devaient, semble-t-il, favoriser dans l'homme le souci de la règle, de la modération et de la vertu. Tel était, du moins, le suprême idéal que pouvait légitimement se proposer l'orchestique»¹³³.

¹³¹ SÉCHAN Louis. *La Danse Grecque antique*. Paris: Editeur E. de BOCCARD, 1930, p 39.

¹³² ZHENG Xiaogang (traduit par). *Essai sur l'éducation de Platon*. Pékin: Edition de l'Education du Peuple, 1958, p 8, 54, 57.

¹³³ SÉCHAN Louis. *La Danse Grecque antique*. Paris: Editeur E. de BOCCARD, 1930, p 44.

Dans son oeuvre *les Lois*, Platon a mentionné à plusieurs reprises que la danse peut profiter à la morale. Il a aussi cité les termes de M. Zielinski «il faudrait que nos jeunes gens dansent non seulement bien, mais encore le bien. ».¹³⁴ On peut voir par ici l'affirmation des philosophes grecs pour la fonction d'amélioration de l'âme et la fonction d'influence sur les actes de la danse.

La danse peut rendre l'homme plus vigoureux, plus beau et plus dynamique

Pour les Grecs, la danse tout comme l'air qui est indispensable à la vie. Nous pouvons non seulement éprouver de la joie, du bonheur, mais aussi avoir une bonne santé, garder toujours la jeunesse et avoir de la vitalité.

La danse est un sport qui entraîne le corps d'une façon convenable. Socrate justifie surtout, dans *le Banquet de Xénophon*, son penchant pour l'orchestique. «Vous riez de moi, est-ce parce que je veux, grâce à l'exercice, me porter mieux, manger et dormir plus agréablement? Riez-vous enfin, de ce qu'ayant un peu trop de ventre je veux le rendre plus raisonnable? »¹³⁵

Il précise encore qu'il désire s'y exercer « de peur d'avoir comme les coureurs du long stade, les jambes grosses et les épaules maigres, ou, comme les lutteurs, les jambes maigres et les épaules grosses", car ce qu'il souhaite, dit-il bien, c'est de donner à son corps tout entier de justes proportions. Cette beauté, résultant non seulement de la vigueur mais des justes proportions, la danse grecque ne devait-elle pas, en effet, la donner naturellement, elle qui, mettant en oeuvre toutes les parties du corps, la tête, le torse, les bras, les jambes, développait nécessairement l'organisme dans un équilibre

¹³⁴ SÉCHAN Louis. *La Danse Grecque antique*. Paris: Editeur E. de BOCCARD, 1930, p 45.

¹³⁵ SÉCHAN Louis. *La Danse Grecque antique*. Paris: Editeur E. de BOCCARD, 1930, p 40.

harmonieux ? »¹³⁶

Platon signale dans *les Lois* que la danse peut être une sorte de thérapie pour l'homme. Par une singulière coïncidence, Plutarque le mentionne aussi dans son oeuvre *A propos de santé*. Lucien le confirme aussi : « les danseurs font du sport sans cesse, c'est bien pour la santé ». Dans le domaine de Pythagore (mathématicien et philosophe de Grèce antique), Oribasios, intellectuel en médecine, explique que la danse peut chasser les ennuis, le peur et la tristesse. Signalons ajoute que la danse est quelque chose de mystérieux qui ne connaisse ni la maladie ni la vieillesse. Si la danse n'empêche pas de vieillir, elle procure l'avantage déjà appréciable de rester jeune en vieillissant: « Quand un vieillard danse, il n'y a de vieux en lui que ses cheveux, son esprit est jeune encore. (*Anacréon une chanson grecque antique*) »¹³⁷. Nous touchons là à un bénéfice moral plutôt que physique. La santé sur l'esprit et la morale est juste le plus essentiel pour l'homme.

« L'orchestique n'a pas pour unique effet, selon les Grecs, de maintenir le corps en santé. Ils estiment encore qu'elle développe la vigueur de l'organisme, d'où la faveur dont elle a joui, sous certaines espèces, dans une cité aussi virile et militaire que Sparte. Platon dit expressément, dans les Lois, qu'elle donne la force nécessaire au guerrier. »¹³⁸

La santé, le beau et la vivacité, c'est une autre connaissance que portent les philosophes de la Grèce antique à l'égard de la fonction de danse.

2.4.2 L'objectif de l'éducation par la danse aux yeux des philosophes de Grèce antique

¹³⁶ SÉCHAN Louis. *La Danse Grecque antique*. Paris: Editeur E. de BOCCARD, 1930, pp 43-44.

¹³⁷ SÉCHAN Louis. *La Danse Grecque antique*. Paris: Editeur E. de BOCCARD, 1930, p 41.

¹³⁸ SÉCHAN Louis. *La Danse Grecque antique*. Paris: Editeur E. de BOCCARD, 1930, p 42.

Les philosophes de la Grèce antique se sont rendu compte de la valeur et de l'avantage de la danse pour le physique et la morale. Donc, ils considèrent l'éducation par la danse comme la base de l'éducation et ils pensent que la danse doit jouer un rôle important dans l'éducation.

L'objectif de l'éducation par la danse est évident pour ces philosophes. Selon les documents concernés, on peut savoir que son objectif est d'enseigner la morale à travers la danse.

Pour ces philosophes, « mais que serait la noblesse du corps s'il n'y transparaissait la noblesse de l'âme que la danse, éducatrice morale, selon les anciens, en même temps que physique, ne devait pas, non plus, manquer d'accroître.»¹³⁹ Platon dit : «...toutes les attitudes, tous les airs soit de l'âme soit du corps (eux-mêmes ou exprimés par l'art), s'ils s'attachent à la vertu sont beaux; s'ils s'attachent au vice, tout le contraire.»¹⁴⁰

Sur la base des idées susmentionnées, Platon divise la danse en deux espèces et trois classes. «Il faut y distinguer deux espèces: l'une imite, en ce qu'ils ont de noble, les mouvements des plus beaux corps, l'autre dans un dessein frivole, ceux des plus laids; à l'espèce sérieuse appartient, d'une part, la danse guerrière(les Danses Armées) et, dans les mouvements violents où ils sont engagés, celle des beaux corps qu'anime une âme virile; d'autre part, les mouvements d'une âme tempéré dans la prospérité et les plaisirs modérés; cette dernière danse, l'appeler pacifique serait la nommer suivant sa nature. Quant à la danse guerrière, ce qu'il y a, dans ces danses, de droit et de bien tendu, à l'imitation des beaux corps et des belles âmes, se réalise quand l'ensemble des membres du corps garde la rectitude des lignes; voilà ce qui est droit, et rien de contraire à ces attitudes ne peut être accepté comme droit. Quant à les Danses

¹³⁹ SÉCHAN Louis. *La Danse Grecque antique*. Paris: Editeur E. de BOCCARD, 1930, p 44.

¹⁴⁰ DELAVAUD-ROUX Marie-Hélène. *Les Danses Pacifique en Grèce Antique*. Aix-en -Provence: Publication de l'Université de Provence, 1994, p 8.

Pacifiques, ce qu'il y a, dans chaque cas, à considérer est de savoir si l'exécutant se conforme ou non à l'attitude d'une belle danse et se comporte jusqu'au bout, dans ses mouvements, comme il convient à des hommes formés par de bonnes lois. »¹⁴¹

Platon explique la différence entre la danse des hommes et la danse des femmes à partir du contexte social de la Grèce antique : «or nous devons reconnaître que le penchant à la générosité et à la bravoure est du mâle; au contraire, une inclination plus prononcée à la modestie et à la réserve...devra être accepté comme appartenant à la femme.»¹⁴² Par conséquent, il apprécie beaucoup les Danses Armées et les Danses Pacifiques, il déteste et refuse la danse dionysiaque qui est les gestes frivoles les plus laids. «En tête de sa classification des différentes danses, Platon place la pyrrhique. Pour lui, c'est la danse la plus noble car elle exprime 'la situation d'un corps bien fait, doué d'une âme généreuse, à la guerre et dans les autres circonstances violentes'. Plus qu'une autre, elle incarne l'idéal de la danse en respectant 'la rectitude des lignes, elle développe harmonieusement le corps, à la manière du sculpteur qui fait émerger son oeuvre de la pierre, et par là même, elle peut améliorer l'âme; le bien ne peut se séparer du beau et les notions d'ordre, de rythme et de perfection plastique favorisent chez l'homme le souci de la règle et de la modération'. Pour Platon, la pyrrhique offre les qualités idéales de la danse, réunissant à la fois musique, poésie et harmonie du mouvement. »¹⁴³ «Ainsi pour Socrate, les meilleurs danseurs dans les chœurs sont aussi les meilleurs combattants dans les guerres.»¹⁴⁴

Platon apprécie beaucoup les Danses Armées. À Sparte, en plus de la pyrrhique avec la lance et le bouclier, il existe aussi une sorte de danse armée qui ressemble à

¹⁴¹ DELAVAUD-ROUX Marie-Hélène. *Les Danses Pacifique en Grèce Antique*. Aix-en-Provence: Publication de l'Université de Provence, 1994, p 8.

¹⁴² DELAVAUD-ROUX Marie-Hélène. *Les Danses Pacifique en Grèce Antique*. Aix-en-Provence: Publication de l'Université de Provence, 1994, p 12.

¹⁴³ DELAVAUD-ROUX Marie-Hélène. *Les Danses Armées en Grèce Antique*. Aix-en-Provence: Publication de l'Université de Provence, 1993, p 73.

¹⁴⁴ DELAVAUD-ROUX Marie-Hélène. *Les Danses Armées en Grèce Antique*. Aix-en-Provence: Publication de l'Université de Provence, 1993, p 109.

l'entraînement physique et qui se joue sans arme. Les hommes nus imitaient les actions et les postures de combattre dans cette danse. Cette sorte de danse est analogique à la pyrrhique, mais elle n'attaque personne tout en gardant l'ambiance de combattre. Selon Platon, ces mouvements forts aident les hommes à obtenir la bonne forme et la beauté coordonnée s'ils les pratiquent et qu'ils s'y adaptent. Cette sorte de danse accompagnée à la flûte et à la lyre, comme la pyrrhique, s'exercent dans les odes qui glorifient les dieux Thaléas, Alcman etc.. Le chœur composé d'hommes adultes, d'enfants et d'adolescents sous la direction du chef couronné de palmier va à la place de Sparte en chantant pour saluer Apollon devant le temple d'Apollon. Il est convenable de jouer cette sorte de danse armée pendant les occasions du culte. D'ailleurs, ce genre de danse célèbre le patriotisme. On peut y entendre les chansons qui chantent les exploits des bourgeois dans les batailles importantes... Dans le cœur des hommes de trois âges, on peut voir la physionomie morale de cette sorte de danse :

Les vieux: Autrefois, nous étions jeunes et braves.

Les jeunes hommes: Aujourd'hui, nous sommes aussi jeunes et braves, venez voir.

Les enfants : nous le serons aussi, même plus remarquables que vous.¹⁴⁵

A travers ces exemples, nous pouvons nous rendre compte de la signification de l'éducation par la danse aux yeux des philosophes grecques antiques représentés par Platon. Nous pouvons aussi mieux comprendre pourquoi Platon veut enseigner la beauté et l'harmonie aux bourgeois par la danse dans son livre *La République*.¹⁴⁶

3 Le commentaire de l'éducation par le *Yuewu* d'avant la dynastie des Qin de Chine et de l'éducation par la danse hellène en Europe

¹⁴⁵ VAILLAT Léandre. *Histoire de la danse*. Paris: Éditions d'Histoire et d'Art, 1951, pp 103-105.

¹⁴⁶ PRUDHOMMEAU Germaine. *Histoire de la danse, Tome 1. Des origines à la fin du Moyen Age*. Nîmes: Editions la Recherche en Danse, 1995, p 146.

La civilisation d'avant la dynastie des Qin de Chine et la civilisation hellène en Europe sont deux civilisations différentes. Elles sont séparées par des monts et des fleuves et ont le contexte différent. Mais les situations réelles des deux éducations de la danse (y compris la musique) se ressemblent dans ces deux civilisations. Il existe aussi des points communs dans les réflexions sur la danse et dans les connaissances de l'éducation par la danse de ces deux civilisations. Ces points communs et ces ressemblances traduisent les caractéristiques de l'éducation artistique dans les premières époques civilisées et éclaireissent le développement des idées de l'homme ainsi que la raison profonde de l'éveil de l'humanisme. L'homme passe du culte de la nature et des dieux à la découverte de la valeur de lui-même.

3.1 Une forme éducative combinant la danse et la musique

Quand on parle de l'éducation par la danse des premières époques civilisées dans cette thèse, nous avons mis en relief la danse. Cependant, la danse de ces époques se combine inséparablement avec la musique (le chant).

Aussi bien le Yue de l'antiquité en Chine que le "chœur" en Grèce antique sont les deux formes artistique qui combinent la danse et la musique. Les "six petites danses" et les "six grandes danses" dans l'éducation par la danse d'avant la dynastie des Qin, la "danse armée" et la "danse pacifique" en Grèce antique sont toutes les danses accompagnées au chant. Il n'y a pas de danse sans chant ni de chant sans danse. Les philosophes confucianistes pensent que le Yue est «le produit de l'émotion de l'homme causée par le monde extérieur». Selon eux, quand l'homme ému a le besoin de s'exprimer, ni la danse ni le chant ne peut être omis pour atteindre la plénitude de l'expression des sentiments. Les philosophes hellènes croient que Dieu a donné le sens et la capacité de l'ordre, du rythme et de l'harmonie à l'homme pour qu'ils jouissent de la joie et du bonheur. Dans le mythologie de la Grèce antique, "Muse" est le nom commun de sept déesses sœurs qui s'occupent respectivement de la musique,

de la danse, du poème, etc. Le mot “Musica” qui désigne la musique aujourd’hui était l’adjectif du mot “Muse”, cela reflète que la musique et la danse sont un tout synthétique aux yeux des grecs antiques.¹⁴⁷

Bien que leurs points de vue sur la genèse de la danse soient différents, les philosophes antiques orientaux et occidentaux ont porté un grand intérêt à la forme de combinaison de danse et de chant, qui est une véritable forme artistique en début de l’humanité. La combinaison innée de danse et de chant est la forme artistique la plus naturelle et la plus primitive, mais aussi «l’expression directe, naturelle, forte, aiguë, simple mais suffisante.»¹⁴⁸ Elle a accompagné l’humanité tout au long de sa longue enfance. Avec le développement social, bien que le rythme et les gestes deviennent de plus en plus réguliers et standardisés, et que le contenu devienne de plus en plus riche, cette forme de combinaison de danse et de chant existe toujours. Elle est comme l’air, l’eau et la nourriture, indispensable pour la vie. Elle est un moyen important d’expression et de jouissance des sentiments.

L’éducation par la danse dans la société esclavagiste, soit l’éducation par la danse en début de la société civilisée est basée sur cette forme de combinaison de danse et de chant, car elle est la forme artistique léguée par la société primitive et que les connaissances de la fonction éducative de la danse en proviennent. Cette forme artistique venant du coeur et mobilisant toutes les parties du corps peuvent réagir vivement sur l’esprit et le corps de l’homme : lever les mains et les pieds, sauter, tourner avec le chant, ainsi tous les organes du sens et tout le corps s’engagent et toutes les fonctions de vie sont mobilisées. A travers le chant, à travers les mouvements et à travers les actions du système des muscles, des organes de respiration et de la sécrétion interne, on passe de la perception des mouvements à la

¹⁴⁷ XIU Hailin, LI Jiti. *L’Histoire et l’Esthétique de la Musique Occidentale*. Pékin: Editions de l’Université du Peuple, 1999, p 5.

¹⁴⁸ WEN Yiduo. *De La Danse*. Les Oeuvres complètes de Wen Yidu, Tome I. Shanghai: Librairie Sanlian, 1982, p 193.

perception du beau. Cela apportait non seulement la beauté sur le plan spirituel, mais aussi le plaisir sur le plan physiologique. Ces deux jouissances s'unissent, le corps et l'esprit baignent dans les plaisirs esthétiques extrêmes. Les sentiments s'épanchent et l'esprit jouit, l'homme a un bonheur inégalé.¹⁴⁹ Par conséquent, bien qu'elle risque d'être trop simple et trop synthétique du point de vue moderne, cette forme de l'éducation par la danse occupe une place irremplaçable dans l'histoire de l'éducation par la danse et elle montre le plus la fonction éducative de la danse.

3.2 L'éducation par le *Yuewu* au service des intérêts de la classe dominante

«La société esclavagiste est une période de transition de la société primitive à la société civilisée. Dans cette première période civilisée, l'art garde encore certaines caractéristiques de l'époque primitive et il reçoit une attention générale de la société.»¹⁵⁰ L'éducation par le *Yuewu* d'avant les Qin de Chine et l'éducation par la danse et de la musique de la Grèce antique sont les meilleures preuves de ce point de vue. Dans la haute antiquité de la Chine, l'éducation du *Yue* est considérée comme indispensable pour éduquer les descendants des nobles et elle fait l'objet d'une attention intense : «les trois empereurs éduquent les princes sans exception avec le *Li* et le *Yue*»¹⁵¹ ; «Confucius rassemble ses disciplines en jouant du *Yue*» et il classe l'éducation du *Yue* parmi son initiative de «l'éducation des six arts»¹⁵². L'éducation par la danse est aussi une partie importante de l'éducation sociale générale à Sparte et à Athènes dans la Grèce antique : les enfants reçoivent l'éducation par la danse très tôt à Sparte ; l'enseignement primaire et l'enseignement secondaire à Athènes comporte du contenu de l'éducation par la danse.

¹⁴⁹ ZHENG Huihui. *L'Éducation esthétique des mouvements rythmés corporels*. Shanghai: Editions de l'Éducation de Shanghai, 2000, pp 84-85.

¹⁵⁰ WEI Chuanyi. *Pédagogie artistique*. Chongqing : Editions de Chongqing, 1990, p 24.

¹⁵¹ *Les Rois et les Princes dans le livre des Rites . (Période des Royaumes combattants à la dynastie Qin et Han)*. Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

¹⁵² ZHENG Huihui. *La pensée et la pratique en éducation à la musique et à la danse à l'époque pré-Qin*. Taiwan : Revue de l'Enseignement Culturel et Musical de la Chine, N°.79, 1994, p 57.

Mais l'éducation artistique dans les premières sociétés civilisées est différente de l'éducation des sociétés primitives par nature. Dans les premières sociétés civilisées, la fonction éducative de l'art est reconnue et utilisée consciemment. L'éducation artistique se caractérise par le service des intérêts de la classe dominante.

3.2.1 Au service des affaires religieuses

Dans la société primitive, les activités du culte sont collectives et tous les membres y participent. Puis, avec l'apparition du concept « l'homme et les Dieux ne se mélangent pas », les gens professionnels du culte comme les « Wu Jian » (sorciers) voient le jour. Après l'entrée dans la société de classe, ce sont les nobles et leurs descendants qui participent aux activités importantes du culte au niveau national. Donc, l'éducation par le *Yuewu* de cette époque-là a pour but direct de former les gens qui possèdent à fond les activités du culte. Par exemple, on a choisi les *six grandes danses* et les *six petites danses*---deux types de danse religieuse comme les matériaux d'enseignement dans la dynastie des Zhou Occidentaux. Le but direct de ce choix est de faire assumer aux descendants des nobles le rôle de danseur dans les activités du culte et de faire maîtriser les compétences du culte.¹⁵³ Dans l'école de l'instrument à corde d'Athènes, on apprend aux enfants « la musique, y compris jouer de la harpe, chanter des odes et danser. Le but de cette éducation est de développer le sens du rythme et le sens de la mélodie des enfants afin de les préparer aux fêtes religieuses nationales classées dans le calendrier des Athéniens. »¹⁵⁴

3.2.2 Au service de la politique nationale et de la maintenance du statut de la classe dominante

¹⁵³ ZHENG Huihui. *La pensée et la pratique en éducation à la musique et à la danse à l'époque pré-Qin*. Taiwan : Revue de l'Enseignement Culturel et Musical de la Chine, N° 80, 1994, p 71.

¹⁵⁴ WEI Chuanyi. *Pédagogie artistique*. Chongqing : Editions de Chongqing, 1990, p 25.

Le contexte politico-social d'avant les Qins en Chine est différent que celui de la Grèce antique. Donc, le but de l'éducation par la danse de ces deux pays est différent dans certaine mesure. Mais l'éducation par la danse de ces deux pays est toute au service de la classe dominante de chaque pays. Par exemple, l'éducation par la danse dans la dynastie des Zhou Occidentaux de Chine se déroule conformément au système du *Yue* combinée avec le *Li*. Elle fait sentir la sainteté des ancêtres et des dieux, la toute puissance du pouvoir royal, la distinction de la hiérarchie, les vertus des empereurs et la politique de gouvernement. Toutes ces vertus sont transmises aux élèves à travers le système du *Yue* hiérarchiquement très distinct et à travers l'image solennelle et imposante du *Yuewu* qui chante les louanges des empereurs.¹⁵⁵ Un autre exemple : l'éducation par la danse à Sparte dans la Grèce antique sert les intérêts des citoyens officiels de Sparte et elle a pour fonction de former les soldats braves et fidèles au service de la classe dominante pour que le gouvernement soit défendu et que la classe dominante puisse remporter la victoire des guerres. Les élèves se limitent aux descendants de la classe des propriétaires des esclaves, à Athènes comme à Sparte. L'éducation a pour but de transformer les descendants des nobles en citoyens fidèles du pays esclavagiste dans ces deux cités. Mais le haut niveau du développement culturel et économique athénien a donné aux Athéniens un idéal éducatif qui veut harmoniser le développement physique et moral. Leur éducation par la danse part du point de vue de l'entraînement militaire, mais prête aussi attention à la bonne proportion du corps, au resplendissement de la santé et à la souplesse des actions, car les gouverneurs pensent que seuls les individus dont le physique et la morale se développent en harmonie peuvent assumer le mieux les responsabilités du citoyen.¹⁵⁶

¹⁵⁵ ZHENG Huihui. *La pensée et la pratique en éducation à la musique et à la danse à l'époque pré-Qin*. Taiwan : Revue de l'Enseignement Culturel et Musical de la Chine, N° 80, 1994, p 71.

¹⁵⁶ CAO Fu, TENG Dachun. *Histoire de l'enseignement de l'antiquité étrangère*. Pékin: Edition d'Education du Peuple, 1981, p 42-45.

3.3 Les pensées de l'éducation par la danse témoignant de l'éveil de l'humanisme

Les premières sociétés civilisées sont des sociétés transitoires de la primitivité à la civilisation. Le développement de la force de production, l'apparition de l'excédant, et la naissance des classes sont les marques des premières civilisations. Le développement des pensées des êtres humains se classe parmi ces marques aussi. De l'animisme primitif à la découverte de la valeur, de la force de l'homme en passant par le culte des ancêtres et par le culte des dieux, l'humanisme s'éveille. Les pensées de l'humanité ont franchi le premier pas sur leur chemin de développement. Ce premier pas se traduit par l'éveil du moi et par les pensées basées sur les jugements rationnels de l'objectivité. Les pensées de l'éducation par le *Yuewu* de l'école confucéenne d'avant les Qin et les pensées de l'éducation par la danse des philosophes de la Grèce antique marquent ce développement de la pensée humaine et témoignent du fruit de l'éveil de l'humanisme.

3.3.1 Le sens du moi et l'éducation par la danse

Le *Li* et le *Yue* qui servaient simplement l'entraînement militaire ainsi que les affaires religieuses se sont politisés et moralisés dans la dynastie des Zhou Occidentaux. L'éducation par le *Yuewu* qui dépendait des affaires militaires ou religieuses est devenue une éducation morale et politique indépendante. Pourquoi ce changement est-il arrivé à l'éducation par la danse? Tout ceci explique que les gouvernants des Zhou Occidentaux remarquent l'importance de l'homme, l'importance des vertus et de l'intelligence ainsi que l'importance de gouverner avec les vertus dans la défaillance des Shang. Les philosophes grecs ont la même idée. Democritus, philosophe matérialiste grec (4-5 siècles avant J.-C) a découvert : «l'homme est un petit univers(ou un petit monde) ». Cela signifie que l'homme est non seulement une partie de l'univers, mais lui-même est aussi un tout compliqué. Pour Democritus, c'est

l'âme qui constitue l'essence de l'homme, pas le corps.¹⁵⁷ La découverte du petit univers marque la naissance de la nouvelle pensée qui s'appelle l'humanisme. Auparavant, l'homme voyait l'homme et la nature sous un même angle et la nature était le point de départ de tout. Maintenant, l'homme mesure la nature avec le critère humanitaire et l'homme est le centre de toutes les théories. L'homme commence à s'intéresser à l'homme, à l'âme, à la raison, à la vertu, à l'intelligence, aux actes...¹⁵⁸

Donc, les êtres humains, notamment les philosophes commencent à réfléchir sur le gouvernement du pays et sur la formation des talents. Confucius dit : «la nature est proche, mais la pratique est différente»¹⁵⁹, « le *Yue* peut améliorer le caractère, donc il peut le former. La formation du caractère est aussi l'éducation».¹⁶⁰ Pour lui, on peut transformer la nature de l'homme par l'éducation par le *Yuewu*. Pour Democritus, «il faut des dispositions naturelles pour pratiquer les activités artistiques, mais seules ces dispositions ne sont pas suffisantes. Ce qui est important, c'est d'avoir la formation et les entraînements. L'entraînement éducatif peut transformer la nature de l'homme».¹⁶¹ On peut voir dans ces trajectoires du développement de pensée citées ci-dessus que l'importance accordée à l'éducation par la danse dans la société esclavagiste de Chine ou de l'Occident vient profondément de la naissance du sens du moi et du fait qu'on mesure tout par le critère humanitaire.

3.3.2 Les connaissances rationnelles et les pensées de l'éducation par la danse

Le mouvement du corps et le chant peuvent exprimer vivement les sentiments humains si les sons et les gestes s'organisent ordonnément selon un certain rythme. La pensée rationnelle humaine a fait les philosophes connaître ces caractéristiques de la

¹⁵⁷ YAN Guozhong. *l'Esthétique de la Grèce et de Rome Antique*. Pékin: Editions de l'Université de Pékin, 1993, p 50.

¹⁵⁸ YAN Guozhong. *l'Esthétique de la Grèce et de Rome Antique*. Pékin: Editions de l'Université de Pékin, 1993, p 56.

¹⁵⁹ CONFUCIUS. *Yang Huo dans les Entretiens. (L'époque pré-Qin)*. Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

¹⁶⁰ LIU Baonan. *Lunyu Zhengyi. (Dynastie Qing)*. Collection des Différentes Ecoles de Pensée de l'Époque pré-Qin. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1954.

¹⁶¹ YAN Guozhong. *l'Esthétique de la Grèce et de Rome Antique*. Pékin: Editions de l'Université de Pékin, 1993, p 53.

danse et de la musique à l'humanité. Ces connaissances jettent la base de la naissance de l'éducation par la danse. Sur cette base, les connaissances de la beauté et de la réaction du *Yuewu* sur l'esprit humain sont une autre performance de la pensée rationnelle. Elles forment la clé de la formation de la conception de l'éducation par la danse et de sa brillance.

Les anciens Chinois pensent que la nature du *Yue* consiste à l'harmonie. Xunzi de l'école confucéenne dit : «le *Yue* est l'harmonie des sentiments».¹⁶² L'historien Si Maqian dit : «le *Yue* atteint l'harmonie par expression des sentiments».¹⁶³ C'est grâce à l'harmonie que le *Yue* est devenu une condition fondamentale de l'art. Comme le *livre antique Shangshu·Yaodi* dit : «les huit sons musicaux sont harmonieux et ne se désordonnent pas». Cette harmonie est une coordination de la gamme, l'intervalle, le rythme, la force des sons conformément à un certain ordre et à une certaine règle. Pour Pythagoras, philosophe de la Grèce antique, «la musique est l'unité harmonieuse des éléments opposés, elle uniformise ceux qui sont en désordre et coordonne ceux qui ne sont pas coordonnés».¹⁶⁴

Les anciens Chinois croient que l'harmonie du *Yue* peut donner le sens de beauté à l'homme sur le plan physique, psychologique ou morale. Pour Pythagoras, la beauté reflète une relation du nombre raisonnable ou idéale, l'essence de la beauté est l'harmonie.¹⁶⁵ Il pense que la beauté spirituelle comme celle du physique, est le résultat de l'harmonie ; un homme qui a un physique harmonieux a certainement l'esprit harmonieux et beau.¹⁶⁶ D'après Platon, l'harmonie est une caractéristique

¹⁶² XUN Zi. *Ruxiaopian. (Période des Royaumes combattants à la Dynastie Qin et Han)*. Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

¹⁶³ SIMA Qian. *Huaji Liezhuan. (Dynastie Han)*. Sélection de Shiji. Pékin: Editions Littéraire du Peuple, 1957.

¹⁶⁴ YAN Guozhong. *l'Esthétique de la Grèce et de Rome Antique*. Pékin: Editions de l'Université de Pékin, 1993, p 23.

¹⁶⁵ YAN Guozhong. *l'Esthétique de la Grèce et de Rome Antique*. Pékin: Editions de l'Université de Pékin, 1993, p 23.

¹⁶⁶ YAN Guozhong. *l'Esthétique de la Grèce et de Rome Antique*. Pékin: Editions de l'Université de Pékin, 1993, p 26.

importante de la beauté des choses.¹⁶⁷

Confucius et ses disciples ont redécouvert l'esprit artistique du *Yue* sur la base de leur connaissance de l'essence harmonieuse du *Yue*. «Le *Yue* communique avec la morale»¹⁶⁸, les confucianistes ont vu la vertu d'humanité dans l'essence harmonieuse du *Yue* et ils croient que l'humanité suppose l'harmonie, l'harmonie implique l'humanité. L'harmonie suprême est l'harmonie entre l'homme et la nature, entre l'homme et la société. Ainsi, pour les confucianistes, l'harmonie qui est un sentiment esthétique lié à la physiologie, à la psychologie et à la morale, revêt une fonction sociale.¹⁶⁹ Platon a les mêmes idées. Il dit que l'harmonie est une caractéristique du beau et qu'elle se présente non seulement dans la musique, mais aussi dans les autres arts et les techniques... elle se présente aussi chez l'homme et dans la société. Toutes les sociétés parfaites et légitimes, tous les hommes parfaits et sains doivent avoir une haute harmonie de toutes leurs tendances et de toutes leurs forces intérieures tout comme la musique.¹⁷⁰ Selon Socrate, le beau et la vertu sont identiques, ce qui est beau est en même temps bien, utile, bénéfique.... Le sens de l'harmonie et de l'ordre consiste à la vertu et aux biens qu'ils apportent.¹⁷¹

On peut voir par ici que les philosophes, chinois ou étrangers reconnaissent conjointement l'essence harmonieuse du *Yue* et ont les mêmes réflexions sur les caractéristiques esthétiques de l'harmonie. Ils ont tous découvert la fonction sociale de la vertu et l'humanité qui résident dans la danse et la musique. Avec le

¹⁶⁷ YAN Guozhong. *l'Esthétique de la Grèce et de Rome Antique*. Pékin: Editions de l'Université de Pékin, 1993, p 83.

¹⁶⁸ *Yue Ben Pian dans le Yue Ji. (Période des Royaumes combattants à la dynastie Qin et Han)*. Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

¹⁶⁹ ZHENG Huihui. *La pensée et la pratique en éducation à la musique et à la danse à l'époque pré-Qin*. Taiwan : Revue de l'Enseignement Culturel et Musical de la Chine, N°82, 1995, p61.

¹⁷⁰ YAN Guozhong. *l'Esthétique de la Grèce et de Rome Antique*. Pékin: Editions de l'Université de Pékin, 1993, p 83.

¹⁷¹ YAN Guozhong. *l'Esthétique de la Grèce et de Rome Antique*. Pékin: Editions de l'Université de Pékin, 1993, p 65.

développement des réflexions sur le *Yue*, les philosophes chinois indiquent : l'action du *Yue* consiste à unifier et assimiler ; elle coordonne les relations entre les classes différentes de la société esclavagiste en matière de sentiment ; le *Yue* éveille et influence sur les sentiments ; les sentiments se modifient intérieurement et tout naturellement par le *Yue* de sorte que les désirs sont régularisés par le *Li*... ; le *Yue* pousse l'homme à s'améliorer, à avoir l'esprit large et l'ambition et à avoir un maintien digne et des comportements désinvoltes.¹⁷² Pour Democritus, les plaisirs causés par la vertu et le beau sont les plaisirs spirituels ; ces plaisirs sont permanents et peuvent former l'esprit.¹⁷³ Platon dit : le rythme et l'air ont la force la plus forte pour pénétrer dans le fond du coeur.¹⁷⁴ Aristocrate insiste que la musique est bénéfique pour l'inspiration et le développement de l'esprit et de la raison et que le but de la musique consiste à conduire l'homme à la vertu ou au bonheur extrême au lieu de donner une distraction ou un repos temporaire.¹⁷⁵

Les réflexions des philosophes, occidentaux ou orientaux sur l'éducation par la danse et de la musique sont inséparables du développement de la raison. Bien que le *Yuewu* ait des fins utilitaires manifestes et une signification pragmatique importante dans la société esclavagiste, il est tout de même un produit de l'activité spirituelle. La fonction spirituelle qu'il possède lui a accordé une place importante dans la vie des primitifs. Les confucianistes chinois et les philosophes grecs se sont bien rendu compte, avec leur esprit rationnel, de cette fonction spirituelle qui se produit dans l'épanchement des sentiments, totémisme, les activités des sorciers et la glorification des exploits. Ils y ont vu la force de changer les us et coutumes, de perfectionner la

¹⁷² ZHENG Huihui. *La pensée et la pratique en éducation à la musique et à la danse à l'époque pré-Qin*. Taiwan : Revue de l'Enseignement Culturel et Musical de la Chine, N° 79, 1994, p 563.

¹⁷³ YAN Guozhong. *l'Esthétique de la Grèce et de Rome Antique*. Pékin: Editions de l'Université de Pékin, 1993, p 53.

¹⁷⁴ YAN Guozhong. *l'Esthétique de la Grèce et de Rome Antique*. Pékin: Editions de l'Université de Pékin, 1993, p 190.

¹⁷⁵ YAN Guozhong. *l'Esthétique de la Grèce et de Rome Antique*. Pékin: Editions de l'Université de Pékin, 1993, p 185.

morale et d'ouvrir l'esprit dans le *Yuewu*. Ainsi, Transformer volontairement les danses et les chants primitifs en un moyen lié au développement d'une humanité consciente et parfaite.¹⁷⁶

3.4 L'éducation par la danse formant les plaisirs élégants et purs et une personnalité sublime et juste

Après avoir vu la fonction éducative de la danse et de la musique, les philosophes antiques, chinois ou étrangers préconisent l'éducation par la danse et de la musique de toute leur force. On peut voir que l'éducation par la danse et de la musique de cette époque est un moyen qui sert à inculquer la morale aux descendants des nobles et aux sujets pour maintenir le gouvernement de la classe des propriétaires des esclaves. Donc, l'éducation par la danse et de la musique de cette époque met accent sur la formation des plaisirs et des sentiments esthétiques élégants et purs pour que les nobles une personnalité noble et juste.

3.4.1 La formation des plaisirs élégants et purs

Confucius dit que le violet vilain porte atteinte à la suprématie du rouge. Il déteste que le Yue désordonnée intitulé *Zhengsheng* affecte les *Yues* élégants.¹⁷⁷ Selon lui, le *Yue* licencieux *Zhengsheng* peut faire s'adonner à la luxure à l'homme, seule le *Yue Ya* et le *Yue Song* peuvent ouvrir l'esprit et renforcer le corps de l'homme. Platon a aussi divisé les danses en deux espèces et trois classes. Il refuse de toute sa force la danse dionysiaque qui ont des intentions légères et préconise la pyrrhique qui montre le

¹⁷⁶ ZHENG Huihui. *La pensée et la pratique en éducation à la musique et à la danse à l'époque pré-Qin*. Taiwan : Revue de l'Enseignement Culturel et Musical de la Chine, N° 82, 1995, p61.

¹⁷⁷ CONFUCIUS. *Yang Huo Dishiqi dans les Entretien. (L'époque pré-Qin)*. Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

beau corps de l'âme mâle et les Danses Pacifiques qui témoigne de la joie modérée de l'âme douce. En fait, Zhengsheng stigmatisé par Confucius est une sorte de combinaison de danse et de musique nouveau-née à cette époque-là, qui est fraîche et vigoureuse. La danse dionysiaque de Grèce antique est une sorte de danse pour épancher les sentiments violents de l'homme. Ces danses ne sont pas les danses licencieuses au sens propre, seulement elles ne sont pas conformes aux critères de jugements de cette époque-là : on exige la noble sérénité dans la Grèce antique ; on insiste sur la beauté harmonieuse en Chine antique, qui veut que le Yue soit joyeux mais pas licencieux, triste mais pas poignardant.¹⁷⁸ On peut voir des ces opinions perspicaces des philosophes antiques que l'éducation par la danse et de la musique de cette époque-là recherche les plaisirs élégants et purs.

3.4.2 La formation d'une personnalité sublime et juste

L'éducation artistique de cette époque-là a des relations étroites avec l'éducation morale, elle s'y rattache et sert l'éducation morale.¹⁷⁹

L'intérêt à l'âme et à la morale est une marque importante de l'éveil de l'humanisme. Dans les exposés répétés sur l'harmonie, le beau et la vertu des philosophes chinois ou étrangers, ils sont non seulement sensibles aux caractéristiques sentimentales du *Yuewu* mais aussi aux caractéristiques morales du *Yuewu*. Ils insistent que l'éducation par la danse et de la musique peut former une personnalité sublime et juste. Ils se sont rendu pleinement compte que l'éducation par la danse et de la musique ont une fonction irremplaçable sur le plan de la formation de la personnalité.

« L'éducation de l'homme commence par le poème, s'appuie sur le Li et s'achève par

¹⁷⁸ WEI Chuanyi. *Pédagogie artistique*. Chongqing : Editions de Chongqing, 1990, p 29.

¹⁷⁹ WEI Chuanyi. *Pédagogie artistique*. Chongqing : Editions de Chongqing, 1990, p 29.

le Yue », ¹⁸⁰ Confucius prête très attention à l'action sentimentale de l'éducation morale. Il préconise qu'on améliore l'esprit de l'homme par intermédiaire des sentiments. Il pense que les comportements et les manières se basent sur le Li alors que la perfection morale s'appuie nécessairement sur le *Yuewu*, car le *Yuewu* peut émouvoir l'homme de sorte que les leçons morales soient acceptées plus facilement. Toutes les qualités morales comportent un facteur de connaissance et un facteur de sentiment. Seule la connaissance ou seule le sentiment ne peut pas constituer la base d'une certaine qualité morale. La morale soutenu par le sentiment peut devenir une demande de soi-même et elle pousse l'homme à se dégager des besoins de la subsistance et à rechercher la vertu morale. Platon ne peut pas nier non plus l'art est plus communicatif que la philosophie...L'éducation musicale est beaucoup plus importante que les autres éducations parce que le rythme et l'air ont la plus forte force qui peut pénétrer dans le fond du coeur. ¹⁸¹

Pendant la formation d'une personnalité juste et sublime, la musique met accent sur la formation des sentiments et la danse appuie sur le maintien et les comportements extérieurs. L'harmonie de la forme extérieure et des qualités intérieures est la personnalité sublime et juste. Confucius dit : « distingué et courtois » ¹⁸² à propos des exigences pour être gentilhomme. Selon lui, un gentilhomme doit posséder non seulement les qualités morales au fond du coeur mais aussi la connaissance de la sublimité des comportements extérieurs. Mencius attache aussi beaucoup d'importance la beauté de la personnalité de l'individu et il croit que la beauté morale et spirituelle est l'union de l'esprit intérieur et de la forme extérieur. L'état d'esprit se traduit par la forme extérieure de l'homme ; les mouvements du corps est une langue muette pour refléter l'état d'esprit et les qualités morales. La forme extérieure de

¹⁸⁰ CONFUCIUS. *Taibo Diba dans les Entretien. (L'époque pré-Qin)*. Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

¹⁸¹ YAN Guozhong. *l'Esthétique de la Grèce et de Rome Antique*. Pékin: Editions de l'Université de Pékin, 1993, p 103.

¹⁸² CONFUCIUS. *Yongye dans les Entretien. (L'époque pré-Qin)*. Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

l'homme ne peut montrer le beau qu'à la condition qu'elle montre les qualités morales sublimes.¹⁸³ Socrate traite du beau du point de vue de la vertu et de la morale. Pour lui, le beau de l'homme réside dans ses actes et dans le rôle qu'il joue, pas dans ses apparences.¹⁸⁴

En un mot, les philosophes chinois et occidentaux attachent une grande importance à l'harmonie et à l'union de la forme extérieure et des qualités intérieures chez l'homme. Ils préconisent que l'homme doit obtenir la décence du maintien, le resplendissement de la santé, l'âme sublime et la droiture de la conduite moyennant la danse vigoureuse et sa formation de rectitude.

Bien que l'éducation par le *Yuewu* d'avant la dynastie de Qin et l'éducation par la danse et de la musique de la Grèce antique aient des fins utilitaires dans certaine mesure et qu'elles soient au service des intérêts de la classe dominante, elles brillent. Surtout l'éducation par la danse, quand on met son côté du service de la classe dominante à part, on voit qu'il reste la combinaison de l'éducation morale et de l'esthétique artistique chez elle, qui aboutit à l'harmonie de l'individu et de la société et à l'harmonie du physique et de l'esprit. Cette combinaison de l'éducation morale et de l'esthétique artistique est en fait l'embryon de la conception de l'éducation esthétique dont le but est d'aider la formation de la personnalité.

L'éducation par la danse de cette époque ne se limite pas à une sorte d'enseignement technique, elle est une éducation artistique populaire au sens large. Elle est liée étroitement à la formation de l'homme et cela lui fait influencer profondément sur l'éducation par la danse et de la musique suivante. Sa vitalité n'a pas disparu avec

¹⁸³ ZHENG Huihui. *La pensée et la pratique en éducation à la musique et à la danse à l'époque pré-Qin*. Taiwan : Revue de l'Enseignement Culturel et Musical de la Chine, N° 82, 1995, p 59.

¹⁸⁴ YAN Guozhong. *L'Esthétique de la Grèce et de Rome Antique*. Pékin: Editions de l'Université de Pékin, 1993, p 65.

l'extinction du régime esclavagiste. Elle, qui est une conception et une pratique de l'éducation esthétique, morale et physique et qui concerne l'épanouissement de l'homme sur tous les aspects est éternelle !

Chapitre III

L'esprit humain et l'éducation par la danse

Sous la dynastie des Qins de Chine antique ainsi qu'en Grèce antique, l'éducation par la danse qui était le fruit de l'éveil et de la civilisation de l'être humain brille et possède une valeur éternelle. Mais il est regrettable que sous la dynastie des Hans qui respectait seulement le confucianisme, et sous la dynastie des Tangs qui régénérait le confucianisme, et aussi sous la dynastie des Mings qui allait vers le déclin, encore sous la dynastie des Qing, l'éducation par la danse était écartée par l'études classiques et le système de recrutement des hommes talents à travers la dissertation stéréotypée et l'étude des canons antérieurs, tout cela a empêché son développement. Et l'éducation par la danse en Chine n'a pas été bien poursuivie.

A propos de l'éducation par la danse de Grèce antique, c'est tout au contraire, au début, elle est héritée par le Romain antique, ensuite elle s'est développée dans les rites chrétiens et les cérémonies populaires au Moyen Age, après quoi la Renaissance est arrivée en Europe et la danse a bien rayonné en profitant de cette bonne occasion. Depuis quelques siècles, elle a contribué pour la civilisation de l'humanité.

1 L'éducation par la danse dans la Cour européenne pendant la Renaissance

1.1 La transmission et l'héritage de l'éducation par la danse de Grèce antique

1.1.1 L'éducation par la danse en Romain antique

L'éducation par la danse de Grèce antique a été transmise premièrement au Romain antique. Tout au début, les Romains antiques ont éprouvé du grand mépris pour la danse, d'après eux, « ce sont les ivres qui dansent ». A partir de l'ère d'Auguste, les Romains ont déjà pris conscience de la fonction éducative de danse pour la morale et

aussi la nécessité pour la politesse et la santé des citoyens¹⁸⁵. Aux environs 200 avant Jésus Christ, après que les Etruscs et les Grecs sont entrés en Romain, la danse a commencé à occuper une place importante dans la vie publique. En même temps, dans la vie privée, elle est devenue aussi une mode, les nobles(aristocrates) ont envoyé également leurs enfants à l'école de danse.¹⁸⁶ Ainsi, l'éducation par la danse de Grèce antique a été transmise au Romain.

1.1.2 L'héritage de l'éducation par la danse de Grèce antique au Moyen Age

Au Moyen Age, l'Europe a été gouvernée par le christianisme, parce que le christianisme a séparé l'âme et le corps, l'esprit et la nature sont relativement indépendants, beaucoup de missionnaires ont bien critiqué la danse, pour eux, la danse a conduit la bise et l'embrasse et d'autres comportements incorrects. Ainsi, la danse était interdite dans les cérémonies de sacrifices. D'après Jean Carysostome, où il y a la danse où il y a les diables. En 589, l'Eglise Tolède a demandé aux services judiciaires d'intervenir les danseurs à entrer dans les églises. Les statuts synodaux de Paris, Clermont –Ferrand, Nantes, Lyon, les conciles de Rome, de Wurtzbourg entre bien d'autres ont répété les interdictions trois siècles durant. Ils ont édicté que les danseurs étaient obligés de présenter leurs excuses auprès de public et de donner une amende d'un sou d'or. Danser dans les dépendances des églises, à côté des tombes, et pendant les processions religieuses était un péché scandaleux¹⁸⁷.

Pourtant Thoinon Arbeau (anagramme de Jehan Tabourot, chanoine et écolâtre de Langres), dans la préface de son *Orchésographie* (3e édition, 1596), notre meilleure source d'informations sur la danse au 16^e siècle, affirme que la pratique orchestrale

¹⁸⁵ SACREE ET PROPHEAHE. *Histoire générale de la danse*. Paris : Chez d'Houry fils. BONNET.M FORNI EDITION BOLOGNA, 1972, p 22-24.

¹⁸⁶ SACHS Curt. *L'Histoire de la danse du monde*. Traduit par GUO Mingda, corrigé par HENG Si. Shanghai: Edition de Musique de Shanghai, 1992, p 229.

¹⁸⁷ BOURCIER Paul. *Histoire de la danse en occident de la préhistoire à la fin de l'école classique*. Paris: SEUIL, 1994, pp 51-52.

dans un contexte ecclésiastique était courante à son époque: "En l'Eglise primitive, la coutume continue jusqu'à notre temps a été de chanter le hymnes... en dansant et ballant et y est encore en plusieurs lieux observée...Nous pratiquons telles réjouissances au jour de la célébration des noces et ès solennités des fêtes de notre Eglise". Plusieurs textes rapportent qu'à Sens, le soir de Pâques, autour du puits du cloître, préchantre en tête, les dignitaires du chapitre dansaient, intercalés avec les enfants de chœur. Le P. Claude-François Ménétrier note que cette coutume fut générale et prolongée: « J'ai vu encore en quelques églises, le jour de Pâques, les chanoines prendre par la main les enfants de chœur et en chantant des hymnes de réjouissance danser dans l'église. »¹⁸⁸

Nous voyons à travers les documents historiques qu'au Moyen Age, cette danse de l'Eglise a été appelé *Carole* (danse en forme de rond, fermée ou ouverte). C'est une danse en vogue pendant cette époque là et aussi l'héritage de l'orchésographie – la danse de chœur de la Grèce antique. En chantant, nous pratiquons cette danse joyeuse et modérée, douce et élégante. Au Moyen Age, l'Eglise a interdit la danse publiquement, mais nous nous rendons compte que cette coutume existe depuis longtemps par la réalité. En fait, ce phénomène bizarre n'est pas contradictoire du tout. Tout comme les philosophes de Grèce antique qui détestaient les laides gestes de danse, ce que l'Eglise du Moyen Age a critiqué et a interdit est une sorte de danse frénétique qui était au service du sacrifice religieux. Pourtant l'*Orchésographie* de Grèce Antique est une danse de paix bien rythmée et modérée. Il est certain que la nature de joie et de l'élégance de cette danse était en faveur auprès des prêtres de la haute société.

Jean Beleth, ancien recteur de la faculté de théologie de Paris, dignitaire du chapitre d'Amiens a écrit au XII siècle dans son oeuvre *Rational* qu'après les vêpres de Noël, dans la cathédrale, les diacres se rassemblent en un tripudium et chantent Magnificat

¹⁸⁸ BOURCIER Paul. *Histoire de la danse en occident de la préhistoire à la fin de l'école classique*. Paris: SEUIL, 1994, p 52.

(une danse de mesure à trois temps, les danseurs ne se touchent pas). On dansait non seulement sur des tropes, conduits ou rondeaux latins, mais aussi sur le chant courant, le grégorien. Dans le Bulletin de la Société internationale de musicologie de J.Chailley, il y avait un manuscrit de la cathédrale de Sens donne la partition d'une danse que, selon les statuts du chapitre, le préchantre devait exécuter deux fois l'an. « Sur des vocalises ajoutées aux répons du jour, les notes du grégorien sont chargées de signes inhabituels qui pourraient passer pour une notation chorégraphique, avec en outre la mention 'Arière', portée d'une main postérieure ». A Limoges, pendant la fête de Saint Martial, aux prières du soir, les chrétiens dansent dans le *choeur* de la cathédrale et chantent à la fin des psaumes sainte au lieu de la doxologie habituelle, et ils prient une invocation en dialecte de Limousin : « Sant Marçau, prega per nos/Et nos espringerem per vos. » (Saint Martial, priez pour nous/Et nous danserons pour vous.)¹⁸⁹. L'auteur de *L'histoire de la danse occidentale*, Paul Bourcier nous a présenté dans son livre qu'il existe encore deux sortes de danse de l'Eglise qui conservent encore l'état primitif, l'une est un groupe de danse des enfants pour la dates fixes de la cathédrale Séville, l'autre est à Echternach au Luxembourg, c'est un groupe de danse organisé depuis le XII^{ème} siècle pour la fête de Pentecôte. Pendant deux heures de la cérémonie, les participants, à raison de trois pas sautés en avant et un en arrière, défilent sur plus d'un kilomètre pour se rendre dans l'église paroissiale sur le tombeau de saint Willibrord, l'évangéliste de la Rhénanie.¹⁹⁰ De plus, dans une fresque d'Ambrogio Lorenzetti dont le titre est *Les Effets du bon gouvernement*, il y a une "tresche" de neuf musiciennes et danseuses¹⁹¹. Ces documents authentiques et les images vives nous font croire que la danse de Grèce antique a existé au Moyen Age, et nous voyons que la danse et la musique ont du charme non négligeable et les gens possèdent de grandes passions pour la danse et la musique. On peut dire que si

¹⁸⁹ BOURCIER Paul. *Histoire de la danse en occident de la préhistoire à la fin de l'école classique*. Paris: SEUIL, 1994, pp 52-53.

¹⁹⁰ BOURCIER Paul. *Histoire de la danse en occident de la préhistoire à la fin de l'école classique*. Paris: SEUIL, 1994, p 53.

¹⁹¹ BOURCIER Paul. *Histoire de la danse en occident de la préhistoire à la fin de l'école classique*. Paris: SEUIL, 1994, pp 70-71.

l'orchésographie ne disparaît pas, le charme de l'éducation par la danse existe éternellement.

1.2 L'éducation par la danse dans la Cour européenne pendant la Renaissance

1.2.1 Le mouvement de danse dans la Cour européenne pendant la Renaissance

Au Moyen Age, bien que la danse de Grèce antique ait subsisté et l'art de danse ait aussi développé, l'Europe était gouvernée par l'Eglise et l'autocratie cruelle et le préjugé ignorant ont anéanti la danse.

Par suite du développement économique urbain dans la dernière moitié du Moyen Age, les germes du capitalisme ont paru à Florence. Pour libérer les forces productives des contraintes de la pensée, la pensée humaniste est née au moment voulu, et le mouvement de la Renaissance a été déclenché. C'est la première fois que les bourgeois et la puissance de la religion se sont affrontés ouvertement. C'est aussi un mouvement révolutionnaire culturel et spirituel.

Avec la Renaissance, l'être humain s'est réveillé et le printemps artistique est arrivé en même temps. En 1478, le peintre florentin Botticelli a créé sa célèbre peinture « La naissance de Vénus ». Dans cette peinture, le corps humain bien dynamique venant de la mer a lancé un défi à l'ascétisme, ainsi il a rapporté le beau au monde humain¹⁹². En même temps, Vénus de danse est née aussi, la *Volta*, d'origine de la campagne du Sud de l'Europe, est une forme de danse pleine d'énergie, les hommes et les femmes s'embrassent, ils luttent contre l'ascétisme de l'Eglise sans entrave. La danse qui était étouffé au Moyen Age a repris la force. Le vent vivifiant de danse venant du Sud a répondu du Sud au Nord, de l'Ouest à l'Est en Europe ; La cour qui possédait une ambiance calme a introduit aussi cette sorte de danse et le mouvement de danse a

¹⁹² CHI Ke. *L'histoire des beaux-arts occidentaux*, Pékin, Edition de la jeunesse, 1983, p 68.

surgi¹⁹³.

La période de Renaissance est une époque où les rois et les princes dansaient. Pendant cette période qui intéressait les Européens, les princes ont commencé à s'intéresser à la danse populaire. Ils dansent de plein gré avec les gens du peuple malgré leur haute position sociale¹⁹⁴. Ils ne voulaient plus danser la danse lente, solennel, pleine du sens de gloire qui date du Moyen Age (*Basses danses*). Tout au contraire, ils préféraient les danses dynamiques et joyeuse introduites de la campagne, par exemple la *Volta*. Le roi français Henri III et sa soeur Marie de Clèves ont été passionnés et experts en *Volta*¹⁹⁵.

1.2.2 L'éducation par la danse dans la Cour européenne pendant la Renaissance

Au XV^{ème} et XVI^{ème} siècle, le mouvement de danse de la cour(l'Italie est un bon modèle), est non seulement une récréation des aristocrates, mais aussi une façon d'éduquer les nobles en comportements sociaux. Donc, la danse d'origine de la campagne était embellie tout à la demande de la cour. La danse *Pavane* venant de l'Espagne est une danse solennel en montrant l'élégance des aristocrates, cette sorte de danse a remplacé la basse danse du Moyen Age et est devenue une des plus importantes danse de la cour. Les danseurs imitent les paons, montrent les belles capes et robes, donc les allures des aristocrates se manifestent complètement¹⁹⁶. *La Gaillarde* (la danses italienne), la *Volta* sont entrées naturellement dans les formes de politesses et devenues finalement une danse élégante. D'après la présentation de

¹⁹³ HESS Rémi. *Les trois temps de la Valse*. Traduit par ZHENG Huihui, Shanghai: Editions de Musique de Shanghai , 2006, p 22.

¹⁹⁴ HESS Rémi. *Les trois temps de la Valse*. Traduit par ZHENG Huihui, Shanghai: Editions de Musique de Shanghai , 2006, pp 24-25.

¹⁹⁵ HESS Rémi. *Les trois temps de la Valse*. Traduit par ZHENG Huihui, Shanghai: Editions de Musique de Shanghai , 2006, pp 25-26.

¹⁹⁶ DRAUS Richard. *L'Histoire concise du ballet*. Traduit par GUO Mingda. Shanghai: Editions de la Littérature et des Art de Shanghai, 1982, pp 5-6.

« l'art de danse et l'histoire de l'éducation » du professeur Klosse, publié en 1969, pendant la Renaissance, toutes les cours européennes ont considéré la danse comme un accessoire nécessaire de la vie quotidienne, et bien naturellement l'entraînement de danse est indispensable à l'éducation des aristocrates. Tous les courtisans devaient suivre les cours de danse tous les jours. Les pas de danse étaient simples et précis, les comportements et les attitudes étaient mis en accent. La présentation dépendait de la répétition et l'impromptu n'était pas permis. La reine Elisabeth d'Angleterre a dit qu'elle a désigné Haydn comme ministre, non parce qu'il était bien sage en droit, mais qu'il danse parfaitement la danse de paon¹⁹⁷.

Pourquoi le mouvement de danse a pris son essor dans la cour européenne pendant la Renaissance ? Pourquoi d'autres pays européens ont suivi l'exemple italien ?

L'Italie venait de découvrir et de réinterpréter l'idéologie de Platon. Platon enseigne que le cosmos a été organisé par le démiurge avec sept planètes tournant autour d'elles-mêmes et, en même temps, autour de la Terre qui « se tient en roulement sur l'essieu qui traverse l'Univers ». Dans leur course, dit-il, les planètes produisent chacune un son différent dont l'ensemble forme la gamme. Pratiquer la danse selon l'ordre géométrique qui préside à la construction du cosmos, c'est s'unir à la divinité. Pratiquer un art qui vise à atteindre la Beauté, c'est du même coup, vouloir atteindre le Bien.

L'apparition de cette conception esthétique de la vie coïncida avec celle d'une nouvelle structure sociale. C'est en Italie et à cette époque que commence à se constituer la société curiale, sans qu'elle soit encore rigidifiée par l'étiquette. Autour du prince est rassemblé un compagnonnage qui a en commun moins le goût de la chevalerie à la française que celui de la vertu, le culte de l'individu et son exaltation par des moyens droits ou obliques, un penchant raffiné pour l'élégance intellectuelle

¹⁹⁷ DRAUS Richard. *L'Histoire concise du ballet*. Traduit par GUO Mingda. Shanghai: Editions de la Littérature et des Art de Shanghai, 1982, p 4.

et pour les arts, un style de vie qui recherche l'exquis.¹⁹⁸

En effet, ce que la haute noblesse examine a un but. Parce qu'à cette époque-là, la société n'était pas bien civilisée jusqu'à ce que l'on dit, l'empereur italien a essuyé de la morve avec la manche. Dans le livre *A ses compagnons étudiants* publié en 1520, Antonius Arena a expliqué en détail l'importance de danse et comment apprendre la danse. D'après lui, il faut que les jeunes sachent quel prestige qu'on s'attire en ballant et quel profit ils en retireront en mainte occasion.¹⁹⁹ La danse est bien pour la santé, elle peut influencer les morales des gens et changer les mauvaises habitudes et enrichir les qualités des hommes, la qualité de la danse manifeste celle de l'homme²⁰⁰. Si un homme n'a pas de manières aisées quand il danse, il est considéré comme un idiot²⁰¹. Donc, il faut que les jeunes apprennent à danser sinon c'est une honte. Le temps passe vite, nous pouvons apprendre beaucoup de choses dans la danse. A travers l'apprentissage de danse, l'être humain devient plus savant²⁰².

Ensuite, il a donné largement des explications sur l'apprentissage de danse :

Sois pomponné des pieds à la tête et que ta braguette soit bien attachée. Plutôt que de voir tes braies tomber à terre dans les basses danses, attache-les et veille aussi à porter belles chaussures. Que ta chausse soit toujours bien tirée; il faut éviter de porter des chaussures rafistolées, il n'y a rien de plus déplorables dans les danses.

¹⁹⁸ BOURCIER Paul. *Histoire de la danse en occident de la préhistoire à la fin de l'école classique*. Paris: SEUIL, 1994, pp 72-73.

¹⁹⁹ ARENA Antonius. *A ses compagnons étudiants*. Montpellier : L'atelier de la danse populaire, 1520, p 57, 59.

²⁰⁰ ARENA Antonius. *A ses compagnons étudiants*. Montpellier : L'atelier de la danse populaire, 1520, p 57, 71.

²⁰¹ ARENA Antonius. *A ses compagnons étudiants*. Montpellier : L'atelier de la danse populaire, 1520, p 57.

²⁰² ARENA Antonius. *A ses compagnons étudiants*. Montpellier : L'atelier de la danse populaire, 1520, p 57, 107.

Souviens-toi aussi de porter des chausses ajourées²⁰³.

Il faut t'efforcer d'en connaître les cadences ; En dansant, il faut agir en coopération avec la musique ; il faut apprendre à et abandonner de mauvaises habitudes, comment faire la politesse, comment serrer la main des femmes et leur laisser la place²⁰⁴.

Il ne faut pas regarder toujours les étoiles, ou bien les pieds, ne regarde pas de travers, il ne faut pas dire les gros mots, il faut éviter les mauvais comportements. Ne rote pas en dansant, car si tu rotes, tu seras un vrai cochon. Ne pète pas non plus quand tu sautes dans les danses; serre donc la bouche et force ton cul à retenir le pet. Ne branles pas trop le corps en tripudiant.²⁰⁵

Les sincères conseils ont décrit les images vulgaires à cette époque-là, cela montre d'une façon détournée le niveau de la civilisation. Donc il n'est pas difficile de comprendre que même l'empereur a essuyé le nez avec la manche.

A la demande de construire une « Société curiale » et développer la civilisation, les gens de cette époque-là ont fait de leur mieux pour chercher et étudier une vie élégante.

En France, à partir de François I, les Français ont construit également une « Société curiale ». Une véritable vie curiale s'organise. Elle groupe des gentilshommes qui ne sont pas titulaires des charges essentielles de l'Etat. Confiée à des spécialistes. Les courtisans ont pour vocation de se battre avec panache, de rechercher le raffinement du comportement, d'élaborer un art de vivre avec élégance. Pour cette société

²⁰³ ARENA Antonius. *A ses compagnons étudiants*. Montpellier : L'atelier de la danse populaire, 1520, p 85.

²⁰⁴ ARENA Antonius. *A ses compagnons étudiants*. Montpellier : L'atelier de la danse populaire, 1520, p 79, 97, 87, 61, pp 63-71.

²⁰⁵ ARENA Antonius. *A ses compagnons étudiants*. Montpellier : L'atelier de la danse populaire, 1520, p 91, 93, 95, 97.

nouvelle, la danse, dont le matériau a été amélioré par l'Italie, sera un exercice passionné.²⁰⁶ François I a pris « Le courtisan » de Baldassare Castiglione, qui fut un livre important pour la diffusion de l'esprit curial en France comme sa lecture nécessaire, il l'a appelé « son bréviaire »²⁰⁷.

1.2.3 Les professeurs de danse dans la Cour européenne pendant la Renaissance

A la demande du développement de la danse d'elle-même, surtout celle des aristocrates de la cour européenne, la danse va marquer une nouvelle étape: dès le XIII^e siècle, la danse « mesurée » s'était séparée, en France, de la danse populaire. Au Quattrocento (XV^e siècle, selon le décompte français), elle va devenir danse savante, où il faudra non seulement connaître la mesure, mais aussi les pas. Pour la première fois aussi, le professionnalisme apparaît avec des danseurs de métier et des maîtres à danser. Le fait est d'importance: jusqu'ici la danse était une expression corporelle de forme relativement libre; désormais, on prend clairement conscience des possibilités d'expression esthétique du corps humain et de l'utilité de règles pour les exploiter.²⁰⁸»

A la fin du Moyen Age, au Nord d'Italie où habitaient les juifs, les premiers professeurs de danse ont paru. Dans cette région juive, ils ont bâti les salles de danse, au début les gens dansaient seulement pendant les rites des fêtes, mais petit à petit on dansait pendant les réunions de danse, la danse est devenue plutôt récréative. A cette époque là, les meilleurs violonistes sont nommés « dirigeants », ils avaient le droit d'organiser et surveiller toutes les danses. D'après la description en hébreu de « Bible » et de « Code des Juifs », la mission des professeurs de danse juifs et des violonistes est inventer les pas et les gestes de la danse en rond et de la danse en

²⁰⁶ BOURCIER Paul. *Histoire de la danse en occident de la préhistoire à la fin de l'école classique*. Paris: SEUIL, 1994, p 81.

²⁰⁷ BOURCIER Paul. *Histoire de la danse en occident de la préhistoire à la fin de l'école classique*. Paris: SEUIL, 1994, p 73.

²⁰⁸ BOURCIER Paul. *Histoire de la danse en occident de la préhistoire à la fin de l'école classique*. Paris: SEUIL, 1994, p 73.

groupe qui sont les deux danses sociales fondamentales. A travers tout cela, ils pouvaient contrôler la préférence pour la danse spontanée et les manifestes frénétiques possibles²⁰⁹.

Mais d'après ce qui est rapporté dans les documents historiques, les professeurs de danse ont paru premièrement en Italie pendant la Renaissance. Au XV^{ème} siècle, le premier professeur de danse qu'on peut trouvé dans les documents historiques est Domenico de Piacenza. Nous avons de lui, en deux manuscrits, le premier traité de danse : *L'Art de danser et de mener des danses*. Le texte, fondamental, de Messer Domenico est bref : dans le manuscrit de la Bibliothèque nationale, treize feuilles auxquels s'ajoutent quinze danses de sa composition avec détails des pas et musique. Pour la première fois dans l'histoire de l'orchestrique sont définis des pas spécifiques à la danse. Domenico décrit neuf pas « naturel » (d'usage commun) : simple, double, reprise, « contenance » (ou placement dans une pose noble), révérence, tour, demi-tour, sauts dans les quatre axes, « mouvement » (arythmique). Il énumère trois spéciaux : battement de pied, pas courus, changement de pied. Les pas sont désormais considérés comme autonomes et non comme parties obligées d'un enchaînement ; ils peuvent se prêter à toutes les combinaisons entre eux. Domenico classe les danses selon leur valeur rythmique. L'ampleur du pas et sa vitesse d'exécution font passer la danse d'une mesure à l'autre. Ainsi Domenico varie-t-il très librement le rythme des danses qu'il présente en appendice. Dès sa naissance, la danse en Italie est engagée dans la voie de l'esthétique purement formelle.²¹⁰

L'autre professeur de danse est l'élève de Domenico dont le nom est Antonio Cornazzano. Il reprend la doctrine de son maître en se préoccupant d'affiner le geste. Il donne ainsi les règles du placement de départ—corps bien droit, légèrement tourné

²⁰⁹ BOURCIER Paul. *Histoire de la danse en occident de la préhistoire à la fin de l'école classique*. Paris: SEUIL, 1994, pp 63-65.

²¹⁰ BOURCIER Paul. *Histoire de la danse en occident de la préhistoire à la fin de l'école classique*. Paris: SEUIL, 1994, pp 74-75.

sur les hanches. Le premier, il définit l'*épaule*. Il invente des pas de virtuosité : pas pointés, battements de jambes, sauts droits ou renversés etc.²¹¹

Au XVI^{ème} siècle, la danse a mis l'accent sur les techniques. Plusieurs autres professeurs de danse ont donné leur contribution au développement de danse et ont écrit les littératures. Marco Fabrizio Caroso fait réimprimer en 1577 un traité, *Il Ballerino*. Il y détaille cinquante-quatre gestes techniques auxquels, dans une édition ultérieure, il en ajoute quatorze. Ils sont à l'origine des pas de la danse classique : usage du relevé-qu'il est le premier à préconiser--, tour en l'air, battement frappé, glissade, jeté, pirouette trouvent chez lui leur première formulation.²¹²

On peut dire que les professeurs italiens ont apporté une grande contribution à la normalisation et à la perfection de danse, ils ont créé les conditions pour le développement de l'éducation par la danse. Ces danses et oeuvres faites seulement pour l'empereur, pour les rois, les marquis, et les grands seigneurs²¹³ ont montré que « à partir de ce moment-là, la spontanéité de danse a disparu, la danse de cour et celle du peuple se sont séparées. Bien qu'elles s'influencent, elles possèdent des différents buts et styles.»²¹⁴

Le rang social des maîtres à danser ne semble pas avoir été médiocre : ils font partie de l'environnement immédiat des princes. On les voit participer à des fêtes de cour dont ils ont personnellement le centre. Ludovic Sforza se servira même de son maître à danser comme d'un agent diplomatique. Par ailleurs, à Venise, ils participent à la vie familiale : dans les familles patriciennes, la présentation de la fiancée à sa future

²¹¹ BOURCIER Paul. *Histoire de la danse en occident de la préhistoire à la fin de l'école classique*. Paris: SEUIL, 1994, p 75.

²¹² BOURCIER Paul. *Histoire de la danse en occident de la préhistoire à la fin de l'école classique*. Paris: SEUIL, 1994, p 77.

²¹³ BOURCIER Paul. *Histoire de la danse en occident de la préhistoire à la fin de l'école classique*. Paris: SEUIL, 1994, p 76.

²¹⁴ SACHS Curt. *L'Histoire de la danse du monde*. Traduit par GUO Mingda, corrigé par HENG Si. Shanghai: Edition de Musique de Shanghai, 1992, p 280.

famille se faisait sous forme d'un ballet muet ; il était admis que le maître à danser non seulement le réglât, mais y tint le rôle du père de famille lorsque celui-ci était empêché²¹⁵. Cela est extrêmement suffisant pour prouver le charme de danse et l'attachement de l'importance de l'éducation par la danse.

Avec la diffusion de Renaissance, à partir du XVI^{ème} siècle, les cours d'Europe firent appel aux maîtres à danser italiens, depuis la Pologne jusqu'à l'Espagne. Ces professeurs de danse ont été invités dans d'autres pays européens avec un haut récompense en tant que professeurs du rois, de la reine, du prince et de la princesse. Ainsi cette sorte d'éducation aristocratique de danse a été généralisée en Europe²¹⁶. De surcroît, selon les documents concernés, Au XVI^{ème} siècle, à Limoges, les prêtres et tout le peuple dansaient en rond en chantant dans le chœur de Saint-Léonard ; et à Lisbonne même il y avait quatorze écoles publiques où l'on enseignait à danser.²¹⁷

2 L'éducation par la danse cours européennes à l'époque classique

2.1 L'éducation par la danse dans la Cour française à l'époque classique

Les professeurs de danses italiens ont introduit l'éducation par la danse de cours, formée à la cour italienne pendant la période de Renaissance, dans les autres pays que l'Italie comme l'Espagne, la France, le Royaume Uni et l'Allemagne. La France a eu les résultats les plus distinguées parmi ces pays réceptifs. Elle a établi une « Société

²¹⁵ BOURCIER Paul. *Histoire de la danse en occident de la préhistoire à la fin de l'école classique*. Paris: SEUIL, 1994, p 74.

²¹⁶ BOURCIER Paul. *Histoire de la danse en occident de la préhistoire à la fin de l'école classique*. Paris: SEUIL, 1994, p 78.

²¹⁷ ARBEAU Thoinot. *Orchesographie*. Lengres : Iehan des preyz Imprimeur, 1588, p 104.

FONTA Laure. *Réimpression précédée d'une Notice sur les Danses du XVI siècle*. Arnaldo Forni Editeur, 1888, p 10.

de curiale » en imitant l'Italie. Dans cette société, on pratique avec ardeur les danses de cours, on innove et on développe ces danses. Avec le développement de la culture classique en France, grâce à la faveur des rois et aux ordres de ceux-ci, l'éducation par la danse de cour atteint son apogée. La France dépasse l'Italie et devient le centre mondial de la danse ainsi que le modèle de l'éducation par la danse de cour.

La France est un pays qui a la tradition de danse. Au Moyen âge, les paysans et les nobles dansent ensemble *la carole*, *le branle*, où les danseurs se balancent doucement est en prospérité et a plein de variations ; *les basses danses*, qui viennent du branle et qui sont lentes et prétentieuses, sont populaires à la cour française, surtout dans la Cour de Bourgogne.²¹⁸ Les nobles français aiment la danse, ils s'amuse à travers la danse à la cour depuis longtemps. Le bal des ardents de Charles VI en est le meilleur exemple.²¹⁹ François I^{er} favorise le développement de la danse grâce à sa compréhension de la danse. Catherine de Médicis, aristocrate florentine et reine de Henri II, attache beaucoup au ballet de cour merveilleux et introduit les musiciens et les professeurs de danse de l'Italie sans regarder le prix. Sous l'égide de ces deux personnages, le bal de cour et le ballet s'épanouissent en France.²²⁰

Outre l'ambiance et la base de danse susmentionnées, le contexte social et politique de l'époque favorise l'épanouissement de la danse. A la fin du 15^e siècle, la guerre de cent ans touche à sa fin. la France reprend sa puissance petit à petit dès lors et devient le royaume le plus riche et le plus peuplé de l'Europe. Il en résulte que la cour a une puissance financière suffisante pour mécéner les arts. Au 16^e siècle, les problèmes religieux, ethniques et les problèmes de régence et de succession affectent sans cesse

²¹⁸ BOURCIER Paul. *Histoire de la danse en occident de la préhistoire à la fin de l'école classique*. Paris: SEUIL, 1994, p 54, pp 81-82.

²¹⁹ BOURCIER Paul. *Histoire de la danse en occident de la préhistoire à la fin de l'école classique*. Paris: SEUIL, 1994, p 64.

²²⁰ BOURCIER Paul. *Histoire de la danse en occident de la préhistoire à la fin de l'école classique*. Paris: SEUIL, 1994, p 90.

LAN Fan. *Ballet*. Shanghai: Editions Sanlian de Shanghai, 2002, p 13.

la France. De sorte que la cour donne en grande pompe des bals et des spectacles de ballet pour détourner l'attention des gouvernants et pour faire louanges aux exploits et aux politiques du roi . Ainsi, la prospérité et le développement de la danse a le vent au poupe.²²¹ En outre, dès la réunification de Louis XII, la cour n'aime plus le style naturel et elle recherche l'élégance, le luxe, la splendeur. D'où que le baroque est en vogue.²²² C'est aussi la raison pour laquelle la danse de cour et l'éducation par la danse de cour entrent dans la période classique et produisent un effet exemplaire.

Sur ces bases, dans ces conditions et cette ambiance, la danse et l'éducation par la danse de l'époque classique en France ont des développements comme suit :

2.1.1 Le Menuet et sa fonction éducative

Les premières danses de cour----les basses danses ne sont plus populaires dans la période de renaissance. De nombreuses danses populaires, vigoureuses et fraîches sont introduites dans la cour. Plus précisément, elles sont introduites après avoir été adaptées. Au XV^e et au XVI^e siècle, la *Pavane* d'adagio, la gaillarde d'allégo,, l'allemande et la courante sont standardisées. On y ajoute l'étiquette, elles sont devenues les danses populaires à la cour en remplaçant *les basses danses*. Au XVII^e siècle, la cour française a adapté le *Menuet* qui influencerait tout une époque.

Le pas de *Menuet* le plus ancien était exactement celui du passe-pied, qui, comme chacun sait, est d'origine bretonne. Le nom *Menuet* vient du petit pas typique de cette danse.²²³ Grâce à ses petits pas, aux actes de révérence, le *Menuet* est très distingué. Après avoir été introduit à la cour, elle se généralise et se répand dans la société curiale. Mais après les adaptations aristocratiques et les adaptations d'étiquette, le

²²¹ BOURCIER Paul. *Histoire de la danse en occident de la préhistoire à la fin de l'école classique*. Paris: SEUIL, 1994, pp 89-90.

²²² BOURCIER Paul. *Histoire de la danse en occident de la préhistoire à la fin de l'école classique*. Paris: SEUIL, 1994, p 102.

²²³ SAUVAGE Nadia. *Le Menuet*. Paris: Jean Grassin éditeur, 1960, p 10.

Menuet perd petit à petit son essence naturel et austère. Pour le *Menuet* adapté, il faut un goût exquis, un discernement juste, un caractère tendre ; tout doit parler dans cet exercice : les différents mouvements du corps, les bras, le port de la tête, les yeux, la bouche, doivent jouer leur rôle, afin qu'en tout, il se développe un air de grâce et de noblesse.²²⁴

On a ajouté dans le *Menuet* beaucoup d'actes de salut et de révérence. Quand la danse commence, l'homme fait d'abord le salut de chapeau et tend la main droite pour tirer la main gauche de la femme. Après le jointement des mains, ils font un salut vers le derrière, c'est en fait un salut pour tout le monde. L'homme lâche la main de la femme. Ils se trouvent face à face ; ils font chacun demi-tour et se saluent. Après la danse, l'homme enlève son chapeau, lâche la main de la femme, et les deux vont répéter les actes d'étiquettes du commencement.²²⁵ En un mot, il y a beaucoup d'actes d'étiquette dans le *Menuet*. Les petites pas ou glissades sont souvent interrompus par les actes de se courber. On peut décrire l'étiquette dans le *Menuet* avec deux chapitres ou soixante pages ou même un livre complet.²²⁶ Après le salut en se courbant, c'est de faire la cour. A travers les intrigues de faire la cour, qui sont stylisées et extraits et qui ont des caractéristiques de dialogues de danses, les danseurs expriment l'amour symboliquement et présentent l'empressement et le salut à la femme.²²⁷

Le *Menuet* se danse toujours sur la pointe des pieds, il donne l'idée de poser le talon en pliant et relever sur la pointe en glissant le pas très doucement.²²⁸

²²⁴ SAUVAGE Nadia. *Le Menuet*. Paris: Jean Grassin éditeur, 1960, p 11, 13.

²²⁵ SAUVAGE Nadia. *Le Menuet*. Paris: Jean Grassin éditeur, 1960, p 27.

²²⁶ SACHS Curt. *L'Histoire de la danse du monde*. Traduit par GUO Mingda, corrigé par HENG Si. Shanghai: Edition de Musique de Shanghai, 1992, p 376.

²²⁷ SACHS Curt. *L'Histoire de la danse du monde*. Traduit par GUO Mingda, corrigé par HENG Si. Shanghai: Edition de Musique de Shanghai, 1992, p 377.

²²⁸ SAUVAGE Nadia. *Le Menuet*. Paris: Jean Grassin éditeur, 1960, pp 36-37.

La technique des bras/ mouvement du poignet/ mouvement du coude et de l'épaule/ de la manière de faire les bras dans le *Menuet*/ de l'opposition des bras aux pieds est très sophistiquée.²²⁹

La figure initiale du *Menuet* est en 8. Puit, la figure en S, ensuite la figure en 2. A 1700 environ, après la réforme du maître de danse Pécour de Paris, la figure est en Z. Ce cas de figure peut permettre aux gentilshommes et aux beautés de marcher, de se croiser ou de se saluer côte à côte ou face à face et leur permet de constituer l'image de la structure de danse.²³⁰

La danse est exécutée dans l'ordre voulu par la hiérarchie sociale. D'abord, le roi et la reine, puis le prince et la princesse ...Le *Menuet* se jouait pendant très longtemps par un couple, mais par la suite, le nombre du couple ont augmenté.²³¹

Le *Menuet* s'exerce par un couple : les spectacles et les danseurs d'abord se saluent avec solennité en se courbant, puis les danseurs font des petits pas ou des glissades, ils tournent à droite ou à gauche, et font des tire-bouchons de 90°. Ils s'avancent ou se reculent la main dans la main par rapport aux spectateurs. Le danseur cherche sa partenaire ou l'évite et vice-versa. Tantôt ils sont côte à côte, tantôt ils sont face à face, tantôt l'un glisse devant l'autre, tantôt on fait la scène de faire la cour...²³² Cette danse de petit pas devient les postures cérémoniales les plus typiques de la société féodale, elle met l'accent sur la dignité noble et fait du charme volontairement, elle revêt une maîtrise des sentiments et une galanterie scéniques...En tant qu'une pièce dansée stylisée et extraite et en tant qu'un amour symbolique, cette danse s'adapte

²²⁹ SAUVAGE Nadia. *Le Menuet*. Paris: Jean Grassin éditeur, 1960, pp 55-61.

²³⁰ SACHS Curt. *L'Histoire de la danse du monde*. Traduit par GUO Mingda, corrigé par HENG Si. Shanghai: Edition de Musique de Shanghai, 1992, p 384.

²³¹ RAMEAU Pierre. *Maître à danser*. Paris : Chez Jean Villette, 1725, (BROUDE BROTHERS. NEW YORK), p 111.

²³² SACHS Curt. *L'Histoire de la danse du monde*. Traduit par GUO Mingda, corrigé par HENG Si. Shanghai: Edition de Musique de Shanghai, 1992, p 383.

parfaitement à l'époque où on se poudrait et qu'on coiffait des perruques.²³³

On peut se rendre compte des caractéristiques du *Menuet* par ces descriptions susmentionnées. Jean-Jacques Rousseau a défini le *Menuet* comme une danse d'une concision sublime et sérieuse dans l'encyclopédie rédigée par Diderot. "ses actes sont très sobres, mais pas rapides. On peut dire que c'est le *Menuet* qui manque le plus de joie parmi les danses des bals."²³⁴ Mais on ne fait pas attention à sa forme rigide, on aime son style splendide, solennel et charmant, car les nobles ont besoin de maintien social standardisé de danse, qui est un exemple typique représentant l'idéologie féodale et les critères esthétiques de la culture des nobles. A cette époque-là, le *Menuet* était presque le matériau d'enseignement unique de danse de cours. Du milieu du XVII^e siècle au XVIII^e siècle, le *Menuet* dominait l'esthétique sociale et fondait la civilisation corporelle de plusieurs générations.

2.1.2 Louis XIV et l'exercice du ballet

Au XVII^e siècle, le ballet de cour est en vogue en France durant presque 100 années. Les nobles considèrent la danse comme une sorte de vertu indispensable ; le penchant pour la danse des rois est déjà devenu une tradition. Henri IV, Louis XIII et Louis XIV, poussés par leur enthousiasme ont promu le développement du ballet.²³⁵ Parmi eux, Louis XIV a le plus grand mérite. Il était doué pour la danse et traitait la danse comme la base de l'éducation de l'homme. Il a décrété l'établissement de l'Académie Royale de la Danse, celle-ci a fait standardiser le ballet, orienté le ballet vers l'art et bâti les bases de sorte que le ballet est devenu une sorte d'exercice de la forme

²³³ SORELL Walter. *L'Histoire de la culture de danse occidentale*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Université du Peuple de Chine, 1996, p 210.

²³⁴ SORELL Walter. *L'Histoire de la culture de danse occidentale*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Université du Peuple de Chine, 1996, p 208, 210.

²³⁵ GUEST Ivor. *The dancer's heritage a short history of ballet*. Londre: Editions de l' Epoque de Danse, 1977, cinquième édition. Traduit par YAO Dengfo. Guangzhou : Editions de l'Association des Danseurs Chinoise de Canton, 1980, p 11.

corporelle.

A 8 ans, Louis XIV dansa pour la première fois dans un bal. Il était gracieux et portait un vêtement en satin noir.²³⁶ A 13 ans, soit en 1651, il joua son premier ballet *Cassandra* en interprétant Apollon. En 1653, il joua le roi soleil dans *le Ballet de la nuit*, et d'où qu'il se définit comme roi de soleil. Il participa sans cesse au spectacle du ballet jusqu'en 1669 (1670), et joua le héros successivement dans 26 pièces de ballet, les interludes des tragédies lyriques et des ballets comiques non compris.²³⁷

Dès son enfance, Louis XIV suivait le maître de danse Pierre Beauchamps pour recevoir l'entraînement excellent du ballet. Chaque matin, il pratiquait des exercices physiques, des arts martiaux et de la danse, puis il allait manger et travailler. Cet état se maintint pendant une vingtaine d'année. Il arrêta de faire les exercices et de donner des spectacle à trente ans.²³⁸ S'il adore le ballet, c'est parce qu'il est conscient que l'art, surtout la danse peut augmenter son charisme de roi, outre son goût et son don par la danse. Louis XIV fait très attention à son allure de roi. Dans son âge sensible d'adolescence ou de jeunesse, il aime et apprécie les rôles comme Apollon ou le soleil levant, car ce genre de rôle peut provoquer chez lui le sens de la vocation d'un roi²³⁹ et renforcer les lueurs de son image. En effet, c'est avec la danse, pour ainsi dire, qu'il a vécu le processus de la maîtrise du pouvoir et de la consolidation du trône.

Cette connaissance de la danse que Louis XIV porte, se traduit dans l'objectif de

²³⁶ SAUVAGE Nadia. *Le Menuet*. Paris: Jean Grassin éditeur, 1960, p 16.

²³⁷ LAN Fan. *Ballet*. Shanghai: Editions Sanlian de Shanghai, 2002, p 21.

²³⁸ BOURCIER Paul. *Histoire de la danse en occident de la préhistoire à la fin de l'école classique*. Paris : SEUIL, 1994, p 112, 120.

²³⁹ GUEST Ivor. *The dancer's heritage a short history of ballet*. Londre: Editions de l' Epoque de Danse, 1977, cinquième édition. Traduit par YAO Dengfo. Guangzhou : Editions de l'Association des Danseurs Chinoise de Canton, 1980, p 14.

l'Académie Royale de la Danse : « reconnaître que la danse est l'art le plus adéquat et le plus indispensable au développement du corps et qu'elle fait les préparatifs les plus fondamentaux et les plus naturels pour tous les autres exercices physiques ». ²⁴⁰

Pour mieux mettre à profit la valeur éducative de la danse et l'action des maîtres à danse, Louis XIV a décrété l'établissement de l'Académie Royale de la Danse. Il a confié à 13 maîtres à danser comme Beauchamps etc. à « rénover cet art et à perfectionner cet art », ²⁴¹ car à cette époque-là, « bien que la danse soit reconnue universellement comme la forme la plus indispensable et la plus sublime de l'exercice physique, beaucoup d'ignorants tente à nuire à ses formes et à la déshonorer... Nous constatons que malgré notre organisation soigneuse et notre effort, ceux qui peuvent jouer dans les pièces de danse parmi les courtisans et les valets de la cour sont peu nombreux. Il est nécessaire de fonder une organisation. » ²⁴²

La connaissance de la danse de Louis XIV et son attention prêtée à la valeur éducative de la danse ont élevé la place de l'éducation par la danse et promu ses grands progrès en matière de la diversification des méthodes, de la standardisation de la technique et du professionnalisme des maîtres à danser.

2.2 L'éducation par la danse dans la Cour en Russie

La Russie qui se trouvait en Europe de l'Est avait une longue histoire de danse et de chant. Les danses et les chants populaires avaient une place importante dans la vie

²⁴⁰ LAN Fan. *Ballet*. Shanghai: Editions Sanlian de Shanghai, 2002, p 21.

²⁴¹ GUEST Ivor. *The dancer's heritage a short history of ballet*. Londre: Editions de l' Epoque de Danse, 1977, cinquième édition. Traduit par YAO Dengfo. Guangzhou : Editions de l'Association des Danseurs Chinoise de Canton, 1980, p 15.

²⁴² LAN Fan. *Ballet*. Shanghai: Editions Sanlian de Shanghai, 2002, p 21.

quotidienne des Russes, mais la haute société était dominée par l’Eglise et les aristocrates conservateurs avant le règne de Pierre le Grand. Ces aristocrates respectaient les règles anciennes et s’enlisaient dans la routine de la vie sociale et familiale. Bien que leur vie semble riche et avoir une étiquette majestueuse, la vie des femmes était liée par des règles rigoureuses. Les femmes menaient une vie isolée entre leur chambre et leur boudoir. La cour dansait les danses polonaises ou ukrainiennes, mais elle éludait l’influence bourgeoise et étrangère.²⁴³

Il faut attendre la fin du XVII^e siècle et le début du XVIII^e siècle pour voir le tournant historique de la Russie---Pierre le Grand fit de grands projets de réforme pour améliorer l’état arriéré de la Russie en matière d’économie, de politique et de culture. Sa réforme toucha tous les aspects de la société russe. La danse fut concernée aussi dans le but d’améliorer les qualités des gens. Par exemple, Pierre le Grand fit faire les règlements des actes pour les jeunes. L’article 18 du livre *Guide de la bienséance de la jeune génération* dit : si un jeune aristocrate a fait des études brillantes, connaît plusieurs langues étrangères, sait faire du cheval, de l’escrime et la danse...il peut avoir une fonction dans la cour sans aucun problème. Un autre exemple, Pierre le Grand a décrété la mobilisation qui concerne organiser des bals, à la nuit le 26 novembre 1718. Il espère que les danses courtoises de l’Occident pourraient améliorer l’éducation et l’allure des Russes. Selon lui, les bals de nuit pouvaient changer les mœurs de la cour et créer des conditions pour la fréquentation libre entre les gens. Lui-même tenait et participait personnellement aux bals. S’il y avait des gens qui ne voulaient pas le faire, Pierre le Grand leur ordonnait de s’y soumettre.²⁴⁴ Tout compte fait, Pierre le Grand cherchait à stimuler les intérêts des nobles à la vie sociale, à faire sortir les femmes de leur boudoir et à faire connaître les succès occidentaux aux

²⁴³ 罗日杰斯特温斯卡娅-М·瓦西列耶娃 (nom russe, traduit en chinois). Les danses du monde dans la vie historique. Traduit par XIAO Suhua, corrigé par LU Wenjian. Pékin: Dossiers Internes de l’Institut de la danse à Pékin, 1983, p 171.

²⁴⁴ 罗日杰斯特温斯卡娅-М·瓦西列耶娃 (nom russe, traduit en chinois). Les danses du monde dans la vie historique. Traduit par XIAO Suhua, corrigé par LU Wenjian. Pékin: Dossiers Internes de l’Institut de la danse à Pékin, 1983, pp 172-173.

Russes. A l'instar de leur Tsar, les nobles russes s'adaptaient petit à petit au nouveau mode de vie. Ils ont invité des professeurs de danse de l'étranger et ces derniers leur apprenaient non seulement les danses étrangères mais aussi les manières de comportements et l'allure.²⁴⁵

Les professeurs étrangers apprenaient principalement le *Menuet* aux Russes en matière de danse. Les Russes se sont rendu compte de la signification d'apprentissage de la danse dans leur pratique. Selon A.H.格鲁施科夫斯基 (nom russe, traduit en chinois), l'avantage le plus important du professeur de danse du passé était de faire aux élèves exercer le *Menuet de la reine* pendant longtemps ; ainsi, les élèves sauraient corriger leur tenue, se courber et marcher correctement, tirer la main gracieusement. Le *Menuet* avait un autre avantage : si l'élèves roulait sa bosse, il pouvait rompre avec cette habitude après les multiples rappels des professeurs ; si on tirait habituellement la tête vers l'antérieur, le *Menuet* pouvait leur corriger. Dresser le torse et ne plus balancer les bras incorrectement, ainsi leur tenue était rectifiée.²⁴⁶

Sous l'importance accordée par Pierre le Grand, l'apprentissage des nouvelles danses et la possession des moindres règles de l'étiquette de la cour dans la haute société furent les événements les plus sensibles des nobles de la cour russe. En peu de temps, les étrangers relevèrent que les femmes nobles russes n'étaient plus inférieures aux allemandes, ni aux françaises sur le plan de la recherche du comportement et sur le plan de l'allure communicative.²⁴⁷

²⁴⁵ 罗日杰斯特温斯卡娅-M·瓦西列耶娃 (nom russe, traduit en chinois). Les danses du monde dans la vie historique. Traduit par XIAO Suhua, corrigé par LU Wenjian. Pékin: Dossiers Internes de l'Institut de la danse à Pékin, 1983, p 172.

²⁴⁶ 罗日杰斯特温斯卡娅-M·瓦西列耶娃 (nom russe, traduit en chinois). Les danses du monde dans la vie historique. Traduit par XIAO Suhua, corrigé par LU Wenjian. Pékin: Dossiers Internes de l'Institut de la danse à Pékin, 1983, p 176.

²⁴⁷ 罗日杰斯特温斯卡娅-M·瓦西列耶娃 (nom russe, traduit en chinois). Les danses du monde dans la vie historique. Traduit par XIAO Suhua, corrigé par LU Wenjian. Pékin: Dossiers Internes de l'Institut de la danse à Pékin, 1983, p 173.

Les grandes villes administraient des centaines de milliers de serfs et elles voulaient se mesurer avec la cour. Pour tenir les activités de divertissement, elles firent construire les bâtiments spéciaux et des fontaines. Ces villes invitèrent les célèbres chanteurs, danseurs et musiciens étrangers. Les nobles de ces villes apprenaient les danses étrangères et recevaient l'éducation par la danse étrangère.²⁴⁸

Qui plus est, dès l'époque de Pierre le Grand, la danse se classait parmi les disciplines obligatoires dans les écoles secondaires ou supérieures, nationales ou privées, dans les écoles militaires et dans les internats russes à l'étranger. Allant des écoles supérieures royales de l'administration et des droits aux écoles modestes de techniciens ou de commerce, tous les élèves devaient apprendre la danse. Ces écoles invitèrent les professeurs réputés à apprendre la danse, le comportement et l'allure pour que l'allure, le pas et le maintien des élèves soient tout nouveaux.²⁴⁹

En qualité d'une partie de la réforme grandiose de Pierre le Grand, la danse a pour ainsi dire joué un rôle important dans cette réforme sociale russe et elle a promu le processus de la civilisation de cette ethnie slave gigantesque.

Le mouvement de la danse qui a poussé à la cour italienne et développé à la cour française exauce le besoin d'épanchement des sentiments et de l'attraction hétérosexuelle et a finalement abouti à la naissance du ballet. Ce qui est plus important est que sous l'influence de l'humanisme, la danse est devenue une partie importante de l'éducation de la civilisation humaine, d'où est née l'éducation par la danse de cour qui influencera et promouvra toute la civilisation

²⁴⁸ 罗日杰斯特温斯卡娅-М·瓦西列耶娃 (nom russe, traduit en chinois). Les danses du monde dans la vie historique. Traduit par XIAO Suhua, corrigé par LU Wenjian. Pékin: Dossiers Internes de l'Institut de la danse à Pékin, 1983, p 177.

²⁴⁹ 罗日杰斯特温斯卡娅-М·瓦西列耶娃 (nom russe, traduit en chinois). Les danses du monde dans la vie historique. Traduit par XIAO Suhua, corrigé par LU Wenjian. Pékin: Dossiers Internes de l'Institut de la danse à Pékin, 1983, p 178.

européenne.

3 La pensée de l'éducation par la danse de la Renaissance à l'époque classique

L'éducation par la danse dans la cour qui a pris son essor pendant la Renaissance et s'est perfectionnée pendant la première période du XVIII^e siècle est un héritage précieux dans l'histoire culturelle européenne. Ce qui est né avec cette histoire est non seulement la mode de danse, les professeurs de danse, la méthode pédagogique de danse, mais encore la pensée éducative de danse. Bien que jusqu'à maintenant nous n'ayons pas trouvé les essais spéciaux et systématiques sur la danse comme le confucianisme chinois et les essais philosophiques de Grèce antique, nous pouvons quand même éprouver les connaissances de la fonction éducative de danse et la poursuivre pour le but d'éducation par la danse dans les essais des danseurs, des professeurs, des prêtres et des autres artistes, même dans les paroles et ordres du roi Louis XIV.

3.1 La connaissance sur la fonction éducative de la danse

3.1.1 L'être humain peut obtenir la bonté dans la danse

En prenant l'humanisme comme le noyau de la pensée, la Renaissance a hérité la culture ancienne, elle considérait l'homme comme l'essentiel de tout et prêtait plus d'attention à l'éthique. Pendant la Renaissance, travailler à sa perfection et cultiver l'esprit bien équilibré sont ce que les gens de la haute société se sont efforcés de réaliser, mais dans ce domaine ils pensaient tout de suite à la bonté qu'on trouve dans la danse. Voilà ce que Baldassare Castiglione a dit dans son livre des rites « Le Courtisan » publié en 1528.

“L'homme de nature rationnelle...peut, par choix, ou pencher vers les sens ou s'élever à l'intelligence et obéir aux appels de l'un et l'autre extrême. Ainsi est-il permis à

l'homme de parvenir à la Beauté. Or la Beauté vient de Dieu. La Beauté est un cercle dont la Bonté forme le centre et, comme il n'y a pas de cercle qui n'ait un centre, il ne saurait y avoir de Beauté sans Bonté. Or, il est rare qu'une âme mauvaise habite un beau corps et c'est pourquoi la beauté de l'extérieur est le signe assuré de la bonté intérieure.²⁵⁰

La théorie du nouveau platonisme a souligné que l'être humain possède la nature rationnelle, de plus il a expliqué la relation entre la beauté et la bonté en faisant une comparaison entre le cercle et le centre. En même temps il a mis en évidence l'importance d'un beau corps. Bien qu'il n'ait mentionné jamais le mot de danse, il a mis en lumière la mission de danse---- former un beau corps et ensuite la bonté. C'est une succession de l'esthétique et la pensée de danse de Socrate et de Platon.

Dans son livre *Orchesographie*, le prêtre Thoinot Arbeau a fait mention de son point de vue qui était pareil que Lucien de Grèce antique : « la danse peut lui faire ne pas être reproché d'avoir un coeur de porc et une tête d'âne. »²⁵¹ L'apprentissage de la danse a deux sortes de fonctions, « les unes font à la guerre, force, et défense de la république, les autres font la récréation et ont la vertu d'attirer les coeurs et concilier l'amour ». ²⁵²

3.1.2 La danse peut améliorer le comportement, le maintien et la tenue

Arbeau a souligné : “ Il y a trois sortes d'entraînements pour le corps, l'escrime à l'épée, l'équitation et le maintien. Ce qui mérite d'être étudié est pourquoi les gens se passionnent pour un exercice fort et élégant à cette époque. En fait, cela se rapporte à

²⁵⁰ BOURCIER Paul. *Histoire de la danse en occident de la préhistoire à la fin de l'école classique*. Paris : SEUIL, 1994, p 72.

²⁵¹ ARBEAU Thoinot. *Orchesographie*. Lengres : Jehan des preyz Imprimeur, 1588, p 6.
(FONTA LAURE. *Réimpression précédée d'une Notice sur les Danses du XVI siècle*, 1888)

²⁵² ARBEAU Thoinot. *Orchesographie*. Lengres : Jehan des preyz Imprimeur, 1588, p 6.
(FONTA LAURE. *Réimpression précédée d'une Notice sur les Danses du XVI siècle*, 1888)

la façon muette de perfectionner le corps pour laquelle les savants ont de l'estime.²⁵³

En italien, le mot technique de danse "aere" qui s'écrit aussi "aiere" signifie les comportements, les manières et les poses. Pourtant ce mot explique aussi le caractère et le tempérament d'une personne, surtout le geste de se tenir droit.²⁵⁴ En français les mots tenue et maintien ont le sens de comportements, manières, allures etc. Tout cela montre que les comportements, les tenues et les maintiens sont indispensables pour une personne. Pendant cette époque où la haute société attachait de l'importance à la civilisation de l'être humain, nous faisons grand cas de danse parce que nous nous sommes rendus compte sa fonction d'améliorer le corps.

Pendant la première moitié du XVIII^e siècle, Pierre Rameau, un professeur de danse dans la cour française, a expliqué clairement : « Il ne faut pourtant pas regarder la Danse comme un exercice uniquement inventé pour le plaisir. Je crois bien que la joie des Festins, que la vivacité des Fêtes lui ont donné la naissance; mais il en est de même de la Danse que de la Comédie...Si la Danse ne devoit servir qu'à paroître sur les Théâtres, elle ne feroit l'occupation que de peu de personnes; mais on peut dire qu'elle mérite le foins presque de tous les hommes, quand même ils n'en devroient faire usage que dans les premiers temps de leur jeunesse destinez à cet exercice. C'est la Danse qui donne la grâce aux avantages que nous recevons de la nature, en réglant tous les mouvements du corps, et l'affermissant dans ses justes positions: et si elle n'efface pas absolument les défauts que nous apportons en naissant, elle les adoucit ou les cache. Cette seule définition suffit pour en faire voir l'utilité, et pour exciter le désir de s'y rendre habile. »²⁵⁵ Ensuite, Rameau a souligné l'importance de danse en prenant l'exemple de Louis XIV : « Ce Prince qui avait reçu des mains de la Nature

²⁵³ ARBEAU Thoinot. *Orchesographie*. Lengres : Iehan des preyz Imprimeur, 1588, p 6.

(FONTA LAURE. *Réimpression précédée d'une Notice sur les Danses du XVI siècle*, 1888)

²⁵⁴ SACHS Curt. *L'Histoire de la danse du monde*. Traduit par GUO Mingda, corrigé par HENG Si. Shanghai: Edition de Musique de Shanghai, 1992, p 285.

²⁵⁵ RAMEAU Pierre. *Maître à danser*. Paris : Chez Jean Villette, 1725, (BROUDE BROTHERS. NEW YORK), pp 8-9.

une figure noble et majestueuse, avait aimé dès son enfance tous les exercices du corps, et avait ajouté aux dons naturels toutes les grâces qui peuvent s'acquérir. »²⁵⁶

Ce que Louis XIV a appris par sa propre expérience est: « la danse est considérée depuis toujours comme un art distingué et honorable, pourtant elle est bien nécessaire pour l'entraînement du corps. »²⁵⁷ Il a souligné dans les règles de l'Académie Royale de la Danse: « Il faut avouer que la danse est un art nécessaire et le plus convenable pour développer le corps et qu'elle offre les préparations les plus élémentaires et naturelles à l'entraînement du corps. En plus d'emploi des armes, la danse est l'art le plus utile et elle possède le plus valeur. Ce n'est pas regrettable si un homme n'a pas pu servir l'armée pendant la période de guerre, parce que danser le ballet pendant la période de paix a aussi la signification ». ²⁵⁸

Molière, grand maître de comédie de la cour française, a expliqué la nécessité de la danse d'une façon comique. “pour un homme, il n'y a rien d'autre qui soit plus nécessaire que la danse. Si un homme ne sait pas danser, il n'aboutit à rien. Tous les maladies, les malheurs, la bétise des hommes politiques, la manque de commande des maréchaux sont tous à cause du manque des techniques de danse”.²⁵⁹

A travers les paroles ci-dessus, nous éprouvons la connaissance profonde sur la fonction éducative de danse des maîtres de danse et des rois, en même temps nous comprenons mieux pourquoi la cour française a fait grand cas de l'éducation par la danse.

²⁵⁶ RAMEAU Pierre. *Maître à danser*. Paris : Chez Jean Villette, 1725, (BROUDE BROTHERS. NEW YORK), pp 8-9.

²⁵⁷ SORELL Walter. *L'Histoire de la culture de danse occidentale*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Université du Peuple de Chine, 1996, p 202.

²⁵⁸ LAN Fan. *Ballet*. Shanghai: Editions Sanlian de Shanghai, 2002, p 21.

²⁵⁹ SACHS Curt. *L'Histoire de la danse du monde*. Traduit par GUO Mingda, corrigé par HENG Si. Shanghai: Edition de Musique de Shanghai, 1992, p 377.

3.1.3 La danse fait les gens s'entendre bien et rend la société civilisée

« La Renaissance poursuit un ordre où l'homme est le noyau ».²⁶⁰ Donc il faut la politesse pour que tout le monde de différentes classes s'entendent bien et que la société soit civilisée et en bon ordre. Mais la politesse se montre avec les comportements. Par exemple s'incliner, se prosterner devant l'empereurs, décliner humblement devant les demoiselles, etc. Tout cela a besoin d'un certain geste exagérant et gracieux, ainsi la danse est devenue-t-elle un bon choix.

Rabeau a dit : « il n'y a pas autre chose que l'amour qui incite l'homme le plus à être courtois, honnête, et faire acte généreux; et si voulez vous marier, vous devez croire qu'une maîtresse se gagne par la disposition et grâce qui se voit en une danse. » « La danse rend les femmes et les hommes plus intimes, les hommes bien polis, elle règle aussi l'ordre de la société. »²⁶¹

Pendant la Renaissance, la danse de couple née au Moyen Age a pris son essor dans la cour italienne et française. Dès lors, sous l'influence de « l'amour de courtoisie » et de « l'amour chevaleresque », la mode des manières et des rites a développé et elle a contraint la manière violente de courtiser. Les gens serrent la main amicalement, se comportent avec politesse, ainsi une image harmonieuse se présente. Comme en 1767 le professeur de danse 洛瓦纳(nom russe, traduit en chinois) signalé : « serait-il possible qu'il y ait d'autres choses qui soient plus utile que la danse aux jeunes ? ne sommes-nous pas plus calmes devant les invités, plus sérieux et polis en parlant avec les gens en place, et plus gracieux et cultivés dans les comportements quotidiens après l'apprentissage de danse? »²⁶²

²⁶⁰ SORELL Walter. *L'Histoire de la culture de danse occidentale*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Université du Peuple de Chine, 1996, p 16.

²⁶¹ ARBEAU Thoinot. *Orchesographie*. Lengres : Jehan des preyz Imprimeur, 1588, p 2.
(FONTA LAURE. Réimpression précédée d'une Notice sur les Danses du XVI siècle,1888)

²⁶² SACHS Curt. *L'Histoire de la danse du monde*. Traduit par GUO Mingda, corrigé par HENG Si. Shanghai: Edition de Musique de Shanghai, 1992, p 378.

La danse de cour est considérée comme une danse de courtoisie. Dans la haute société, les comportements et les rites sérieux, tendres et gracieux ont remplacé toutes les choses primitives et spontanées.²⁶³ D'après les rapports de cette époque là, les rites normalisés existants dans la cour ont déjà approché de la chorégraphie. A ce moment là, nous avons consacré deux chapitre, soixante pages ou un livre à présenter et à décrire les rites.²⁶⁴ Il ressort de tout cela que les gens ont attaché de l'importance à la fonction de courtoisie de danse.

La danse possède aussi d'autres fonctions, par exemple, elle rend les gens plus habile, plus agile, plus gai et être en bonne santé. Tout cela a été déjà souligné en Grèce antique comme les fonctions objectives de danse. Mais nous n'en avons pas beaucoup parlé dans l'éducation de cette période. D'où l'on peut voir que nous attachons plus de l'importance aux fonctions sociales de danse et n'a pas faire l'attention pour l'autre, par exemple la danse peut perfectionner les comportements, la manière aussi la morale de l'être humain à la demande de l'utilité d'une certaine époque. Mais Thoinot Arbeau qui a l'estime pour l'éducation par la danse de Grèce antique a souligné également dans son *Orchesographie* les autres fonctions de danse. Il a dit : « la danse pourrait faire acquérir la dextérité par l'homme »²⁶⁵ « En dansant, on peut prendre plaisir honnête sans se maculer de luxure et mauvaises affections ».²⁶⁶ Arbeau a mis beaucoup d'espace à faire une rétrospective de l'éducation par la danse de Grèce antique ; Il a expliqué les opinions des Grèce antique sur l'effet de danse.²⁶⁷

²⁶³ SACHS Curt. *L'Histoire de la danse du monde*. Traduit par GUO Mingda, corrigé par HENG Si. Shanghai: Edition de Musique de Shanghai, 1992, p 282.

²⁶⁴ SACHS Curt. *L'Histoire de la danse du monde*. Traduit par GUO Mingda, corrigé par HENG Si. Shanghai: Edition de Musique de Shanghai, 1992, p 376.

²⁶⁵ ARBEAU Thoinot. *Orchesographie*. Lengres : Iehan des preyz Imprimeur, 1588, p 1.
(FONTA LAURE. Réimpression précédée d'une Notice sur les Danses du XVI siècle,1888)

²⁶⁶ ARBEAU Thoinot. *Orchesographie*. Lengres : Iehan des preyz Imprimeur, 1588, p 4.
(FONTA LAURE. Réimpression précédée d'une Notice sur les Danses du XVI siècle,1888)

²⁶⁷ ARBEAU Thoinot. *Orchesographie*. Lengres : Iehan des preyz Imprimeur, 1588, pp 3-4.
(FONTA LAURE. Réimpression précédée d'une Notice sur les Danses du XVI siècle,1888)

3.2 La recherche du but de l'éducation par la danse

La connaissance de la fonction de l'éducation par la danse décide le but qu'il recherche. A la Renaissance et l'époque classique, ce qu'on reconnaît de l'éducation par la danse à la cour est sa fonction sur les actions et les caractères des gens, la courtoisie et le protocole sociaux. Son but d'éducation concerne la recherche esthétique des nobles, le modèle de formation, et leur philosophie de la vie.

3.2.1 La formation de la conduite sérieuse et élégante

Alain Messaina, prêtre, mathématicien, et philosophe de la seconde moitié du 16^e siècle, exprime dans sa plus importante oeuvre *Univers et Son* ses opinions sur la musique, la danse et l'exploration de la vie. Il dit : le but ultime de tous les arts est de plaire aux auditeurs éduqués mais pas éveiller leur passion.²⁶⁸ C'est-à-dire, il préconise le but d'éducation sérieux de l'art.

Un autre prêtre français, Thoinot Arbeau, qui le précède d'une moitié de siècle, fait obtenir et pratiquer aux gens la danse – la gymnastique sublime²⁶⁹ à travers son oeuvre *Orchesographie*. Dans ce but, il revient sur le sujet et présente précisément *les basses danses*, lente, gracieuse, avec un style de cour et accorde l'importance à la dignité.

Arbeau a dit : *les basse danses* sont hors d'usage depuis quarante ou cinquante ans : Mais je crois que les matrones sages et modestes les remettront en usage, comme

²⁶⁸ SORELL Walter. *L'Histoire de la culture de danse occidentale*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Université du Peuple de Chine, 1996, p 134.

²⁶⁹ SORELL Walter. *L'Histoire de la culture de danse occidentale*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Université du Peuple de Chine, 1996, p 133.

étant une forte de danse pleine d'honneur et modeste.²⁷⁰

Il présente aussi les caractéristiques au début de la Renaissance des *basses danses* et de la *Pavane*: les *basses danses* et la danse de paon belles et gracieuses sont les danses pratiquées par le gentilhomme, le seigneur, le roi et le prince, elles sont tout à fait différentes que les danses laides. Portant les vêtements nobles et luxueux, on se met en marche gravement et solennellement.²⁷¹

Sauf la gravité, l'éducation par la danse de la cour attache beaucoup d'importance à la formation de la conduite élégante.

Arbeau n'épargne pas ses forces dans son oeuvre pour expliquer l'élégance: En ces postures il y a un petit avertissement, c'est que lesdites postures ont meilleur grâce quand elles se font le pied derrière posé sur terre un peu plus tortu que celui devant.²⁷²

Il a mentionné l'accord entre la musique et la posture ; comment faire pour rendre la continuation des mouvement et le trêve de la posture plus élégantes. La posture qui a la meilleure grâce est la posture la plus agréable.²⁷³

Il a dit : il faut marcher sur la pointe des pieds et ne courber pas les genoux donc le pas sera plus élégant. En dansant, il ne faut marcher tout droit, il pourra danser lesdites cinq pas en ronde, et en tournant son corps à se retourner planté devant la

²⁷⁰ ARBEAU Thoinot. *Orchesographie*. Lengres : Iehan des preyz Imprimeur, 1588, p 25.

(FONTA LAURE. *Réimpression précédée d'une Notice sur les Danses du XVI siècle*,1888)

²⁷¹ ARBEAU Thoinot. *Orchesographie*. Lengres : Iehan des preyz Imprimeur, 1588, pp 29-30, 40.

(FONTA LAURE. *Réimpression précédée d'une Notice sur les Danses du XVI siècle*,1888), p 29, 30, 40.

²⁷² ARBEAU Thoinot. *Orchesographie*. Lengres : Iehan des preyz Imprimeur, 1588, p 47.

(FONTA LAURE. *Réimpression précédée d'une Notice sur les Danses du XVI siècle*,1888)

²⁷³ ARBEAU Thoinot. *Orchesographie*. Lengres : Iehan des preyz Imprimeur, 1588, pp 48-49.

(FONTA LAURE. *Réimpression précédée d'une Notice sur les Danses du XVI siècle*,1888)

Damoiselle.²⁷⁴

A part du pas à deux, il a aussi parlé de la façon plus élégante de participer à l'équipe en pratiquant la danse collective—*le branle*.²⁷⁵

Nous pouvons trouver les compliments des gens à cette époque sur l'élégance dans d'autres récits et oeuvres.

Au milieu du 15^e siècle, dans le nord de l'Italie, il y avait un professeur de danse qui s'appelait Guliem Ebleo, on disait qu'il était le meilleur danseur parmi tous les hommes. Un poète célèbre a écrit un poème pour lui : en le regardant danser, même si le général de l'ancien romain va abandonner sa cruauté légendaire et la déesse de lune Diana va être captivée par son élégance et ses techniques.²⁷⁶

Ce professeur de danse juif qui était excellent en danse et élégant a écrit un *Essaie sur la pratique de danse populaire* dans lequel son but n'était pas seulement de collectionner les danses et expliquer les points essentiels, mais de synthétiser complètement l'arrière-plan. Ce qui était important, c'était d'expliquer les bases des danses et exprimer ses connaissances sur la danse harmonieuse et gracieuse. Il pense que :

« La danse est une action qui montre l'esprit. Ces actions doivent s'accorder avec les rythmiques et la musique harmonieuse qui peuvent entrer dans la tête des gens avec la joie humaine et produire des actions agréables élégantes. Ces actions restreintes semblent ignorer la nature et échapper à lui-même et révéler lui-même par les

²⁷⁴ ARBEAU Thoinot. *Orchesographie*. Lengres : Iehan des preyz Imprimeur, 1588, p 55

(FONTA LAURE. *Réimpression précédée d'une Notice sur les Danses du XVI siècle*, 1888)

²⁷⁵ ARBEAU Thoinot. *Orchesographie*. Lengres : Iehan des preyz Imprimeur, 1588, p 70

(FONTA LAURE. *Réimpression précédée d'une Notice sur les Danses du XVI siècle*, 1888)

²⁷⁶ SORELL Walter. *L'Histoire de la culture de danse occidentale*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Université du Peuple de Chine, 1996, p 67.

actions. »²⁷⁷

Parmi toutes ses opinions, ce qu'il accentue d'abord, c'est la relation entre la danse et la musique, l'action qui montre l'esprit doit être combinée avec la musique. Les actions agréables se sont produites de la triomphe sur la nature et de la musique agréable. Cette « action agréable » désigne une action élégante. Sur ce point, il a précisé : « ...ils sont souvent debout en écoutant silencieusement, parce que la mélodie agréable les fait mouvoir à fin d'exprimer ce qu'ils ressentent au coeur. La danse est née de cette mélodie, c'est une action de se montrer l'essence de soi. Sans cette harmonie, l'art de danse est insignifiant et n'aboutira à rien. »²⁷⁸ En résumant, les professeurs de danse de cette époque-là, poursuivaient pas seulement les actions élégantes et la danse distincte, mais les facteurs internes qui font produire les actions élégantes---la musique harmonieuse et révèlent la relation entre les actions élégantes et la musique harmonieuse.

Au début du 16^e siècle, un Italien qui s'appelait Mantouan Giovanni Giacomo Gastoldi a écrit un livre *Balli—pour le son, les instruments et la danse* qui est republié plusieurs fois et répandu dans toute l'Europe. Son influence sur la danse peut être comparée avec celle de *Cortegiano de Castiglione* sur la conduite dans la cour. Ce livre insiste sur : recherche d'une élégance raffinée et souriante.²⁷⁹

Dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, le théologien Abbe Jean-baptiste de Boss (1670-1742) a traité de la danse dans son oeuvre *Critique et rétrospection sur poèmes et peinture*. Il considérait la danse comme « une peinture mouvante vitale », et il a montré que comme un moyen de manifester, la danse grecque doit symboliser quelque

²⁷⁷ SORELL Walter. *L'Histoire de la culture de danse occidentale*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Université du Peuple de Chine, 1996, p 71.

²⁷⁸ SORELL Walter. *L'Histoire de la culture de danse occidentale*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Université du Peuple de Chine, 1996, p 72.

²⁷⁹ BOURCIER Paul. *Histoire de la danse en occident de la préhistoire à la fin de l'école classique*. Paris : SEUIL, 1994, pp 79-80.

chose pour constituer un contraste avec les mouvements des danseurs qui ne servent que l'élégance et rien d'autre.²⁸⁰ Ce théologien humaniste, il était fasciné aux actions, aux danses et aux pantomime, à tout ce qui révèle l'humanité, à tout ce qu'on peut révéler sans utiliser la langue écrite. On peut dire que ce qu'il suivait de près et admirait, c'est la danse élégante transmise de la Grèce antique et sa fonction.

Le danseur, scénariste, réalisateur, pédagogue, et théoricien de danse John Weff (1673-1760) écrit dans son oeuvre publiée en 1721 à Londres *Recueil des discours sur l'anatomie et la mécanique de danse* :

A travers la position régulière ou irrégulière et les actions du corps, on peut distinguer les conduites élégantes des gentilshommes et les conduites maladroites des paysans rudes ; on peut trouver que les manières distinguées d'une jeune fille sont différentes de celles de sa servante. Quoi que ce soit un gentilhomme ou une jeune fille, leur allure, action, et conduite peuvent être habiles et prompts et s'accordent à l'élégance et la symétrie, comme c'est profitable.²⁸¹

On peut remarquer facilement que le but de l'éducation par la danse qui s'attache beaucoup d'importance aux conduites de cour est de former l'élégance chez les hommes, tous les argumentations susmentionnées manifestent ce but si directement. La danse qui était la manifestation de la vitalité humaine est modifiée ainsi à une décoration. Cette modification devient un art artificiel et délicat à l'époque classique du XVII^e siècle. Ainsi naît un art artificiel et rigoureux, où le signifiant a plus d'importance que le signifié, le geste que l'émotion qui le produit.²⁸² Cette importance est décidée par le but de l'éducation par la danse de cette époque-là.

²⁸⁰ SORELL Walter. *L'Histoire de la culture de danse occidentale*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Université du Peuple de Chine, 1996, p 135.

²⁸¹ SORELL Walter. *L'Histoire de la culture de danse occidentale*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Université du Peuple de Chine, 1996, pp 238-240.

²⁸² BOURCIER Paul. *Histoire de la danse en occident de la préhistoire à la fin de l'école classique*. Paris: SEUIL, 1994, p 120.

Quand on doutait de la lenteur et des manières du *Menuet*, le professeur de danse de la cour Rameau a dit : ‘ l’excellent danseur ne doit pas sauter et bondir dans les danses variées, parce que les gestes élégantes ne se font pas seulement par les gens mêmes mais aussi la formation de l’état.’²⁸³ Cette phrase montre clairement l’adoration de Rameau de la danse élégante et le but de l’éducation par la danse de la cour.

3.2.2 La formation du protocole de modestie et de respect de la cour

Rameau a écrit dans la préface de son oeuvre *le Maître à danser* : cet ouvrage très utile non seulement à la jeunesse qui veut apprendre à bien danser, mais encore aux personnes honnêtes et polies, et qui leur donne des règles pour bien marcher, saluer et faire les révérences convenables dans toutes sortes de compagnies.²⁸⁴

La formation de protocole à travers la danse est un but important de l’éducation par la danse de la cour. Au début, l’éducation par la danse était presque tout à fait l’éducation de protocole, les gens croyaient : « ce qui est important, ce n’est pas la bonne danse mais le protocole juste. »²⁸⁵ Parce que « la vie de la cour dépend de toutes sortes de règles et systèmes, les règles et les systèmes proviennent du protocole et des rites ou sont renforcés par ceux-ci. Les formalités superflues arrivent jusqu’à l’extrême. C’est un mode de vie dans lequel la forme prédomine et le contenu est insignifiant. »²⁸⁶ La danse est un bon moyen de renforcer et d’embellir tous ces protocoles et de les rendre élégants.

²⁸³ SACHS Curt. *L’Histoire de la danse du monde*. Traduit par GUO Mingda, corrigé par HENG Si. Shanghai: Edition de Musique de Shanghai, 1992, p 377.

²⁸⁴ RAMEAU Pierre. *Maître à danser*. Paris : Chez Jean Villette, 1725, (BROUDE BROTHERS. NEW YORK), p 1.

²⁸⁵ SORELL Walter. *L’Histoire de la culture de danse occidentale*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l’Université du Peuple de Chine, 1996, p 63.

²⁸⁶ SORELL Walter. *L’Histoire de la culture de danse occidentale*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l’Université du Peuple de Chine, 1996, p 207.

Dans le livre de Abbeau *Chorégraphie*, il a décrit beaucoup de gestes modestes et respectueux de protocole et les règles de protocole de la danse : En premier lieu, quand vous êtes entré au lieu, où est la compagnie préparée pour la danse, vous choisissez quelque honnête damoiselle telle que bon vous semblera, et ôtant le chapeau ou bonnet, de votre main gauche, lui tendez la main droite pour la mener danser. Lors la conduisez au bout de la salle, à la vue d'un chacun et avertissez les joueurs d'instruments de sonner une *basse danse*. Car autrement ils pourraient sonner par imprudence quelque autre sorte de danses. Et quant ils commenceront à sonner, vous commencerez à danser. Pour recommencer, il faut attendre jusqu'à la musique sonne. S'il y a l'accompagnement de chanson, il faut attendre jusqu'au recommencement des chansons.²⁸⁷

Les gestes : après le salut, il faut être debout, baisser la tête, retirer le pied droite, mettre les pieds ensemble pour obtenir la gravité et l'allure. Si le pied gauche doit toucher la terre, le danseur doit saluer à sa droite.²⁸⁸

Le *Menuet* du XVII^e siècle était déjà présenté dans les chapitres précédents, il demandait plus de formalités superflues que les *basses danses*.

A cette époque-là, tous les protocoles prenaient le service religieux de la cour comme standard, et ont monté le roi côte à côte des dieux, et les citoyens étaient pleins de déférence. C'est ce que Karl J Brecat (1818-1897, historien suisse, diplomate et professeur) a dit dans son oeuvre *bottes avec des lacets noués*. Ces protocoles reflétaient la vie féodale comme un miroir qui reculent au Moyen Age de féodalité, l'adoration de la religion devient celle du roi, du héros, d'une noblesse laïque.²⁸⁹

²⁸⁷ ARBEAU Thoinot. *Orchesographie*. Lengres : Iehan des preyz Imprimeur, 1588, p 25.

(FONTA LAURE. *Réimpression précédée d'une Notice sur les Danses du XVI siècle*, 1888)

²⁸⁸ ARBEAU Thoinot. *Orchesographie*. Lengres : Iehan des preyz Imprimeur, 1588, p 4.

(FONTA LAURE. *Réimpression précédée d'une Notice sur les Danses du XVI siècle*, 1888)

²⁸⁹ SORELL Walter. *L'Histoire de la culture de danse occidental*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Université du Peuple de Chine, 1996, pp 207-208.

La définition de l'écrivain français Balzac (1799-1850) du ballet comme « un mode de vivre » est si correcte. Le ballet – cet art classique représente le goût esthétique et le critère de conduite des gouvernants, et les protocoles chorégraphiques sont nécessaires à la vie aristocratique. « L'existence des aristocrates sur tous les niveaux est restreint par un certain protocole qui ne relâche jamais son gouvernement ».²⁹⁰ On maintient l'ordre social par ce protocole et régler les relations humaines. Tout cela concerne l'existence humaine.

F de Lose a indiqué l'importance du protocole dans sa thèse *Ode de danse* sur la danse et la conduite, publiée en 1623. Il a dit : « la science de la conduite (ou le protocole)est indispensable pour les jeunes. » Il considérait le protocole comme « la science de la conduite »²⁹¹ ce qui montre l'importance et la nécessité. Le protocole provient de la société féodale qui a des idées de hiérarchie sociale, mais il possède aussi de la raison et de l'esthétique qui montre le respect entre les gens et une civilisation. Donc, c'est facile à comprendre que l'éducation par la danse de la cour prend la formation de modestie et de respect comme un but important.

« On est accordé un corps plus élégant que les autres animaux, une force plus habile, les organes les plus sensibles et les plus fins, l'intelligence, la raison et la mémoire comme le Dieu immortel. »²⁹² L'architecte et le sculpteur de Florence à l'époque de la Renaissance avait une telle conscience de son propre corps élégant que nous pouvons comprendre facilement le but de l'éducation par la danse de la cour.

²⁹⁰ SORELL Walter. *L'Histoire de la culture de danse occidentale*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Université du Peuple de Chine, 1996, p 208.

²⁹¹ SORELL Walter. *L'Histoire de la culture de danse occidentale*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Université du Peuple de Chine, 1996, p 170.

²⁹² SORELL Walter. *L'Histoire de la culture de danse occidentale*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Université du Peuple de Chine, 1996, p 78.

4 Les commentaires de l'éducation par la danse dans la Cour

L'éducation par la danse de la Cour européenne qui est née à l'époque de la Renaissance, et a développée à l'époque classique est une éducation par la danse aristocratique. C'est le développement de l'éducation de chant et de danse grecs et es activités des aristocrates du moyen âge après avoir brisé le pouvoir religieux. Il est établi sur l'esprit de chevalier et la pensée de humanisme et représente le goût esthétique de cette époque-là et les idées féodales des aristocrates.

4.1 L'éducation par la danse en nature aristocratique

4.1.1 Les activités par la danse aristocratique

Les activités de danse des aristocrates commencent au Moyen Age.

Au Moyen Age, la carole est reine. Son schéma, le plus simple qui soit, s'offre à tous, vilains ou nobles, qu'elle se ferme comme une ronde ou qu'elle s'allonge en file ouverte—la tresse, une sorte de farandole.²⁹³

Avec clarification graduelle des classes sociales de la société féodale, « tout le monde vit dans son univers personnel. Toutes les couches inférieures ont le plaisir, les jeux et la danse folklorique d'eux-mêmes, et les couches supérieures jouissent de leurs concours, équipes de chasse et danses sociales. »²⁹⁴ Donc, au fur et à mesure, restreint par les costumes aristocratiques, les endroits de danse, et surtout par l'exigence de leur tempérament élégant, ils changent la danse selon leur propre caractère et leur goût qui les rend différent que les gens du peuple. La danse

²⁹³ BOURCIER Paul. *Histoire de la danse en occident de la préhistoire à la fin de l'école classique*. Paris: SEUIL, 1994, p 54, 58..

²⁹⁴ SORELL Walter. *L'Histoire de la culture de danse occidentale*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Université du Peuple de Chine, 1996, p 19.

aristocratique la plus ancienne--les *Basses danses* se produisent de la danse folklorique—*le branle*. Le bal de cour a surgi au moment voulu. Les hommes portent la cape et l'épée, les dames les bijoux sur la tête et la robe longue de plusieurs mètres.....Se mettent en marche en glissant, gestes fières, dansent dans les halls des châteaux et des palais, comme une manifestation des vêtements de marche, et représentent l'allure des aristocrates.²⁹⁵

4.1.2 La nature et la compréhension des aristocrates

Qu'est-ce que c'est l'aristocrate ? Sauf qu'ils possèdent de la fortune, et un rang social, George Chatres, l'historiographe du Duc de Bourgogne de France au 15^e siècle a fait la définition : le Dieu a créé les paysans pour labourer la terre ; il a créé les commerçants pour offrir les objets nécessaires de vie par l'échange ; le pasteur est créé pour faire communiquer le Dieu et le genre humain ; et les aristocrates sont créés pour former la gentillesse et la beauté de la vie, pour entretenir la justesse et l'ordre et montrer au monde un modèle de succès ;..... toutes les bonnes qualités—honnêteté, courage, noblesse—sont les caractères des couches supérieures.²⁹⁶ Les opinions de George Chatres sont partielles, mais il a montré la nature et la compréhension des aristocrates.

Les aristocrates sont créés pour former la gentillesse et la beauté de la vie. Le mot français « gentilhomme » est composé de « gentil » et « homme », ce qui a vérifié l'opinion précédente. A l'époque de la Renaissance, les gens retrouvent en eux les sentiments humains, les aristocrates témoignent l'importance de la dignité et la valeur intérieure du genre humain, et ils sont confiés une compréhension d'une moralité irréprochable.

²⁹⁵ 罗日杰斯特温斯卡娅-M·瓦西列耶娃 (nom russe, traduit en chinois). *Les danses du monde dans la vie historique*. Traduit par XIAO Suhua, corrigé par LU Wenjian. Pékin: Dossiers Internes de l'Institut de la danse à Pékin, 1983, pp 18-19.

²⁹⁶ SORELL Walter. *L'Histoire de la culture de danse occidentale*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Université du Peuple de Chine, 1996, pp 19-20.

4.1.3 L'éducation par la danse des aristocrates qui correspond à la compréhension noble d'une moralité irréprochable

Les aristocrates sont de bons hommes qui poursuivent la gentillesse et la bonne conduite, ce qui décide la base de leur jugement esthétique a pour note dominante la solennité et pour beau la élégance.

A l'époque de la Renaissance de France, François de Loz écrit dans son livre *éloge de danse et perfection des moyens au but d'éduquer les hommes et les femmes*: « l faut distinguer la compétence des danseurs de cour et celle des artistes des rues. »²⁹⁷ Les danseurs amateurs et les professionnels sont différents, les deux pratiquent les danses de différentes natures.

Le livre de protocole de la Renaissance *Le Courtisan* a décrit les officiers parfaits et les aristocrates idéals, ce qui montrent aussi ce que l'auteur pense de la danse des aristocrates : les aristocrates ne doivent pas pratiquer la danse populaire active comme la branle. Ces phrases initiales sont ainsi :

« En public et au endroit privé, il y a d'autres exercices comme la danse ; sur ce point, je crois que les personnages de cour doivent faire attention, parce que quand on danse dans un endroit où il y beaucoup de monde serré, même s'il a des gestes douces, il faut encore maintenir une certaine dignité ; même s'il se sent habile et contrôler bien le temps et le rythme, il faut encore lui déconseiller de pratiquer la danse légère et à deux pas. On trouve que cette danse convient bien à notre ami Balaidie mais pas du tout à un aristocrate. Cependant, dans une chambre privée, comme ce qu'on est maintenant, je pense qu'il peut essayer *les deux, la moule et la branle* ; mais pas en public à moins qu'il porte un masque. A ce moment-là, même s'il est reconnu par les

²⁹⁷ BOURCIER Paul. *Histoire de la danse en occident de la préhistoire à la fin de l'école classique*. Paris: SEUIL, 1994, p 86.

autres, ce ne sera pas désagréable. »²⁹⁸

L'auteur était hypocrite mais clair : les aristocrates doivent maintenir leur dignité, sinon, ce sera inconvenient.

Le statut des aristocrates décide qu'ils ne peuvent pas pratiquer la danse populaire énergique. Il est donc facile à comprendre que l'éducation par la danse de cour prend comme manuel les *basses danses* et le *Menuet*, pour but la formation de la solennité et l'élégance. La nature aristocratique de l'éducation par la danse de cour est manifeste. C'est une éducation par la danse qui forme le tempérament élégant, décore le maintien, et la conduite, et qui a pour but d'acquérir la conduite parfaite à travers la perfection de l'apparence.

4.2 Le modèle de danse de cour établi par l'esprit de chevalier

4.2.1 Le système et l'esprit de chevalier

Les activités de danse aristocratique qui écartent de celle des gens du peuple commencent au Moyen Age. Mais au début du Moyen Age, leur bal ressemble au celui folklorique qui est sauvage et presque sans protocole. « les soldats ne saisissent pas tendrement la main de la fille,... mais la cache sous la cape de fourrure despotiquement ».²⁹⁹

C'est le système de chevalier du Moyen Age qui fait produire le premier protocole au bal de la cour.

²⁹⁸ SORELL Walter. *L'Histoire de la culture de danse occidentale*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Université du Peuple de Chine, 1996, p 133.

²⁹⁹ SACHS Curt. *L'Histoire de la danse du monde*. Traduit par GUO Mingda, corrigé par HENG Si. Shanghai: Edition de Musique de Shanghai, 1992, p 246.

« le système de chevalier est un système de droits et de devoirs, et aussi un mode de vie spirituel. » Chaque chevalier doit être toujours prêt à se battre contre les ennemis de son souverain, et être fidèle. Comme un mode de vie spirituel, il faut manifester « un amour de chevaleresque » qui est en réalité une adoration pour les femmes. Les jeunes chevaliers doivent non seulement jurer qu'il protège les femmes, mais aussi choisir une dame comme son idole. Cette idole est d'abord maître, professeur, mère et enfin, femme. L'amour chevaleresque est une composition de tous les amours correspondant à toutes ces relations, un respect pour les femmes sans volupté et demandant un sens de la morale.³⁰⁰

4.2.2 L'amour chevaleresque et le modèle de danse de cour

L'amour chevaleresque est sans volupté et demandant un sens de la morale et le respect pour les dames donne naissance à une philosophie symbolique de communication entre homme et femme qui est montrée par une forme spéciale quand ils danse : l'homme et la femme se serrent la main doucement, et respectueusement et glissent avec rythme. L'homme n'embrasse plus rudement la femme mais manifeste son amour pour la femme par la danse qui possède l'allure, les manières, le changement de formation et même le sourire.³⁰¹

4.2.3 La valeur d'éducation de modèle de danse dans la Cour

L'esprit chevaleresque fonde la base de danse des aristocrates de la cour, la politesse chevaleresque forme le modèle de la communication civilisée entre homme et femme. Comme Kurt SACHS a dit dans son livre *Histoire de danse du monde* : Peut-on trouver un moyen plus émouvant que celui d'exprimer l'amour qui peut renforcer

³⁰⁰ SORELL Walter. *L'Histoire de la culture de danse occidentale*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Université du Peuple de Chine, 1996, p 49.

³⁰¹ SACHS Curt. *L'Histoire de la danse du monde*. Traduit par GUO Mingda, corrigé par HENG Si. Shanghai: Edition de Musique de Shanghai, 1992, pp 260-261.

l'effet des gestes par la musique, cacher l'hypocrisie et la manque de naturel, c'est un genre qui est proche du sens propre.³⁰²

Ce modèle de danse qui est fondé par l'esprit chevaleresque qui montre la conduite poli a perdu la vitalité de la danse mais obtient un charme de tendresse, finesse et élégance qui élève le sens d'honneur des chevalier, perfectionne la conduite digne des dames nobles, trouve un moyen d'exprimer l'apparence pour manifester la morale et l'esprit, cela donne une base intérieure de gentillesse, beauté, modestie et sublime au corps humain et à la conduite. Cela donne aussi à la communication des hommes et des femmes un moyen qui est à la fois gentil et civilisé, romantique et réel. Les spécialistes ont indiqué : il n'y a plus rien de pareil qui a aussi d'importance sur le mode de vie.³⁰³ Donc, ce modèle est accepté naturellement par les aristocrates, et possède en même temps la valeur d'éducation par la danse. Dans la langue française, on utilise jusqu'à nos jours le mot « chevalier » pour indiquer le partenaire. Celui prouve que la danse de cour hérite l'amour des chevaliers, ce modèle devient un bon manuel pour la civilisation et le protocole de communication du genre humain depuis des centaines d'année.

4.3 L'éducation par la danse basée sur les idées humanistes

4.3.1 Les bienfaits de la Renaissance

Basée et débutée au Moyen Age, et prenant les idées humanistes comme le noyau, la Renaissance de l'Europe attache l'importance à l'héritage des patrimoines culturelles, préconise la raison et la découverte de la nature, c'est une émancipation des pensées dans l'histoire du genre humain.

³⁰² SACHS Curt. *L'Histoire de la danse du monde*. Traduit par GUO Mingda, corrigé par HENG Si. Shanghai: Edition de Musique de Shanghai, 1992, p 261.

³⁰³ SORELL Walter. *L'Histoire de la culture de danse occidentale*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Université du Peuple de Chine, 1996, p 49.

Le contenu le plus important de l'humanisme est l'affirmation de la valeur humaine : de l'art à la vie sociale, rendre l'histoire du genre humain, son monde, ses activités et son esprit, son image et son corps comme le centre de l'attention.³⁰⁴ En fonction de ce point, on a attaché beaucoup d'importance à la morale et l'éducation. En résumant l'éducation de la Renaissance à l'être humain, l'auteur pense qu'il y a deux aspects : premièrement, il faut faire connaître aux hommes la valeur de l'être humain – respecter à la fois le corps et l'esprit, donner une éducation de l'esprit et de l'intelligence aux hommes éduqués, les fait développer complètement. Deuxièmement, faire savoir communiquer avec les autres, et aimer les autres.

Donc, la situation de sport qui était niée au Moyen Age est rétablie. Une conception d'éducation originaire des propriétaires d'esclaves grecques, surtout la conception d'éducation d'Aristote, est acceptée complètement par les éducateurs humanistes de la Renaissance.³⁰⁵ Les éducateurs humanistes pensent que l'éducation la plus intelligente comprend l'éducation de la raison et de la passion. La raison nous fait comprendre la justesse, et la passion nous rend plus courageux. Ce sont les deux qualités indispensables aux hommes, et ce sera la raison qui guide la passion. Comme ce que Dala Kassa a dit : il ne suffit pas de faire les choses bien, mais plus élégamment. L'élégance est une manifestation de l'intelligence et de la raison. Quand une personne a des pensées actives, l'émotion stable, la morale irréprochable, l'allure gracieuse, la langue modeste, la conduite gentille et la connaissance scientifique et l'observation raisonnable, l'élégance éclairera brillamment.³⁰⁶

Il faut apprendre à régler les relations humaines, à aimer les autres, à communiquer avec les autres, c'est un symbole de conversion de la morale religieuse à celle laïque

³⁰⁴ LI Yucheng. *L'Humanisme de la Renaissance*. Le journal Wenhui de Shanghai, le 4 avril 2002, p 6.

³⁰⁵ CAO Fu, TENG Dachun. *Histoire de l'enseignement de l'antiquité étrangère*. Pékin: Edition d'Education du Peuple, 1981, pp 159-160.

³⁰⁶ LI Yucheng. *L'Humanisme de la Renaissance*. Le journal Wenhui de Shanghai, le 4 avril 2002, p 6.

et aussi une motivation et un but de la recherche humaniste. L'humanisme croit que l'amour est une inspiration pour le développement de l'être humain et la force motrice pour la société civilisée. L'amour est comme le soleil, donne de la vie tous les êtres et apprend aux hommes comment vivre, parler, se taire et être poli.³⁰⁷ Les humanistes croient que pour régler les relations entre les hommes, il faut acquérir l'art de vivre—maîtriser les connaissances indispensables pour mener les hommes au plaisir et au bonheur.³⁰⁸ Un écrivain humaniste français Montaigne (1533-1592) influence les pensées éducatives de l'époque postérieures par les oeuvres littéraires, en partant du but de former les gentilshommes, il croyait que le but ultime de l'éducation était d'apprendre aux hommes à saisir «l'art de vivre». Donc, il pense que les gentilshommes doivent connaître le savoir-vivre et savoir régler la vie publique et privée.³⁰⁹

A l'époque de la Renaissance, les activités de l'éducation par la danse en Italie et dans la cour de France développaient sous un arrière-plan des pensées humanistes et avec un but de l'éducation humaniste. Ce mouvement des pensées qui a changé la préconisation de la croyance religieuse à celle de la raison au Moyen Age, les gens pensent à la danse quand ils attachent l'importance à la morale, au corps humain et aux activités humaines, et lève la situation de l'éducation par la danse. A l'époque de la Renaissance, les activistes socio-politiques, les penseurs et les éducateurs attachent l'importance à l'éducation, ils proposent le but du développement complet du corps et de l'esprit ou de la personnalité. « Ce n'est pas simplement un rétablissement de la pensée éducative du développement harmonieux du corps et de l'esprit de la Grèce, mais basé sur les conditions sociales réelles. »³¹⁰ Par conséquent, cette pensée humaniste réelle est favorable à l'éducation par la danse de la cour à l'époque de la

³⁰⁷ LI Yucheng. *L'Humanisme de la Renaissance*. Le journal Wenhui de Shanghai, le 4 avril 2002, p 6.

³⁰⁸ LI Yucheng. *L'Humanisme de la Renaissance*. Le journal Wenhui de Shanghai, le 4 avril 2002, p 6.

³⁰⁹ CAO Fu, TENG Dachun. *Histoire de l'enseignement de l'antiquité étrangère*. Pékin: Edition d'Education du Peuple, 1981, p 170.

³¹⁰ CAO Fu, TENG Dachun. *Histoire de l'enseignement de l'antiquité étrangère*. Pékin: Edition d'Education du Peuple, 1981, p 170.

Renaissance.

4.3.2 L'esprit humaniste et l'éducation par la danse

Le mouvement de la Renaissance donne la faveur de la pensée humaniste à l'éducation par la danse de la cour européenne qui débute de la découverte importance des Italiens du système des pensées de Platon.

« On pratique la danse selon l'ordre de la géométrie décidée par la structure de l'univers, c'est une correspondance avec la divinité. » Cette opinion de Platon devient une opinion esthétique—en pratiquant un art de beauté, on poursuit une vie nouvelle. Avec cette opinion, l'Italie commence à établir la société de cour. Même si à ce moment-là, la protocole n'était pas encore parfaite, mais il y avait autour du prince des compagnons qui ont le goût loyal commun des chevaliers français. Ils expriment leur éloge à l'esprit chevaleresque à la façon directe ou indirecte et font des offres des sacrifices privées, ils poursuivent l'élégance de l'esprit et le goût de l'art, ils étudient le mode de vie élégant. *Le Courtisan* écrit par Baldassare Castiglione a donné un modèle.....³¹¹, transmet de l'Italie à la France et puis d'autres pays européens... Une nouvelle opinion de l'esthétique de vie avec une pensée humaniste est répandue dans les cours européennes.

Cette nouvelle opinion de l'esthétique de vie calme l'influence de danse folklorique qu'on pratique au début de la Renaissance et elle est dominée par le protocole, même si la passion de la *Volta*, et *les basses danses* mal accueillies ont trouvé son remplaçant—la *Pavane*. Elle imite les gestes dédaigneuses du paon et manifeste le tempérament des aristocrates et domine les bals de la cour... La danse de la cour a pour base l'esprit des chevaliers... le professeur enseigne non seulement la danse mais aussi le protocole...il faut juger non seulement par la danse mais aussi le protocole...A

³¹¹ BOURCIER Paul. *Histoire de la danse en occident de la préhistoire à la fin de l'école classique*. Paris: SEUIL, 1994, pp 72-73.

travers ces changements, on peut voir que les activités de danse de la cour sont devenues une éducation par la danse humaniste.

Thoinot Arbeau dans son livre *Orchesographie*, il a parlé de la ressemblance entre la danse de la Renaissance et celle de l'antiquité. Il croit qu'il y a une relation de l'héritage entre l'*Emmèlie et les basses danses*. Les danse religieuses au Moyen Age étaient un pont entre les danse religieuses à la Grèce antique et les danses élégantes à la Renaissance. Il affirme que *la basse danse* et la *Pavane* qui accompagnaient au tambourin sont les derniers reflets de la noble danse religieuse.³¹² Ses discours prouvent indirectement que l'éducation par la danse de cette époque-là poursuit l'éducation par la danse de la Grèce antique.

En un mot, la naissance et la formation de l'éducation par la danse de la cour à l'époque de Renaissance est une nouvelle découverte de la fonction de l'éducation par la danse par la Renaissance qui a pour idée directrice l'humanisme, est un tir de profit laïque des opinions divines de la Grèce antique et l'identification et la poursuite du modèle de communication des chevaliers du Moyen Age. Même si l'opinion de l'esthétique humaniste de vie à la Renaissance est exprimée par la divinité, mais la poursuite de la combinaison de la beauté et la gentillesse témoigne la reconnaissance de l'homme à la valeur de soi-même. La société de la cour qui est sorti d'un monde divin et correspond au profit et goût des aristocrates est une construction d'une société laïque, la transmission de la danses religieuse noble à la préconisation de la danse élégante est aussi une construction de l'éducation par la danse qui correspond avec la société de la cour. La danse joue son rôle irremplaçable par d'autres arts en sortant du monde divin et la vie populaire et participant aux changements civilisés de ce monde.

4.4 L'éducation par la danse influencée par la volonté du roi et les idéologies classiques.

³¹² ARBEAU Thoinot. *Orchesographie*. Lengres : Iehan des preyz Imprimeur, 1588, pp 9-10. (FONTA Laure. *Réimpression précédée d'une Notice sur les Danses du XVI siècle*, 1888)

L'esprit chevaleresque et l'humanisme font la base de l'éducation par la danse dans la Cour qui se produit en Italie à la Renaissance. L'éducation par la danse qui avait été estimée « décoration muette » par les savants à cette époque-là est mise à la hauteur de l'élégance ultime, cela concerne la volonté du roi français, l'arrière-plan de la culture de la cour de France et l'esthétique de l'art à l'époque classique.

4.4.1 L'arrière-plan de la culture de la cour de France au XVII^e siècle

Le réveil apporté par la Renaissance rend la France ambitieuse. « Ils ont pris la décision de prédominer tous les autres pays, sur le plan de la langue élégante, de la vie de cour splendide, du talon des créateurs et des artistes. »³¹³ Tout cela et la puissance potentielle politique du gouverneur annoncent un centre de la civilisation occidentale—la France.

Comme prévu, le XVII^e siècle est un siècle de la France. La chose la plus splendide de ce siècle est la culture de cour de la France. Et la danse y a joué un rôle important. Le succès de *le Ballet comique de la Reine* rend le ballet un art important. La conception de la chorégraphie géométrique a une place importante, on règle les danseurs selon les dessins géométrique, cela se produit des gestes formidables, la combinaison entre le corps humain et la géométrie atteint l'infinité et le point ultime de l'harmonie.³¹⁴

Tout cela crée des conditions pour le développement de l'éducation par la danse dans la cour de France.

³¹³ SORELL Walter. *L'Histoire de la culture de danse occidentale*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Université du Peuple de Chine, 1996, p 115.

³¹⁴ SORELL Walter. *L'Histoire de la culture de danse occidentale*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Université du Peuple de Chine, 1996, pp 125-126.

4.4.2 L'influence de la volonté du roi de France sur la danse

C'est une tradition que les rois de France aiment la danse. A l'époque de Louis XIII, en plus de cette affection, la volonté du roi influence aussi le style de danse.

Louis XIII est un puritain déprimé. A l'âge de 9 ans, soit en 1610, la mort de son père lui rend triste et même le développement de la société s'arrête pour un moment. Depuis 1620, Louis XIII est entré en pouvoir, il gouverne et change le pays selon sa notion de la valeur. Sur le plan de la danse, comme ce que Curt Sachs a dit, un nouveau modèle de l'action a apparue. toute violence, toute expansion, toute rudesse sont bannies.... Toute l'attitude a de la grandeur, du calme, de la plénitude : point d'agitation, point de saccades ; la silhouette garde sa fermeté et sa précision. Les danses à mouvements amples, *la volte* et *la canarie* perdent du terrain.³¹⁵ Dès le règne de Louis XIII au plus tard, un souci de sobriété et de gravité commence à distinguer ce qu'on appelle déjà « la belle danse »³¹⁶, soit une danse noble.

De la « danse élégante » de la cour italienne à la « belle danse » de la cour française, l'élégance reste et la noblesse est ajoutée, cela manifeste la volonté du roi et l'éducation par la danse a plus de tempérament de puissance.

Sous Louis XIV, le goût pour « la belle danse » se fait autrement contraignant. Ce ne sont plus seulement *les cabrioles*, *pirouettes* et autres « frisotteries » qui en sont exclues. L'abbé de Pure ne concède qu'à regret aux dames le pas, selon lui trop gai, des branles. (Rameau de même déconseillera les contretemps sautés aux personnes de grande taille ou qui ne sont plus dans leur première jeunesse.) La belle danse, selon de Pure, doit consister « en simples démarches, à bien observer les pas, et à garder des

³¹⁵ HESS Rémi. *Les trois temps de la Valse*. Traduit par ZHENG Huihui, Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 2006, p 29.

³¹⁶ GUILCHER Jean-Michel. *La Contredanse et les renouvellement de la danse française*. Paris : MOUTON &CO, 1969, p 29.

temps réguliers et justes ». Une telle danse ne révèle pas seulement la naissance et l'éducation, elle est liée à des qualités morales. Elle « est toujours plus majestueuse, et sent mieux la personne de qualité, et ce qui vaut encore beaucoup mieux, la modestie et la vertu ». Sobriété de l'exécution, dépouillée de toute virtuosité vulgaire, dignité grave de l'attitude jamais risquée dans des équilibres incertains, contrôle conscient du geste dessiné avec une parfaite rigueur, ampleur mesurée, justesse des appuis et des proportions, tels sont les caractères essentiels du nouveau style.³¹⁷

4.4.3 L'épreuve des règles d'art

La 'belle danse' a son nouveau style de la cour de France, et puis les épreuves des règles d'art.

Louis XIV a décidé d'établir l'Académie Royale de la Danse en 1661. Il a demandé aux 13 professeurs de danse y compris Beauchamps de collectionner, arranger et régler les danses. Les cinq positions fondamentales de la danse ont vu le jour. Cette contribution de Beauchamps est considérée comme indispensable, et la précision de la définition est sans précédent. Le professeur de danse célèbre du cour de France du XVIII^e siècle Pierre Rameau : la définition de « cinq positions » est « un arrangement nécessaire de cet art » par Beauchamps.³¹⁸ On peut les définir « une juste proportion que l'on a trouvé d'éloigner ou d'approcher les pieds dans une distance mesurée, où le corps soit dans son équilibre ou à plomb sans se trouver gêné, soit que l'on marche, soit que l'on danse, ou lorsque l'on est arrêté ».³¹⁹ Rameau indique : Beauchamps, cette génie les a trouvées, pour le moment, rien n'est plus important que l'élégance du corps, il faut danser avec la musique sublime et établir les cinq positions des pieds.

³¹⁷ GUILCHER Jean-Michel. *La Contredanse et les renouvellement de la danse française*. Paris : MOUTON &CO, 1969, p 29.

³¹⁸ RAMEAU Pierre. *Maître à danser*. Paris : Chez Jean Villette, 1725, (BROUDE BROTHERS. NEW YORK), p 9.

³¹⁹ GUILCHER Jean-Michel. *La Contredanse et les renouvellement de la danse française*. Paris : MOUTON &CO, 1969, p 30.

Donc, on doit les considérer comme les règles indispensables.³²⁰

A cette époque-là, les artistes français et italiens cherchaient les règles. Parmi eux, c'était Beauchamps qui est le meilleur, avec le support de Louis XIV. La recherche des règles de l'art se dirige vers un niveau parfait. L'art de la danse est entrée dans la rue idéale de la classique. Par conséquent, le succès de Beauchamps est un symbole de l'entrée de la danse à l'époque classique en France, et aussi le symbole de la splendeur de la cour et la puissance du roi Louis XIV de protéger et fortifier le palais.

Ces règles de danse sont aussi appliquées en bal qui rendent un goût artistique aux gestes de bal. Le *Menuet* est le meilleur exemple, il arrive à la cour de la campagne, et est apprivoisé par les règles de danse qui lui donne une élégance de cour qui correspond à la « danse noble » qui est enseignée à l'école de danse. Le *Menuet* devient une danse sérieuse, sublime et concise. « ses actions sont très restreintes et pas très rapides. »³²¹ Même si le *Menuet* est considéré comme la danse la moins joyeuse de tous les bals, il est devenu le symbole de la dignité noble et bien accueilli par les nobles. Plus tard, bien dansant le *Menuet* devient un passeport pour entrer dans le beau monde.³²²

Un ordre intelligent la gouverne, qui s'accommode mal de liberté et de spontanéité. Elle demeure un plaisir, sans doute, mais non plus au sens où l'entendaient les époques passées. En revanche, plus qu'à toute autre époque, elle est oeuvre d'art, instrument raffiné d'éducation aristocratique, et constituant majeur du cérémonial.³²³ Dominé par le rationalisme, les Français aiment établir les ordres du loi, et l'art de

³²⁰ RAMEAU Pierre. *Maître à danser*. Paris : Chez Jean Villette, 1725, (BROUDE BROTHERS. NEW YORK), p 10.

³²¹ SORELL Walter. *L'Histoire de la culture de danse occidentale*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Université du Peuple de Chine, 1996, p 210.

³²² SORELL Walter. *L'Histoire de la culture de danse occidentale*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Université du Peuple de Chine, 1996, p 211.

³²³ GUILCHER Jean-Michel. *La Contredanse et les renouvellement de la danse française*. Paris : MOUTON &CO, 1969, pp 38-39.

danse de France attache de l'importance à la perfection des techniques, poursuit la clarté, le standard et l'équilibre, même si on devient rigide.³²⁴ Donc, avec le développement du *Menuet*, une élégance française est établie. Et le *Menuet* devient le manuel de danse noble pendant un siècle, grâce à son charme classique et raisonnable.

4.5 L'éducation par la danse avec les styles baroque et rococo

La volonté du roi, l'épreuve des ordres de danse, forment le cadre de l'élégance française mais l'élégance à la française doit être encore luxueuse et somptueuse. Et la perfection de l'élégance française est complétée par l'influence de l'art baroque et rococo.

Au XVIII^e siècle, les gestes dignes et arabesque du XVII^e siècle deviennent légères et élégantes.³²⁵ La cérémonie féodale est enfin perfectionnée.

4.5.1 L'influence du style baroque.

Le style baroque est un style de l'art européen du XVII^e siècle, produit par le style de peinture italienne à la Renaissance.³²⁶ Il a brisé l'intégration du standard esthétique classique, et créé un art actif, mais il entraîne aussi une répression et excès en préconisant la forme claire et noble. « Cette répression et la raison coexistent, cet excès reflète des émotions. Tous les deux signifient que les Italiens adorent l'excès mais les Français qui sont plus raisonnables préfèrent l'élégance réprimée. »³²⁷ A l'époque de Louis XIII et XIV, le style baroque est populaire en France, la noblesse et

³²⁴ SACHS Curt. *L'Histoire de la danse du monde*. Traduit par GUO Mingda, corrigé par HENG Si. Shanghai: Edition de Musique de Shanghai, 1992, p 372.

³²⁵ SORELL Walter. *L'Histoire de la culture de danse occidentale*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Université du Peuple de Chine, 1996, p 208.

³²⁶ WEN Tingkuan, WANG Luyu. *Le dictionnaire de l'art antique*. Pékin: Edition de la Radiodiffusion Internationale Chinoise, 1988, p 269.

³²⁷ SORELL Walter. *L'Histoire de la culture de danse occidentale*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Université du Peuple de Chine, 1996, p 213.

la luxe sont aussi un produit du style baroque. On peut apercevoir à travers les gestes compliqués dans mains du *Menuet* du XVII^e siècle les traces de la décoration du palais français et des dentelles des vêtements, et à travers les pas de danse et les saluts à plusieurs fois la prudence et le calme extérieur des nobles français. Le *Menuet* et l'éducation par la danse qui enseigne plutôt le *Menuet* manifestent ce jugement esthétique et le goût noble.

4.5.2 L'influence du style rococo

La peinture rococo qui est paru au XVIII^e siècle en France mène un nouveau style artistique. Les oeuvres d'art essayent de s'écarter de la vie réelle, poursuit le paradis terrestre. On manifeste un goût soi-disant élégant, plein de tendresse, et coquetterie.³²⁸ Le style rococo qui était en vogue au XVIII^e siècle était considéré comme une imitation aux femmes à une époque féminine. « la ligne du corps féminin est la source d'inspiration des artistes rococos. Par conséquent, sur le mur, le plafond au style rococo, on peut trouver les ligne au forme de C, S s'enrouler. Le couleur principale est le rose claire, tendre et doux, aussi la couleur or pour stimuler la sensation. La soie fine est aussi utilisée pour décorer la chambre, on le trouve comme trouver la peau des femmes, le matériel éclatant comme le miroir est l'outil principal du symbole de narcissisme et la stimulation sexuelle. »³²⁹

Le monde sans soucis des nobles a une relation avec le style rococo, le salon créé par les dames nobles est un foyer pour cet art. Dans cette sorte de salon, les nobles du milieu inférieur est les classes moyennent essayent d'entrer dans le beau monde, avec un goût rococo, le *Menuet* devient élégant. Jusqu'à ce moment, le *Menuet*--la fleur parfaite enfin épanouie sur l'arbre qui a été taillé amoureuxment depuis

³²⁸ WEN Tingkuan, WANG Luyu. *Le dictionnaire de l'art antique*. Pékin: Edition de la Radiodiffusion Internationale Chinoise, 1988, p 269.

³²⁹ AO Jun. *L'Intelligence française: cristal du sentiment et de la raison*. Hangzhou : Edition du Peuple du Zhejiang, 1994, p 106.

longtemps—s'épanouissent le mieux.³³⁰

Comme le professeur de danse du XVIII^e siècle Rameau a dit : la danse est déjà parfaite.³³¹ Donc, l'époque de Louis XIV représente l'apogée de la puissance de la danse en Europe et aussi celle de l'éducation par la danse des nobles. Rameau a dit : « Nous pouvons dire à la gloire de notre nation, qu'elle a le véritable goût de la belle danse. Presque tous les Etrangers loin d'en disconvenir, viennent depuis près d'un siècle admirer nos danses, se former dans nos spectacles et dans nos écoles ; même il n'y a point de Cour dans l'Europe qui n'ait un maître à danser de notre nation. »³³²

L'éducation par la danse des nobles dans la cour se développe continuellement pendant plus de trois siècles, il est né à la Renaissance en Italie au 15^e siècle et continue à se développer en France. Il poursuit la tradition de la Grèce antique, continue le modèle du Moyen Age, et devient une éducation par la danse qui est pleine de l'esprit humaniste.

Dominé par une raison, on utilise la danse à fin de former les hommes nobles. Bien que le critère de morale et esthétique de cette éducation est noble et affecté. Mais comme l'évolution de l'homme d'être nu à être habillé, de sauvage à civilisé, l'éducation par la danse de cour—l'éducation par la danse noble, « cette décoration du corps muette », a joué son rôle indispensable et irremplaçable en poursuivant la perfection, obtenir l'accord de l'esprit et du corps, la bonne communication entre les gens—elle a accéléré le cours de civilisation.

³³⁰ GUILCHER Jean-Michel. *La Contredanse et les renouvellement de la danse française*. Paris : MOUTON & CO, 1969, pp 84-85.

³³¹ SACHS Curt. *L'Histoire de la danse du monde*. Traduit par GUO Mingda, corrigé par HENG Si. Shanghai: Edition de Musique de Shanghai, 1992, p 371.

³³² RAMEAU Pierre. *Maître à danser*. Paris : Chez Jean Villette, 1725, (BROUDE BROTHERS. NEW YORK), p 9.

Chapitre IV

Donner un ton à la personnalité et l'éducation par la danse

Née de l'humanisme, l'éducation par la danse royale a fait progresser la civilisation de l'humanité et la société. Elle est en effet un enseignement de la civilisation humaine. Avec le développement de la productivité et le progrès de la société, l'argent et la fortune ont pu changé la vie de nombreuses personnes. Pourtant, la richesse ne signifie pas la civilisation, les nouveaux nobles et ceux qui rêvent de l'être s'acharment à imiter le *Menuet*, même si cette danse exigée ne convient pas peu à peu aux moeurs sociales. Ils font l'objet d'entrer dans la haute société de l'apparence à l'esprit. Donc, après la victoire de la Révolution française, l'éducation par la danse royale n'est pas disparue à la suite de la disparition de la dynastie féodale.

La bourgeoisie ont hérité cette éducation, en changeant la repère morale et le mode, le fait voir un nouveau jour et faire partie de l'éducation de gentilhomme. Sous le drapeau de Liberté, Egalité et Fraternité, elle est devenue un enseignement populaire de danse.

XVIII^e et XIX^e siècle est une époque où la civilisation humaine s'est beaucoup développée, ayant pour l'origine de la danse royale, cette démocratisation de l'éducation par la danse est devenue, en même temps de perfectionner la personnalité, une sorte de l'éducation de la qualité de danse différant de la formation des danseurs professionnels.

1 L'éducation par la danse au XVIII^e et XIX^e siècle

1.1 L'éducation par la danse hors le palais royal de la France

1.1.1 L'éducation par la danse en province et aux salons

« Le *Menuet* a connu son plein épanouissement dans la deuxième partie du XVII^e siècle et la première partie du XVIII^e siècle. A cheval sur ces deux siècles si différents il aille la majesté du Grand Siècle à la grâce des Watteau, c'est pourquoi il représente si bien le sentiment de la juste mesure ». ³³³ « Il faut un goût exquis, un discernement juste, un caractère tendre... tout doit parler dans cet exercice : les différents mouvements du corps, les bras, le port de la tête, les yeux, la bouche, doivent jouer leur rôle, afin qu'en tout, il se développe un air de grâce et de noblesse » ³³⁴

Le *Menuet* est tout à fait à la française. Cette danse caractérise particulièrement cette époque du XVII^e siècle. ³³⁵

Ce siècle du *Menuet* est vraiment celui où la France est reine en matière de danse ; tous les peuples nous imitent et les professeurs de danse étrangers viennent prendre le ton chez nous, auprès de nos « Maître à danser ». En dehors des treize Académistes, Dumanoir nous dit qu'il y avait trois ou quatre mille maîtres à danser. Ceux-ci se rangeaient en première, deuxième et troisième classe et il existait en outre des « Compagnons à danser ». ³³⁶

Nadia Sauvage a décrit dans son « Le *Menuet* » la scène du cours de danse sous l'époque de Louis XIV. Dans ce temps-là, il y avait deux cours de danse différents, le premier se donnait aux membres de la cour royale par le célèbre « Maître à danser » de Paris, le deuxième aux citadins de la Province. Comment ces cours se donnaient-ils ? Que le professeur enseignait-il en cours ?

³³³ SAUVAGE Nadia. *Le Menuet*. Paris: Jean Grassin éditeur, 1960, p 6.

³³⁴ SAUVAGE Nadia. *Le Menuet*. Paris: Jean Grassin éditeur, 1960, p 5.

³³⁵ SAUVAGE Nadia. *Le Menuet*. Paris: Jean Grassin éditeur, 1960, p 4.

³³⁶ SAUVAGE Nadia. *Le Menuet*. Paris: Jean Grassin éditeur, 1960, p 7.

La salle de cours avait souvent un violon pour enseigne sous lequel on lisait ces mots : « Céans on montre à danser ». Les écoliers arrivaient dans la salle, le chapeau à la main gauche—c'était de rigueur--, quittaient leur souliers à semelle de plomb, mettaient de légers escarpins, puis venaient saluer le maître dans les règles de l'air. Ils allaient alors verser leur écu dans un vase destiné à cet effet et le cours commençait.

La leçon de danse se donnait le plus souvent au son d'une poche ou pochette et quelquefois au son d'un véritable orchestre. Le violon, comme dit Dumanoir, étant « plus propre à faire danser que les autres instruments »³³⁷, parce qu'il marquait mieux tous les mouvements et toutes les cadences.

Pour danser, il fallait commencer à marcher au violon.

Le « Maître à danser » enseignait le maintien, les cinq positions créées de fraîche date par Beauchamp, maître des ballets de Louis XIV, les demi-coupés, les ronds de bras ou du poignet, les oppositions, la façon de se tenir la main, le port de la tête. Tour à tour, il frappait des mains, puis les relevait pour marquer la cadence et la fausse cadence, mais surtout il enseignait le *Menuet*, et tel le « Maître à danser » du bourgeois gentilhomme, on l'entendait administrant ses conseils :

« Ne ramez point les épaules..., vos deux pieds sont estropiés, haussez la tête..., tournez la pointe du pied en dehors..., dressez votre corps... »

« Soyez simple avec art... »

« Que la note et le pied soient bien d'accord entre eux ».

³³⁷ SAUVAGE Nadia. *Le Menuet*. Paris: Jean Grassin éditeur, 1960, pp 8-9.

« Sois moelleux sans mollesse et ferme sans raideur »³³⁸

Dans cette description, on voit clair la sincérité des apprenants et la conscience des enseignants. Le majestueux *Menuet* est ainsi « apporté » du palais luxueux et continue à accomplir sa tâche divine dans la salle ordinaire.

Le *Menuet* est non seulement apporté à la salle ordinaire, mais aussi à une autre espace — le salon.

Après la naissance d'un philosophe comme Descartes, d'un poète comme Corneille, l'ambiance sociale se dominaient par les « grandes dames ». C'est pendant cette période, de 1620 à 1650, que la Marquise Rambouillet, intelligente et douée d'imitation, a changé de son habitation privée — Palais de Catherine de Paris en un lieu où se réunissaient tous les élites parisiens, ce qui symbolise le début du salon.³³⁹

Le salon était une réunion d'amis dans un espace privée. Il est devenue une forme d'activités sociales, mais il est dépourvu des chinoiseries administratives du palais royal et des réunions d'ambassade et paraissait détendu et agréable. Dans un environnement tendre et avec les sourires charmants de belles grandes dames intelligentes, on parlait de la philosophie, la culture et l'art. Les nobles montraient leurs manières gracieuses, formaient leur éloquence et se vantaient de leur humour.³⁴⁰

Bien sûr, la danse est aussi une activité indispensable du salon. Dans les salons du XVIII^e siècle, on dansait souvent le *Menuet*. « Dans ces immenses salons où seigneurs

³³⁸ SAUVAGE Nadia. *Le Menuet*. Paris: Jean Grassin éditeur, 1960, p 8.

³³⁹ SORELL Walter. *L'Histoire de la culture de danse occidentale*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Université du Peuple de Chine, 1996, p 199.

³⁴⁰ SUN Danyan. *La Genèse du salon*. Le journal Xinmin de Shanghai, 2004.

et dames faisaient cercle autour des danseurs, on pouvait goûter tout l'esprit délicat, le raffinement des ces danses. »³⁴¹ écrit Nadia Sauvage dans son *Menuet*.

Le salon est un cercle culturel qui se constituait par la couche inférieure de la noblesse et la couche supérieure de la classe moyenne.³⁴² Dans le salon, on peut partager les idées et les goûts pareils, « la différence entre les couches supérieures et inférieures est devenue secondaire, les connaissances décidaient de plus en plus le degré du statut dans le salon. »³⁴³ Pour la classe moyenne, on était attiré vers la vie de noblesse et appréciait le pouvoir du dominant, « Ils appartenaient en effet à la classe gouvernante ou bien ils en faisaient semblant »³⁴⁴, on approuvait que être noblesse, c'est d'être noble,³⁴⁵ ils ont ainsi « accepté très vite les caractères des valeurs nobles ayant le talent d'adaptation et imitation humaines »,³⁴⁶ imité la vie des nobles et leurs manières de vivre polies — bonne éducation, forte confiance en soi et haute dignité de vie, énergie avec sobriété.

Grâce au salon, la classe moyenne a obtenu ce qu'elle avait aspiré, et y a réalisé son rêve de noblesse. Le salon qui existait hors de la cour royale a joué le rôle de propager et former le mode de vie des nobles, et fait leurs rites devenir la fortune des gens moyens. Et la danse y a joué le rôle ineffaçable. On peut ainsi dire que le salon est la correspondance qui a aidé la danse noble à entrer dans la société, les activités de la danse de salon est aussi un enseignement de danse, elle est une façon efficace de former la classe moyenne pour avoir les qualités des nobles.

³⁴¹ SAUVAGE Nadia. *Le Menuet*. Paris: Jean Grassin éditeur, 1960, p 6.

³⁴² SORELL Walter. *L'Histoire de la culture de danse occidentale*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Université du Peuple de Chine, 1996, p 230.

³⁴³ SUN Danyan. *La Genèse du salon*. Le journal Xinmin de Shanghai, 2004.

³⁴⁴ SORELL Walter. *L'Histoire de la culture de danse occidentale*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Université du Peuple de Chine, 1996, p 238.

³⁴⁵ SORELL Walter. *L'Histoire de la culture de danse occidentale*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Université du Peuple de Chine, 1996, p 238.

³⁴⁶ SORELL Walter. *L'Histoire de la culture de danse occidentale*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Université du Peuple de Chine, 1996, p 197.

1.1.2 L'éducation par la danse de la nouvelle noblesse après la Révolution française

L'éducation par la danse royale du XVIII^e siècle continuait à se développer à l'extérieur de la cour impériale. Mais le *Menuet* — cette danse noble et solennelle commençait à connaître le défi. La *Contredanse* venant de l'Angleterre a ajouté de l'énergie à la danse royale. On se mettait à détester son geste pétrifié, rigide. « Sous Louis XV et Louis XIV, les fêtes et les bals de cour sont moins cérémonieux et moins somptueux. Le style des danses s'inspire de l'esprit de l'époque. Il devient léger, gracieux, enjoué, joyeux. »³⁴⁷

La victoire de la Révolution française de 1789 a déporté le *Menuet*, le peuple affluait vers les rues et les places en dansant et chantant, ces danses et chansons les ont apportés dans un espace de victoire, libération, liberté et joie. Mais à mesure du changement de climat politique, les salons se rouvrent et les bals privés se multiplient. La « bonne compagnie » se regroupe. Le premier consul—plus tard l'empereur—voit au bal les manifestations de la vie mondaine un instrument utile à sa politique d'unification. « Peu à peu on semblait reprendre toutes les habitudes de la vie sociale. C'était un moyen adroit d'amener ceux qui la savaient à venir s'y replacer. C'était reformer les liens entre les hommes civilisés. Tout ce système fut suivi avec une grande habileté ».³⁴⁸ Quant à la cour, elle a trop besoin d'être éduquée elle-même pour pouvoir donner le ton à la ville. Le premier consul et ses fonctionnaires s'initient aux bonnes manières dans le salon de Madame de Montesson. Les dames de la cour de l'empereur découvriront qu'il leur faut apprendre la révérence, et demanderont les

³⁴⁷ HESS Rémi. *Les trois temps de la Valse*. Traduit par ZHENG Huihui, Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 2006, p 45.

³⁴⁸ GUILCHER Jean-Michel. *La Contredanse et les renouvellement de la danse française*. Paris : MOUTON & CO, 1969, p 150.

leçons de Despréaux, en d'autres temps maître à danser de la reine.³⁴⁹

Avec le changement politique, une partie d'anciens nobles et politiciens ont rétabli l'intérêt à la danse élégante de la haute société. D'ailleurs, un peu plus tard, ce changement est apparu aussi dans la société populaire. « Une véritable passion pour la danse, et pour la danse la plus difficile, s'est emparée des milieux citadins. Les contemporains sont les premiers surpris par l'ampleur et la force d'un entraînement qu'ils constatent sans bien se l'expliquer. »³⁵⁰ Une des raisons de ce phénomène consistait au besoin de la communication de la haute classe et celui des nouveaux riches qui voulaient s'exprimer comme les nobles « élevés » et admirables avant la Révolution.³⁵¹

« Les femmes des parvenus haïssaient tout naturellement une conversation intéressante parce qu'elles y étaient étrangères » note la duchesse d'Abrantès dans ses *Souvenirs* sur les salons. On n'y peut parler ni art ni science ; les étrangers s'y ennuiant vite.³⁵² Ceux qui étaient vraiment élevés ne s'entendaient pas bien avec eux non plus. Dans une telle société rassemblée, seulement la danse pouvait-elle satisfaire et communiquer les gens d'éducation différente. Sous la contradiction idéologique, par la danse de haut niveau en cours de l'évolution, on partageait la culture. « Des gens que séparent les connaissances et l'éducation peuvent rivaliser de talent dans une *Contredanse* avec, à entraînement et dispositions égaux, les mêmes chances de s'y distinguer. »³⁵³ « Par la logique de la conjoncture historique, la danse devient tout

³⁴⁹ GUILCHER Jean-Michel. *La Contredanse et les renouvellement de la danse française*. Paris : MOUTON & CO, 1969, p 150.

³⁵⁰ GUILCHER Jean-Michel. *La Contredanse et les renouvellement de la danse française*. Paris : MOUTON & CO, 1969, p 151.

³⁵¹ GUILCHER Jean-Michel. *La Contredanse et les renouvellement de la danse française*. Paris : MOUTON & CO, 1969, pp 151-152.

³⁵² GUILCHER Jean-Michel. *La Contredanse et les renouvellement de la danse française*. Paris : MOUTON & CO, 1969, p 151.

³⁵³ GUILCHER Jean-Michel. *La Contredanse et les renouvellement de la danse française*. Paris : MOUTON & CO, 1969, p 151.

naturellement le premier des arts et des besoins ». ³⁵⁴ Les nouveaux nobles avaient besoin d'accepter l'éducation universitaire dont le manuel est « la belle danse » et des activités culturelles basées sur l'apprentissage des élites qui composaient la société.

Après la victoire de la Révolution française de bourgeoisie, le *Menuet* muni des valeurs féodales et nobles avait encore son propre marché, d'une part c'est grâce à la Restauration de l'empire, d'autre part, c'est aussi le besoin des nouveaux nobles. Certainement, c'est parce que le *Menuet* avait la fonction d'embellissement et d'éducation.

1.2 L'éducation par la danse populaire

1.2.1 L'éducation par la danse privée, sociale et scolaire

Sauf le besoin des nouveaux nobles pour la danse, on attachait aussi plus d'importance à l'éducation artistique des jeunes. L'éducation par la danse privée venant de celui des nobles et les stages de danse dans la société, tous ont éduqué les jeunes et le peuple.

A ce moment-là pour les couches moyennes, l'éducation par la danse privée était la voie principale de l'éducation par la danse. Sa tradition venait de l'Italie sous l'époque de la Renaissance et la cour royale de France. Il s'est développé de la cour au peuple, de la formation des nouveaux nobles à tous les apprenants qui voulaient en payer le frais. On peut ainsi dire partout des villes de l'Europe. Il a deux formes comme la formation individuelle à long terme et la stage de danse à court terme. On

³⁵⁴ GUILCHER Jean-Michel. *La Contredanse et les renouvellement de la danse française*. Paris : MOUTON & CO, 1969, p 151.

enseignait soit le ballet, soit la danse de bal.³⁵⁵

L'éducation par la danse familiale est une forme de l'éducation par la danse privée. Nous pouvons voir dans beaucoup d'images les scènes où un maître à danser ou un père apprend les enfants à danser avec un violon. Selon John Locke, pédagogue anglais, la formation des gentilshommes ne peut pas se faire par l'éducation scolaire. Il préconise avec ardeur que les familles qui ont assez d'argent doivent trouver un homme ayant un caractère rigoureux, bien élevé et éduqué et riche d'expérience sociale comme maître privé des enfants. Ainsi les enfants peuvent acquérir plus de connaissances, avoir plus de perspicacité et plus de courage dans ses comportements, éviter l'influence des mauvais enfants et recevoir une observation particulière et attentive.³⁵⁶ Goethe a raconté comment son père lui apprenait la danse quand il était enfant : «il nous apprenait des postures et des pas très précis. Quand nous atteignons le niveau du *Menuet*, il interprétait des morceaux à mesure 3/4 avec une flûte et nous faisons de notre mieux pour danser sur le rythme». Outre la direction de son père, Goethe est allé apprendre la danse à Strasbourg chez son maître de danse français.³⁵⁷

Les moyens d'expression artistique prennent alors dans la formation de la jeunesse une place prépondérante. Des établissements scolaires parisiens, dans leur publicité en province, mettent l'accent sur le fait qu'ils enseignent « la danse, le dessin, la musique, et la déclamation ». Les distributions de prix des collèges s'accompagnent assez souvent d'un concert et d'un bal. « On voit les arts d'agrément prendre, dans

³⁵⁵ 罗日杰斯特温斯卡娅-М·瓦西列耶娃 (nom russe, traduit en chinois). *Les danses du monde dans la vie historique*. Traduit par XIAO Suhua, corrigé par LU Wenjian. Pékin: Dossiers Internes de l'Institut de la danse à Pékin, 1983, p 135.

³⁵⁶ DAI Benbo. *L'Histoire de l'Education Etrangère*. Pékin: Edition Education du Peuple, 1990, Tome I, p 74.

³⁵⁷ SACHS Curt. *L'Histoire de la danse du monde*. Traduit par GUO Mingda, corrigé par HENG Si. Shanghai: Edition de Musique de Shanghai, 1992, p 405.

l'éducation, une telle supériorité sur les connaissances utiles ». ³⁵⁸

Cette généralisation de l'éducation par la danse résulte de la poursuite de l'élégance et de l'attention à l'étiquette. On constate que les cérémonies et l'étiquette de la cour, surtout la splendeur et la solennité sous le gouvernement de Louis XIV et de ses successeurs ont disparu. En revanche, les classes montantes continuent à imiter les modes de vie ³⁵⁹ de sorte que l'étiquette soit possédée par tout le monde. L'élégance et la douceur apportées par la vie courtoise et par les comportements exquis deviennent les poursuites idéales des gens. L'esprit du temps est tel que bien danser ouvre toutes les portes. « ...pourvu qu'une femme eût une fille belle danseuse, elle était sûre d'être invitée... » « Quant aux hommes, plusieurs ne devaient leur admission dans le monde qu'à leur talent pour la danse. » Un provincial nouvellement débarqué voit s'ouvrir les salons les plus fermés dès qu'il a prouvé sa supériorité dans les entrechats. Exceller dans la gavotte permet à une fille de se marier au-dessus de sa condition, à un jeune homme d'ambitionner une situation brillante. On prête à une mère ce mot : « que mon fils danse bien et je me charge de lui faire faire son chemin dans le monde. » ³⁶⁰ La danse est devenue un moyen important pour se rendre fameux. Le succès dans la société commence en stage de danse. Chaque ville a besoin de ses propres maîtres de danse. Ces maîtres de danse ou ces professeurs de danse ont un rôle important. Bien qu'ils n'aient pas fait de publicité et que leur nom n'apparaissent jamais dans les journaux, ils sont de vrais pédagogues. ³⁶¹

³⁵⁸ GUILCHER Jean-Michel. *La Contredanse et les renouvellement de la danse française*. Paris: MOUTON & CO, 1969, p 152.

³⁵⁹ SORELL Walter. *L'Histoire de la culture de danse occidentale*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Université du Peuple de Chine, 1996, p 236.

³⁶⁰ GUILCHER Jean-Michel. *La Contredanse et les renouvellement de la danse française*. Paris : MOUTON & CO, 1969, p 152.

³⁶¹ STEPHENSON R.M, IACCARINO J. *L'Histoire de la danse de société*. Traduit par LIU Mengdi. Forum de danse, N° .1, Pékin, 1985, pp 118-126.

Au XIX^e siècle, les stages de danse et les écoles de danse sont innombrables en France et en Angleterre aussi. Cellarius, professeur de danse célèbre français est même invité à se rendre en Angleterre pour donner des cours. Quant en Amérique, on peut remonter à 1686. En cette année-là, le premier professeur de danse est arrivée à New York pour apprendre aux enfants des riches le comportement et l'étiquette. La danse est devenue très appréciée dans les années soixante-dix du XIX^e siècle. Il y a sept écoles de danse à New York en 1800.³⁶²

Cette éducation par la danse n'a pas encore abandonné le *Menuet*. La valeur éducative de celui-ci subsiste bien qu'il n'ait plus la gloire d'hier.³⁶³ Il devient une danse éducative classique, rempli d'étiquette et «joue un rôle privilégié dans l'éducation par la danse jusqu'au milieu du XIX^e siècle»,³⁶⁴ car «Le *Menuet* est une danse froide, mais nécessaire à l'éducation. Quand un homme danse bien le *Menuet*, il a des grâces dans tout ce qu'il fait ». «Au *Menuet* en effet, on ne juge pas seulement le danseur mais l'homme, la qualité de son éducation et la distinction de ses manières.»³⁶⁵

Cette éducation par la danse se déroule à travers les bals et les salles de danse. Sa prospérité est aussi liée à l'épanouissement des activités de danse. Depuis la Renaissance, les activités de danse populaires en Europe prennent bonne tournure grâce à l'interactivité excellente entre la cour et le peuple, entre la ville et la

³⁶² STEPHENSON R.M, IACCARINO J. *L'Histoire de la danse de société*. Traduit par LIU Mengdi. Forum de danse, N° .1, Pékin, 1985, pp 118-126.

³⁶³ GUILCHER Jean-Michel. *La Contredanse et les renouvellement de la danse française*. Paris : MOUTON &CO, 1969, p 88.

³⁶⁴ GUILCHER Jean-Michel. *La Contredanse et les renouvellement de la danse française*. Paris : MOUTON &CO, 1969, p 88.

³⁶⁵ GUILCHER Jean-Michel. *La Contredanse et les renouvellement de la danse française*. Paris : MOUTON &CO, 1969, p 89.

campagne. En 1715, on tient des bals publics payants sous l'ordre de Louis XV.³⁶⁶ De nombreux auteurs affirment qu'en 1789, pour la seule ville de Paris, il y a cent endroits où l'on danse. Ce qui est sûr, c'est que l'on a dansé durant toute la Révolution.³⁶⁷ Une extraordinaire soif de plaisir s'est emparée de la société tout entière. Et cela pour bien des années.³⁶⁸ Toutes sortes de gens peuvent trouver le bal qui leur convient : le bal des riches, le bal des commerçants, le bal des employés, le bal des porteurs... Les activités de danse ne se limitent pas aux fêtes ou aux salles de danse, toute famille bourgeoise danse...³⁶⁹ La danse peut non seulement divertir, mais aussi embellir le comportement et former une belle allure, comme Cellarius a dit : « cet art, qui se rattache si directement aux lois de l'élégance et même de l'urbanité française. Quelle mère de famille n'est pas heureuse d'apprendre que son fils vient au bal maintenant pour y danser et Valses, et non plus pour compter parmi les tenants de l'écarté ou de la bouillotte ! »³⁷⁰

Vu ce rôle irremplaçable de l'éducation par la danse, la danse est introduite dans les écoles primaires de Paris et devient une discipline de l'éducation physique dans le but de donner un corps et un esprit plus saints à la nouvelle génération en 1900.³⁷¹

1.2.2 L'éducation par la danse dans l'armée

³⁶⁶ 罗日杰斯特温斯卡娅-M·瓦西列耶娃 (nom russe, traduit en chinois). *Les danses du monde dans la vie historique*. Traduit par XIAO Suhua, corrigé par LU Wenjian. Pékin: Dossiers Internes de l'Institut de la danse à Pékin, 1983, p 57.

³⁶⁷ HESS Rémi. *Les trois temps de la Valse*. Traduit par ZHENG Huihui, Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 2006, p 62.

³⁶⁸ GUILCHER Jean-Michel. *La Contredanse et les renouvellement de la danse française*. Paris : MOUTON &CO, 1969, p 148.

³⁶⁹ SORELL Walter. *L'Histoire de la culture de danse occidentale*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Université du Peuple de Chine, 1996, p 431.

³⁷⁰ CELLARIUS. *La danse des salons*. 1847, Texte présenté par HESS Rémi. Grenoble : Editions Jérôme Millon, 1993, p 38.

³⁷¹ HESS Rémi. *Les trois temps de la Valse*. Traduit par ZHENG Huihui, Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 2006, p 106.

Durant tout le XIX^e siècle, l'éducation par la danse se fait dans l'armée. Les professeurs de danse qualifiés enseignent la danse aux militaires pour que les jeunes venant de provinces différentes et de couches sociales différentes reçoivent une éducation civilisée.³⁷²

L'éducation par la danse dans l'armée commence à l'époque de Louis XIV. « Jusqu'à la veille de la Révolution, on n'enseigne la danse qu'aux élèves officiels. C'est à dire qu'au moins en principe, on n'enseigne que la danse aux nobles. La danse est une discipline obligatoire pour les personnes de qualité. Elles étudient en même temps les mathématiques, l'équation et l'escrime. Ils achèvent leurs études militaires dans l'institut pour les nobles riches »³⁷³

Lorsque Louvois, en 1682, crée des compagnies de cadets gentilshommes, il les pourvoit de quatre maîtres : « un pour la lecture, l'écriture et l'arithmétique, un pour les mathématiques et le dessin, un pour les armes et voltiges, un pour la danse ». Sur le profit que les élèves en retirent, Vauban porte ce jugement peu optimiste : « Ce sont de tous jeunes gens pour la plupart sans naissance, d'un mérite inconnu, qui n'apportent rien au service, qui n'ont rien vu, rien médité, et qui ne savent plus que l'escrime, danser et quereller. »³⁷⁴

Louis XV—qui rétablit les compagnies de cadets, dissoutes après la mort de Louvois—fonde en 1751 l'Ecole Militaire, destinée à recevoir les gentilshommes nés sans biens. Ici encore « la danse est obligatoire tous les quatre jours... ». A en croire

³⁷² GUILCHER Hélène, GUILCHER Jean-Michel. *L'Enseignement militaire de la danse et les traditions populaires*. Arts et Traditions Populaires, N°.18, Paris, 1970, p 274.

³⁷³ GUILCHER Hélène, GUILCHER Jean-Michel. *L'Enseignement militaire de la danse et les traditions populaires*. Arts et Traditions Populaires, N°.18, Paris, 1970, pp 274-275.

³⁷⁴ GUILCHER Hélène, GUILCHER Jean-Michel. *L'Enseignement militaire de la danse et les traditions populaires*. Arts et Traditions Populaires, N°.18, Paris, 1970, p 275.

ses censeurs, elle « occupe dans les programmes la place qu'on marchande aux langues anciennes. »³⁷⁵

Pourquoi enseigner la danse dans l'armée ? Parce que on pense que la danse ont des fonctions ci-dessous pour les militaires :

Première, la danse a particulièrement l'avantage de poser le corps dans l'état d'équilibre le plus propre à la souplesse et à la légèreté; l'expérience nous a démontré que ceux qui s'y sont appliqués exécutent avec beaucoup plus de facilité et de promptitude tous les mouvements de l'exercice militaire.³⁷⁶ Et puis, ces exercices étant à la fois propres à augmenter la force, l'adresse et la grâce militaire du soldat.³⁷⁷

Deuxième, pour les petites gens, on peut accepter la même éducation par la danse afin d'avoir un bon poste à l'avenir.³⁷⁸

Il semble qu'il faille faire entrer en ligne de compte une troisième considération : le besoin de remédier à l'oisiveté du soldat, et d'améliorer le moral des troupes. Besoin ressenti plus vivement encore que par le passé à une époque où le soldat, enfermé dans les casernes ou les camps, est beaucoup plus séparé qu'autrefois de la vie sociale commune.³⁷⁹

³⁷⁵ GUILCHER Hélène, GUILCHER Jean-Michel. *L'Enseignement militaire de la danse et les traditions populaires*. Arts et Traditions Populaires, N° 18, Paris, 1970, p 275.

³⁷⁶ GUILCHER Hélène, GUILCHER Jean-Michel. *L'Enseignement militaire de la danse et les traditions populaires*. Arts et Traditions Populaires, N° 18, Paris, 1970, p 275.

³⁷⁷ GUILCHER Hélène, GUILCHER Jean-Michel. *L'Enseignement militaire de la danse et les traditions populaires*. Arts et Traditions Populaires, N° 18, Paris, 1970, p 277.

³⁷⁸ GUILCHER Hélène, GUILCHER Jean-Michel. *L'Enseignement militaire de la danse et les traditions populaires*. Arts et Traditions Populaires, N° 18, Paris, 1970, p 276..

³⁷⁹ GUILCHER Hélène, GUILCHER Jean-Michel. *L'Enseignement militaire de la danse et les traditions populaires*. Arts et Traditions Populaires, N° 18, Paris, 1970, p 277.

A la veille de la Révolution une ordonnance va consacrer et encourager ce qui pouvait être un état de fait dans un petit nombre de régiments. Datée du premier juillet 1788, elle porte sur le règlement provisoire concernant le service intérieur, la police et la discipline des troupes d'infanterie. Deux ans plus tard une nouvelle ordonnance (24 juin 1792) confirme, sans presque rien changer à ses termes, celle de 1788, qui paraît n'avoir pas encore eu grand effet. L'éducation par la danse aux soldats va devenir une réalité.³⁸⁰

Nous en avons jusqu'ici relevé six, promulguées respectivement en 1818, 1824, 1833, 1856 (dux décrets) et 1879.³⁸¹ Il est recommandé d'établir dans les villes de garnison un gymnase. Les salles d'escrime et de danse devront être établies au rez-de-chaussée des casernes, ou immédiatement au-dessus de locaux voûtés. Il est interdit de s'exercer dans les chambres, les corridors, et toutes « pièces autres que celles qui sont destinées à cet usage. » L'ordonnance de 1856 fixe à trois centimes le prix de la leçon.³⁸² Tout cela assure que l'éducation par la danse marche bien.

On garde une passe stratégique aux enseignants, qui n'est approuvé qu'avec le certificat, et qui devait passer un examen très strict devant une comité de douze personnes afin d'avoir le certificat.³⁸³

L'éducation par la danse est sinon prescrit, du moins encouragé dans l'armée.³⁸⁴ La guerre de 1914 allait balayer définitivement ces velléités de retour à une pratique

³⁸⁰ GUILCHER Hélène, GUILCHER Jean-Michel. *L'Enseignement militaire de la danse et les traditions populaires*. Arts et Traditions Populaires, N° 18, Paris, 1970, pp 276-277.

³⁸¹ GUILCHER Hélène, GUILCHER Jean-Michel. *L'Enseignement militaire de la danse et les traditions populaires*. Arts et Traditions Populaires, N° 18, Paris, 1970, p 278.

³⁸² GUILCHER Hélène, GUILCHER Jean-Michel. *L'Enseignement militaire de la danse et les traditions populaires*. Arts et Traditions Populaires, N° 18, Paris, 1970, p 278.

³⁸³ GUILCHER Hélène, GUILCHER Jean-Michel. *L'Enseignement militaire de la danse et les traditions populaires*. Arts et Traditions Populaires, N° 18, Paris, 1970, pp 278-279.

³⁸⁴ GUILCHER Hélène, GUILCHER Jean-Michel. *L'Enseignement militaire de la danse et les traditions populaires*. Arts et Traditions Populaires, N° 18, Paris, 1970, p 281.

ancienne qui ne répondait plus à une nécessité reconnue.³⁸⁵ Malgré tout, l'image de militaires, « la force, la souplesse et la grâce », représenté par le certificat du maître militaire de la danse, et le figure réel des militaires qui a l'air élégant et gracieux, sont le meilleur témoignage du triomphe de l'éducation par la danse.³⁸⁶

1.3 L'éducation par la danse dans la période de la colonisation en Chine

Marco Polo, le célèbre touriste italien, qui a voyagé et resté long temps en Chine et en Asie, a recueilli ce qu'il a vu et ce qu'il a su en un livre: *Le voyage de Marco Polo*. Ce livre a provoqué l'envie des occidentaux à l'Orient. Ils se passionnaient de la richesse de l'Orient.

Avec la colonisation sur le monde par les occidentaux, la Grande-Bretagne, la France, les Etats-Unis ont répandu ses forces politiques et économiques en Inde, au Japon, etc. Ils y ont apporté aussi l'éducation et la mode de vie des bourgeois.

En 1840, les Anglais ont fait la guerre de l'opium avec la Chine, et puis les pays occidentaux commençaient à l'envahir. La danse des salon est venue en Chine avec l'entrée de la mode de vie et les idées d'éducation, peu à peu, est acceptée par des chinois, et fait du progrès pour la modernisation de la Chine en domaine d'étiquettes et des allures.

1.3.1 La danse occidentale entrée dans la Chine par la force

En 1840, la guerre de l'opium a détruit la portée fermée de la Chine, et les chinois

³⁸⁵ GUILCHER Hélène, GUILCHER Jean-Michel. *L'Enseignement militaire de la danse et les traditions populaires*. Arts et Traditions Populaires, N° 18, Paris, 1970, p 281.

³⁸⁶ GUILCHER Hélène, GUILCHER Jean-Michel. *L'Enseignement militaire de la danse et les traditions populaires*. Arts et Traditions Populaires, N° 18, Paris, 1970, p 279.

commençaient à connaître le monde occidental. En 1847 Environ, les diplomates et les savants envoyés par le parlement des Qings sont les premiers qui pouvaient admirer la danse occidentale, lorsqu'ils faisaient des séjours en Europe pour observer les sciences et technologies de la civilisation moderne. Ils admiraient les diverses danses, surtout la danse des salons qui est dans la fleur de sa jeunesse.³⁸⁷ En Grande-Bretagne, il sont invités à voir le bal, « où se rencontrent mille d'hommes et femmes qui sont tous vêtus en cérémonie »³⁸⁸, où l'atmosphère était très enthousiaste et on a dansé jusqu'à le matin,³⁸⁹ et le Buckingham Palace où se rencontraient tous les nobles et les ambassadeurs de tous les pays, où le prince a dansé avec la princesse en suivant le rythme de l'orchestre qui s'était assis en devant de la salle.³⁹⁰ Le spectacle leur était si impressionnant qu'il ont écrit dans leur récit. En France, ils ont observé un bal plus magnifique. Dans un grand bal de Paris, à l'entrée, il y a vingtaine de gardiens en deux rangs qui portaient l'arme. On devait passer 42 perrons pour entrer dans la salle lumineuse et vaste. Toutes les tables étaient recouvertes par le satin, et le plancher par coussin fleuré, et on a planté des lilas et des camélias comme le mur à droite et à gauche. On faisait de la musique dans tous les chambres. Quand on s'y promenait, c'était très facile qu'on s'est perdu. Plus de sept mille hommes étaient là. Quel magnifique bal !³⁹¹ Aux Etats-Unis, l'association des commerçants a préparé un bal pour l'ambassadeur chinois, où venus plus de 500 dames étrangères, on a discuté en observant la danse.³⁹² Ils ont aussi vu le bal costumé et le bal masqué en

³⁸⁷ HAN Yi. *La Danse Occidentale aux yeux des Chinois d'époque moderne*. L'Art de Danse, N°.2, Pékin, 1985, p 97.

³⁸⁸ HAN Yi. *La Danse Occidentale aux yeux des Chinois d'époque moderne*. L'Art de Danse, N°.2, Pékin, 1985. cité de BIN Chun. Chengjie Bij, p 97.

³⁸⁹ HAN Yi. *La Danse Occidentale aux yeux des Chinois d'époque moderne*. L'Art de Danse, N°.2, Pékin, 1985. Cité de ZHANG Deyi. *Journal de voyage en Europe et en Amérique*, p182.

³⁹⁰ HAN Yi. *La Danse Occidentale aux yeux des Chinois d'époque moderne*. L'Art de Danse, N°.2, Pékin, 1985. Cité de LIU Hongxi. *Journal en Angleterre*.

³⁹¹ HAN Yi. *La Danse Occidentale aux yeux des Chinois d'époque moderne*. L'Art de Danse, N°.2, Pékin, 1985. cité de ZHANG Deyi. *Journal de voyage en Europe et en Amérique*, p 155.

³⁹² HAN Yi. *La Danse Occidentale aux yeux des Chinois d'époque moderne*. L'Art de Danse, N°.2, Pékin, 1985. Cité de ZHANG Deyi, *Journal de voyage en Europe et en Amérique*, p 194.

Allemagne et en France.³⁹³

Ces fonctionnaires et hommes de lettres venus de la Chine féodale, qui étaient très conservateurs et prudents, ayant vu la danse que l'homme a pris les reins de la femme et en a soutenu l'épaule, et l'habit que le femme s'est dévoilée sa haute moitié au-dessus la poitrine, considéraient tout cela comme débauché et frivole.³⁹⁴ Mais après l'avoir observé plusieurs fois, ils ont trouvé que la danse était des étiquettes élégants et un art, surtout la danse des salons qui avait à la fois fonction de loisir et de communication et qui pouvait favoriser à la communication et l'amitié entre les personnes. Ce qui était meilleur que l'étiquette chinoise devait compris et accepté par les chinois.³⁹⁵ Ainsi, ils ont fait de leur plume le récit sur le bal et les étiquettes du bal. « L'homme qui veut inviter une dame à danser, il doit d'abord parler aux connues pour demander la permission. S'il a la permission, il a va noter le nom et l'ordre. S'il ne connaît personne, le hôte ou la hôtesse va lui introduire. Et on va danser d'après l'ordre. Après une ballade, on se salue par la tête et on se retraite.»³⁹⁶ Ils ont représenté les moeurs relatif à la danse et l'éducation par la danse: « La danse vient de l'union entre homme et femme. Selon l'us et coutumes des occidentaux, le mariage doit aussi suivre le conseil des parents, mais les jeunes peuvent dire oui ou non selon sa volonté. Quand la fille n'est plus l'enfant, ses parents vont faire le bal pour elle, par faire venir les autres, ou par être invité. »³⁹⁷ Une autre fonction importante et universelle, c'est comme loisir des fêtes, par exemple : « Chaque année, on choisit un

³⁹³ HAN Yi. *La Danse Occidentale aux yeux des Chinois d'époque moderne*. L'Art de Danse, N°.2, Pékin, 1985. Cité de Li Xichang. *Magazine de l'Occident*, p.36.

³⁹⁴ HAN Yi. *La Danse Occidentale aux yeux des Chinois d'époque moderne*. L'Art de Danse, N°.2, Pékin, 1985. Cité de WANG Tao. *Journal de voyage au Japon*, p156 ; ZENG Jize. *Journal d'Occident*, p 55, LIU Hongxi. *Journal en Angleterre*, p132.

³⁹⁵ HAN Yi. *La Danse Occidentale aux yeux des Chinois d'époque moderne*. L'Art de Danse, N°.2, Pékin, 1985..

³⁹⁶ HAN Yi. *La Danse Occidentale aux yeux des Chinois d'époque moderne*. L'Art de Danse, N°.2, Pékin, 1985. Cité de LI Xichang. *Magazine de l'Occident*, p 36.

³⁹⁷ HAN Yi. *La Danse Occidentale aux yeux des Chinois d'époque moderne*. L'Art de Danse, N°.2, Pékin, 1985. Cité de LI Xichang. *Magazine de l'Occident*, p 35.

jour avant la veille de Noël comme la fête. On fait le bal, et tout le monde chante, danse, applaudit, pendant 8 ou 15 jours.»³⁹⁸ Ils ont représenté l'éducation par la danse, les divers écoles de la danse dans de divers pays. « On a souvent choisi des petits enfants qui ont bels aspects, de 12, 13 ans à 15, 16 ans, et on leur enseigne. Et ils peuvent les divers danses après quelque mois d'exercices.»³⁹⁹ Cet enseignement comporte certainement l'exercice du ballet, et la danse des salons et le ballet sont deux parties qui se complètent mutuellement dans l'éducation par la danse comme celui de la qualité humaine.

1.3.2 Le long processus de l'acceptation de la danse occidentale des Chinois

Ces récits et journaux que ont écrit les diplomates fréquentant entre la Chine et l'Europe à la fin des Qings sont publié sous le titre de *Récits Xinyao*. Cette série de livres ne représentaient rien le Parlement que la culture occidentale, mais ils sont très significatifs pour le peuple. Par cette « fenêtre », on peut savoir et connaître le vrai aspect de l'ouest, et les moeurs de la danse dans la société occidentale moderne. Cela fait raccourcir la distance de mille ans et de millions de kilomètres, et fait la préparation des idées en avance pour l'acceptation de la danse des salons et pour l'éducation de la danse qui se répandra en Chine.

Pourtant, comme le dit Lili Grove, le célèbre historien anglais de la danse de ce temps, « on ne peut pas imaginer que les chinois danse *Valse*. »⁴⁰⁰ A la différence des moeurs et des régimes, il y aura une longue durée avant que la danse des salons est accepté par les chinois et met en oeuvre une fonction d'éducation.

³⁹⁸ HAN Yi. *La Danse Occidentale aux yeux des Chinois d'époque moderne*. L'Art de Danse, N° 2, Pékin, 1985. Cité de BIN Chun. *Chengjie Biji*, p 209.

³⁹⁹ HAN Yi. *La Danse Occidentale aux yeux des Chinois d'époque moderne*. L'Art de Danse, N° 2, Pékin, 1985. Cité de WANG Tao. *Journal de voyage au Japon*, p155.

⁴⁰⁰ HESS Rémi. *Les trois temps de la Valse*. Traduit par ZHENG Huihui, Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 2006, p 1.

Dans les écoles de l'église comme occidentalises, pour propager la mode de vivre des européens ou américains, les élèves doivent passer les fêtes occidentales, par exemple, « le Poisson d'Avril », « Les pâques », « Noël », on a organisé un grand festival, bal, etc. Tous les élèves participent en habitant en cérémonie. On mange, on danse. Les élèves, qui venaient pour la plupart de la riche famille, ont accepté la danse en pratiquant cette mode de vivre.⁴⁰¹

Mais c'est beaucoup plus difficile de répandre la danse en société que de l'enseigner directement dans l'école de l'église.

Comme une mode de loisir et de communication, la danse est venue en Chine avec les colonisateurs, d'abord entrée dans le cercle des étrangers qui habitaient la zone de concession. D'après le récit, le novembre 1850, le premier bal a eu lieu dans la zone de concession à Shanghai ; en 1855, le bal de la société de concours hippiques. Et puis, le premier professeur de la danse. Comme la proportion des hommes et des femmes est très inégal,—dans le premier bal, les hommes sont dix fois plus que les femmes—le bal a eu lieu moins que les autres modes de loisir, par exemple, le concours hippiques, la chasse, le canoter. L'autre raison c'est l'obstacle des idées féodales de la tradition chinoise. La Reine Chixi pouvait permettre entrer la cirque dans la cour et prenait la tête d'admirer la spectacle, mais elle détestait beaucoup la danse des salons. Les idées traditionnelles lui faisait penser qu'on aurait des pensées érotiques pendant que on dansait. La cour des Qings donc interdisait toujours la danse des salons.⁴⁰²

Peu à peu, dans les zones de concession des villes maritimes, avec la mixtion des

⁴⁰¹ HU Shengwu (rédigé par). *L'Histoire de la Civilisation Chinoise*, Tome 10. Shijiazhuang : Editions de l'Education du Hebei, 1994, p 744.

⁴⁰² HU Shengwu (rédigé par). *L'Histoire de la Civilisation Chinoise*, Tome 10. Shijiazhuang : Editions de l'Education du Hebei, 1994, p 745.

chinois et des étrangers, des chinois qui fréquentaient dans le cercle des étrangers entraient dans la salle de danse des restaurant. Et après, des chinois commençaient à introduire cette mode de loisir dans les folies gérées par les chinois. A la fin du XIX^e siècle, on a établi la salle de danse dans des folies où fréquentaient souvent les hommes les plus connus. Au début du XX^e siècle, les restaurants que les chinois ont établi a lieu le bal en imitant la manière occidentale. Avec l'engagement des chinois et la faveur des villes ouvertes, la danse des salons était en développement en Chine moderne.⁴⁰³

1.3.3 La vogue de la danse de société et l'éducation par la danse en développement

En 1911, la dynastie des Qings terminée, la république établie. Avec la communication fréquentée des affaires et des personnes étrangères, on avait une grande vue sur le monde entier, les étiquettes chinoises sont obligées de reculer, on ne pense plus comme impudent le phénomène qu'un homme et une femme s'embrassent.⁴⁰⁴ Depuis les années 1920, en imitant les étrangers, les chinois ont établi la salle de danse dans des restaurants et des hôtels, et puis des salles de danse spécialisé. Et la danse des salons était devenu une mode. « Le vent ouest souffle, les jeunes chinois dansent en s'embrassant. »⁴⁰⁵

Avec l'ouverture et le développement de la ville, la danse s'est vite développé sans que personne n'y pensait. Pendant plus de dix ans, les grandes villes maritimes, surtout Shanghai, avaient nombreux de salles de danse et de danseurs. Tous les soirs, « quand la nuit tombe, dans la salle magnifique, il y avait toujours mille des amoureux qui y faisaient le tour, on habitait en costume ou en Qipao, on déplace en suivant la

⁴⁰³ HU Shengwu (rédigé par). *L'Histoire de la Civilisation Chinoise*, Tome 10. Shijiazhuang : Editions de l'Education du Hebei, 1994, pp 745-746.

⁴⁰⁴ Le journal SHEN BAO, le 20 septembre, Shanghai, 1926.

⁴⁰⁵ LIANG YOU, N°1, Shanghai, 1926.

musique, comme c'est prospéré et romantique. »⁴⁰⁶

Avec la mode de la danse, non seulement surgissaient de nombreux de lieux de danse, mais l'école de l'éducation et de la recherche de la danse. Au début, c'était encore les étrangers qui ont créé. Les Russes, et les Occidentaux ont créé des école enseignant la danse des salons à Harbin, à Qingdao, à Shanghai. En 1926, le célèbre artiste Tan Huaiqiu, qui avait fait ses études en France, a créé l'école supérieure de la danse des salons du Sud, qui était la première exemple que les chinois enseignent la danse des salons de la plus nouvelle mode. Et des école de sport et des écoles cinématographique ont invité des professeurs à enseigner la danse. Dans les années 1920 et 1930, on a publié des livres traduits ou édités sur la danse, tel que *La danse des salons*, *La danse de société*, *Les techniques de la dansede société*, *les nouvelles danses de société*, *l'esquisse de la danse de société*.⁴⁰⁷

Voilà les raisons que la danse s'est répandue si vite: Premièrement, les Chinois commençaient à connaître que la danse était une étiquette meilleure que l'étiquette chinoise, elles ont les avantages des communications, égalité et harmonie entre les hommes et les femmes...⁴⁰⁸ Deuxièmement, cela fait bien à la santé. A ce temps-là, les chinois n'étaient pas fort à cause de l'éducation féodale et l'opium, et la danse, comme une mode de loisir, leur fournissait une espace de sport, surtout pour ceux qui habitaient en ville. « La danse est très importante. La danse de société anime plus le corps que le majong. »⁴⁰⁹ En 1937, les communistes ont donc accepté la danse de société après une incertitude, lorsque Smedley, le journaliste américain, l'introduisait à Yan'an. Les dirigeants communistes, tel que Mao Tsédong, Liu Shaoqi, Zhou Enlai,

⁴⁰⁶ LIANG YOU, Shanghai, 1940.

⁴⁰⁷ WANG Haiyan. *L'évolution de la danse moderne en Chine. L'Art de Danse*, N°.1, Pékin, 1989, pp126-128.

⁴⁰⁸ HAN Yi. *La Danse Occidentale aux yeux des Chinois d'époque moderne. L'Art de Danse*, N°.2, Pékin, 1985, p104.

⁴⁰⁹ LU DOU Guan Zhu. *Les ongles du pied des danseurs de Paris et le docteur du pied chinois*. La revue de LI YAN, N°. 1, Shanghai, le 1 octobre 1938.

s'y passionnaient comme façon de relâcher l'esprit et de sport.⁴¹⁰

La danse de société et son enseignement ont ainsi traversé la frontière, grâce à son charme, et ont germé, fleuri, porté des fruits aux pays qui ont beaucoup de différences par rapport à l'europe, et indirectement promu le progrès des civilisations du pays qui l'a acceptée.

2 Les mérites des professeurs de danse du XIX^e siècle

2.1 L'évolution de la danse dans la vie européenne du XIX^e siècle

2.1.1 L'éclipse du *Menuet*

Dans le XVIII^e siècle, le *Menuet*, fleur qui s'épanouit sur la broche coupée, a perdu sa charme. Car son élégance et son sérieux l'a fait comme un rite de cérémonie. Personne ne l'aime danser que sur la scène. Une célèbre hôtesse du salon du XVIII^e siècle a parlé de sa grand-mère qui ne pouvait pas supporter l'élégance des professeurs, qui voulait que sa petite fille aie l'élégance naturelle.⁴¹¹ En ce temps-là, Johannes Gottfrid von Herde, le poète, le critique et le philosophe allemand, s'opposant au classicisme, déclare que le corps est l'origine de la vie et de l'énergie quand il exprime le sculpture en parlant de la danse. Il croit que le corps est devenu une chose vivant, enthousiasment, conquérante par des mouvement. Le geste est

⁴¹⁰ BAI Li. *Smedley et la danse de Socité à Yanan*. La littérature biographique, N° 1,1992.

⁴¹¹ SORELL Walter. *L'Histoire de la culture de danse occidentale*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Université du Peuple de Chine, 1996, p 236.

l'indice de la vie, et le corps celui du geste. L'âme ne parle par le corps qu'en geste.⁴¹²

On peut trouver le dégoûté pour le *Menuet* et la condition rigide de la danse selon les deux exemples ci-dessus. Et après, on connaît que le bal a lieu pas pour apprendre les étiquettes, mais pour loisir. Le loisir de la danse serai détruit par les étiquettes.⁴¹³ On a aussi trouvé que les règles de la danse sont sans doute intelligible, mais sans liberté et sans spontanéité. On peut avoir des plaisir en *Menuet*, mais il est surtout un art, un instrument de l'éducation des nobles, une étiquette.⁴¹⁴ Le sens du bal royal est principalement en étiquette, moins en loisir.⁴¹⁵

Cette réflexion vient de la vraie expérience, et elle surgit avec l'apparition de la *Contredanse* anglaise.

2.1.2 La Contredanse qui dégrade l'élégance française

La *Contredanse* est une danse de la campagne du XVII^e siècle, c'est-à-dire une danse collective sur la place. Elle est composée de la danse ronde et de la danse en rang, et caractérisée par les couples de danseurs qui font les diverses genres en rond et en rang. Les gestes sont simples, principalement en marche, mais très gai, très vite, très vivant. Le danseur peut contacter avec les autres que son partenaire. Et puis cette danse était entrée dans la cour royale anglaise, et devenue une nouvelle vague à laquelle les nobles se passionnaient.

⁴¹² SORELL Walter. *L'Histoire de la culture de danse occidental*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Université du Peuple de Chine, 1996, p 158.

⁴¹³ SACHS Curt. *L'Histoire de la danse du monde*. Traduit par GUO Mingda, corrigé par HENG Si. Shanghai: Edition de Musique de Shanghai, 1992, p 376.

⁴¹⁴ GUILCHER Jean-Michel. *La Contredanse et les renouvellement de la danse française*. Paris : MOUTON &CO, 1969, pp 38-39.

⁴¹⁵ GUILCHER Jean-Michel. *La Contredanse et les renouvellement de la danse française*. Paris : MOUTON &CO, 1969, p 22.

La Grande-Bretagne est en face de la France par la Manche. Les deux pays se séparent en géographie, et se différencient surtout dans la domaine de la société et de la culture. « La danse n'est pas tenue par les Anglais pour un élément essentiel de l'éducation, indispensable à la formation d'un gentilhomme. »⁴¹⁶ Le Suisse B. De Muralt, aux dernières années du XVII^e siècle, constate : « Pour ce qui est des autres exercices, le manège, la danse, les armes, ils les négligent assez ; ils négligent de même certaines manières honnêtes et polies, qui en d'autres pays, sont particulières à la noblesse. »⁴¹⁷ A la différence encore de ce qui se passe à Versailles, la *Contredanse* n'est nullement conçue de manière à mettre en vedette d'un couple isolé, se succédant suivant le rang que la naissance leur assigne, pour se produire avec tout l'éclat dont ils sont capables, au centre d'une assistance choisie. Bien au contraire elle admet les participants en quelque nombre qu'ils se présentent. Elle les assemble et les mêle à plaisir : « Effectivement, la manière de danser des Anglais est fort agréable. Ils commencent ordinairement leurs bals par des *Menuets*, et puis viennent les *Contredanses* du pays. Ils se joignent sur deux lignes, quinze ou vingt hommes avec autant de dames ; ils pourraient être en plus grand nombre si les salles étaient plus grandes ; et sans la moindre confusion, ils tournent, sautent et se croisent en mille façons. Les airs sont d'une vivacité qui émeut l'âme. Les dames ne paraissent point se lasser, quoiqu'elles soient dans un mouvement continu pendant quatre ou cinq heures consécutives ».⁴¹⁸

Le premier témoignage est celui de Dangeau, qui note dans son journal, le vendredi 27 octobre 1684 (la cour est à Fontainebleau) : « Le soir il y eut appartement ; on y dansa pour la première fois les *Contredanses* qu'un maître anglais, nommé Issac, avait apprises à toutes les dames. » Moins d'un an après les leçons de Fontainebleau,

⁴¹⁶ GUILCHER Jean-Michel. *La Contredanse et les renouvellement de la danse française*. Paris : MOUTON &CO, 1969, pp 41-42.

⁴¹⁷ GUILCHER Jean-Michel. *La Contredanse et les renouvellement de la danse française*. Paris : MOUTON &CO, 1969, p 42.

⁴¹⁸ GUILCHER Jean-Michel. *La Contredanse et les renouvellement de la danse française*. Paris : MOUTON &CO, 1969, p 42.

un maître de danse français, André Lorin, s'embarque pour l'Angleterre, pour « apprendre les *Contredanses* qu'il voyait entrer en usage à la cour ». ⁴¹⁹

On le voit, la figure dans la *Contredanse* est tout autre chose que dans la danse grave à la française. Elle relève d'une conception plus dynamique que décorative. Elle procède de l'esprit du jeu plutôt que de celui de l'architecture ou du tableau. Elle est relations et parcours plutôt qu'organisation statique de l'espace. ⁴²⁰ Même après la mort de Louis XIV, alors pourtant qu'elles connaissent un vif succès, les vieux courtisans et les maîtres à danser en renom continuent de montrer pour ces nouvelles venues un dédain, qui certainement prolonge le jugement de l'ancienne cour. ⁴²¹ Gaudrau, en 1712, estime encore les *Contredanses* « peu convenables aux personnes de qualité ». Selon Bonnet en 1724 « les plus fameux maîtres de danse répugnent aujourd'hui à montrer à leurs écoliers les *Contredanses*, qui n'ont que le caprice pour principe ». Rameau renchérit en 1725 : les danses figurées, dit-il, doivent avoir des « mouvements doux et gracieux, qui ne dérangent pas le corps de ce bon air qui est si fort estimé et usité par notre nation : ce qui n'est pas de même de plusieurs *Contredanses* que l'on a introduit en France depuis quelque temps, et qui ne sont pas du goût de tous ceux qui aiment la belle danse. ⁴²² Mais dès ses débuts la danse importée trouve une puissante protectrice en la personne de la dauphine. Dédaignée donc des danseurs formés à « la belle danse », et d'abord confinée à un cercle limité, la *Contredanse* verra sa faveur grandir avec la génération suivante de courtisans. ⁴²³ L'inclination particulière que Madame la Dauphine, Princesse de Bavière parut avoir

⁴¹⁹ GUILCHER Jean-Michel. *La Contredanse et les renouvellement de la danse française*. Paris : MOUTON &CO, 1969, pp 16-17.

⁴²⁰ GUILCHER Jean-Michel. *La Contredanse et les renouvellement de la danse française*. Paris : MOUTON &CO, 1969, p 46.

⁴²¹ GUILCHER Jean-Michel. *La Contredanse et les renouvellement de la danse française*. Paris : MOUTON &CO, 1969, p 57.

⁴²² GUILCHER Jean-Michel. *La Contredanse et les renouvellement de la danse française*. Paris : MOUTON &CO, 1969, p 57.

⁴²³ GUILCHER Jean-Michel. *La Contredanse et les renouvellement de la danse française*. Paris : MOUTON &CO, 1969, p 58.

pour cette sorte d'amusement en a fait naître une espèce de mode. Les danses nobles et sérieuses se sont abolies d'année en année.⁴²⁴ Ce qui la fait dédaigner des gens d'âge doit lui valoir la sympathie de la jeunesse. Dans ce divertissement sans prétention, si peu soucieux de rangs, d'attitudes et de perfection formelle, bien des jeunes seigneurs ont dû, plus ou moins consciemment, s'affirmer en réaction contre l'ordre majestueux d'une cour vieillie, qu'ils ne supportaient plus qu'avec impatience.⁴²⁵

La *Contredanse* apparaît vite sur la bal en France. Peu à peu, elle se répand dans les autres pays de l'Europe, et est devenue la danse à la mode du XVIII^e siècle.

2.1.3 La Valse en scène

Dans le domaine de la danse du monde, XVIII^e siècle est le siècle de la *Contredanse*, et XIX^e siècle est celui de *la Valse*.

A la Renaissance, la danse de couple, est quelque chose de typiquement européen. On pourrait même dire qu'elle est spécifique à une partie centrale de l'Europe : l'Italie, l'Allemagne, l'Est et le Sud-est de la France, la Pologne, la Hongrie, l'Autriche, les Pays nordiques dont l'Angleterre... Cette forme de danse apparaît, dans l'histoire de l'humanité, comme la première danse de couple élaborée, fixée.⁴²⁶ Pendant centaines d'années, elle a subi assez de misères, en luttant avec l'Eglise, les féodales, et les préjuges, elle a survécu. Avec la Révolution, la *Valse* triomphe.⁴²⁷ Dans les années

⁴²⁴ GUILCHER Jean-Michel. *La Contredanse et les renouvellement de la danse française*. Paris : MOUTON & CO, 1969, p 58.

⁴²⁵ GUILCHER Jean-Michel. *La Contredanse et les renouvellement de la danse française*. Paris : MOUTON & CO, 1969, p 59.

⁴²⁶ HESS Rémi. *Les trois temps de la Valse*. Traduit par ZHENG Huihui, Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 2006, p 2, 5.

⁴²⁷ HESS Rémi. *Les trois temps de la Valse*. Traduit par ZHENG Huihui, Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 2006, p 60.

90 du XVIII^e siècle, quand la *Valse* est entrée de l'Allemagne en France par Strasbourg, le nouveau ordre et critère morale établi par la Révolution bourgeoise fait améliorer la formation et développement de *la Valse*.

Le triomphe de la *Valse* marque l'émancipation de l'humanité, cela veut dire aussi « la belle danse ». Les bourgeois n'ont pas besoin de l'amour qu'on prend l'air affecté et prétentieux. La *Valse* a remplacé les gestes gelés du *Menuet* par les gestes que les danseurs s'embrassent. *Le Menuet*, qui se caractérise par une froideur linéaire, et *la Valse*, qui se caractérise par une chaleur tournoyante.⁴²⁸ Sentir *la Valse*, on peut toucher le pouls de la Révolution : la danse veille et élégant, les comportements de la civilisation, les allures sont libérées, et la danse s'épanouit librement comme la fleur.

D'ailleurs, le triomphe de la danse est plus significatif que la *Contredanse*, c'est non seulement faire léger et joyeux, mais on peut entrer à la fois dans le monde de deux et la collectivité, en expérience ensemble la passion et le romantisme.

Brièvement, avec le développement de la société, la danse du XVIII^e, XIX^e siècle a beaucoup changé. « Indifférence aux hiérarchies de l'ordre établi, la *Contredanse* française en plein essor place ses exécutants sur un pied d'égalité. Elle donne à chacun l'occasion de manifester sa personnalité particulière. Elle favorise la rencontre et l'échange. En cela elle répond à un besoin de l'époque, comme l'art de la conversation, le salon ou le café. »⁴²⁹

2.2 Les mérites des professeurs de danse du XIX^e siècle

⁴²⁸ HESS Rémi. *Les trois temps de la Valse*. Traduit par ZHENG Huihui, Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 2006, p 60.

⁴²⁹ GUILCHER Jean-Michel. *La Contredanse et les renouvellement de la danse française*. Paris : MOUTON & CO, 1969, p 210.

Le changement de la danse est réalité le défi que les bourgeois provoquent sur la culture de la noblesse. La *Contredanse* et la *Valse* représentent le nouveau goût des bourgeois et le temps. Les bourgeois n'aiment pas l'hypocrite, ils préfèrent la country que la cour.⁴³⁰ Ce changement a guidé le temps, après la *Contredanse anglaise*, la *Contredanse française* comme *Cotillon* et *Quadrille* sont surgis et à la mode. Durant l'hiver 1843-1844, déferle alors sur la France une nouvelle danse, la *Polka*, qui suscite une nouvelle fièvre. Au niveau du pas, la *Polka*, comme la *Valse*, n'est pas difficile. On passe du trois temps au deux temps, on reste en couple, la musique est plus martelée, la rotation du couple est plus saccadée que dans le cas de la *Valse*. On parle de « rage » ou d'« épidémie ».⁴³¹ On se trouve entre la Révolution de 1830 et celle de 1848. L'énergie sociale qui éclate dans les révolutions a aussi besoin de se manifester sur les parquets ou les pistes de danse. La *Polka* correspond donc à une sorte d'exubérance populaire difficile à canaliser à l'époque.⁴³²

La danse du monde changée a changé l'éducation par la danse. Après que l'idéologie bourgeoise joue un rôle dominant et les nouvelles sont à la mode, les veilles se sont retraitées, la danse des salon, comme la *Valse*, le *Cotillon*, la *Quadrille*, la *Polka*, a bien développé. Après les années 1830, un enseignement de la danse des salon apparaît en France, il y avait une « Renaissance de la danse du monde. »⁴³³ Ceux qui dirigent cet enseignement, ce sont deux célèbres professeurs : Cellarius et Giraudet.

2.2.1 Les mérites de Cellarius

⁴³⁰ SACHS Curt. *L'Histoire de la danse du monde*. Traduit par GUO Mingda, corrigé par HENG Si. Shanghai: Edition de Musique de Shanghai, 1992, p 406.

⁴³¹ CELLARIUS. *La danse des salons*. 1847, Texte présenté par HESS Rémi. Grenoble : Editions Jérôme Millon, 1993, p 13.

⁴³² CELLARIUS. *La danse des salons*. 1847, Texte présenté par HESS Rémi. Grenoble : Editions Jérôme Millon, 1993, p 15.

⁴³³ CELLARIUS. *La danse des salons*. 1847, Texte présenté par HESS Rémi. Grenoble : Editions Jérôme Millon, 1993, p 37.

Cellarius est un professeur de la danse des salon qui est très grand. Grâce à sa théorie et ses pratiques, la danse des salon fait la frontière avec la danse pour mise en scène. Pour fonder une science de la danse des salon, il a inventé le métier du professeur de la danse, et il a conservé et hérité par réforme le meilleur de l'éducation par la danse chez les nobles. Il a fini la transformation de l'éducation par la danse des nobles au peuple.

Son mérite sont comme suit :

D'abord, il a mis l'ordre dans les bals et les danses. L'idée de Cellarius est de dire qu'il y a une « renaissance de la danse du monde ». Sous-entendu que, avant lui, il n'y avait que désordre dans les bals et les salons. Il construit donc un pouvoir pédagogique sur une certaine idée de l'ordre et de l'organisation. Il transforme ses cours en lieu de recherche et d'élaboration collectives. En même temps qu'il institutionnalise la *Valse*, la *Polka* et la *Mazurka* dans les salons bourgeois, en même temps qu'il leur donne une noblesse, qu'il fait de ces danses simples un art spécifique, il les rend quelque peu plus complexes.⁴³⁴ Ainsi, grâce à lui, ces nouveau styles de danses des salons sont amélioré et ont des valeurs pédagogique.

Ensuite, il a trouvé que la danse du monde est très différent avec celle du théâtre. Pendant longtemps, et même encore aujourd'hui, on a confondu, ou du moins on n'a pas assez nettement distingué les danses du monde et celles du théâtre. On a considéré les *Contredanses* particulières, les *Quadrilles*, les pas ou les différentes espèces de danses adoptées par les particuliers à chaque époque, comme un dérivé, et, pour ainsi dire, un diminutif des ballets et des pas exécutés par les danseurs de profession. Les danses du monde elles-mêmes se sont souvent prêtées, il faut bien le reconnaître, à

⁴³⁴ CELLARIUS. *La danse des salons*. 1847, Texte présenté par HESS Rémi. Grenoble : Editions Jérôme Millon, 1993, pp 18-19.

cette confusion.⁴³⁵ Il déclare: « Aujourd’hui, je ne crains pas de le déclarer, et ce sera même là un des principes fondamentaux de ce livre, la danse des salons, telle qu’elle se trouve constituée d’après les caractères nouveaux qu’elle a revêtus depuis quelques années, peut être considérée comme presque entièrement indépendante de la danse du théâtre. Elle a ses allures et ses pas qui lui sont propres, et qui n’ont presque rien de commun avec ce qu’on applaudit sur la scène. »⁴³⁶ J’ai eu à effacer dans mes pas et mes attitudes ce qu’il y avait de trop théâtral, substituer dans beaucoup de cas la simplicité à la grâce apprise, prendre pour modèles.⁴³⁷ Non suivant les techniques durant des siècles, il a séparé la danse du monde de la danse du théâtre, et a trouvé la qualité et la loi de la danse du monde, et il en fait le fondement du développement.

Et puis, Cellarius a trouvé la manière d’enseigner spécialisé pour la danse des salon. La routine y jouait autrefois un grand rôle ; il suffisait de faire exécuter aux élèves certains pas traditionnels, certains exercices convenus. Il doit compter principalement sur son tact et son discernement pour régler les exercices de ses élèves d’après leur constitution, modifier au besoin l’exécution de telle ou telle danse, suivant les dispositions de chacun, substituer enfin les principes du naturel et du bon goût aux traditions d’une méthode banale.⁴³⁸ Avec la danse de salon comme art, le professeur devient un clinicien. Il part de l’élève, l’observe, l’aide à tirer de ses possibilités le meilleur de lui-même à la fois pour entrer dans l’institution, dans la structure de telle ou telle danse, et aussi dans son approche de l’autre. Ce que Cellarius décrit, c’est « la naissance de la clinique » en danse.⁴³⁹

⁴³⁵ CELLARIUS. *La danse des salons*. 1847, Texte présenté par HESS Rémi. Grenoble : Editions Jérôme Millon, 1993, pp 41-42.

⁴³⁶ CELLARIUS. *La danse des salons*. 1847, Texte présenté par HESS Rémi. Grenoble : Editions Jérôme Millon, 1993, p 42.

⁴³⁷ CELLARIUS. *La danse des salons*. 1847, Texte présenté par HESS Rémi. Grenoble : Editions Jérôme Millon, 1993, p 44.

⁴³⁸ CELLARIUS. *La danse des salons*. 1847, Texte présenté par HESS Rémi. Grenoble : Editions Jérôme Millon, 1993, pp 44-45.

⁴³⁹ CELLARIUS. *La danse des salons*. 1847, Texte présenté par HESS Rémi. Grenoble : Editions Jérôme Millon, 1993, p 24.

Ce serait une erreur de penser que les danses nouvelles, malgré leur apparence de facilité et d'improvisation, puissent se passer en rien de ces exercices préliminaires qui ont pour but d'assouplir le corps, de préparer à l'exécution des pas et des attitudes, et ont de tous les temps formé le fond de toute espèce de danse. L'on consacrait autrefois à d'autres exercices du corps d'une nature fort différente, pour les femmes surtout, les avantages de la souplesse et de la grâce que la danse peut seule leur donner.⁴⁴⁰ Il est résulté de là que, tous les jours encore, il nous arrive dans nos cours et nos leçons des corps disgracieux, des jambes et des bras d'une roideur désespérante, pour apprendre ces danses dont la véritable exécution exige tant d'aisance et d'abandon.⁴⁴¹ Toutefois, quand je dis qu'il est utile, indispensable même, d'apprendre d'abord la danse par principes avant d'arriver à l'étude des nouveautés. Cellarius a marqué l'histoire du corps en créant le cours de danse de société comme moment de formation personnelle, comme moment d'initiation.⁴⁴² Il existe un grand nombre de pas, ou de danses d'études, propres à assouplir les membres des élèves. Mais comme étude, elle offre de très grands avantages : elle imprime au corps des positions tour à tour nobles et gracieuses...⁴⁴³ Nous avons renoncé entièrement à ces traditions gothiques. Nous ne faisons plus indispensablement commencer la leçon de danse par la révérence ou le salut de rigueur.⁴⁴⁴ Une autre dimension de son talent est d'avoir géré de front son cours, des voyages en Angleterre et la rédaction en 1847 de l'ouvrage important. Grâce à *La danse des salons*, Cellarius obtient une réputation qui

⁴⁴⁰ CELLARIUS. *La danse des salons*. 1847, Texte présenté par HESS Rémi. Grenoble : Editions Jérôme Millon, 1993, pp 47-48.

⁴⁴¹ CELLARIUS. *La danse des salons*. 1847, Texte présenté par HESS Rémi. Grenoble : Editions Jérôme Millon, 1993, p 48.

⁴⁴² CELLARIUS. *La danse des salons*. 1847, Texte présenté par HESS Rémi. Grenoble : Editions Jérôme Millon, 1993, pp 48-49, 27.

⁴⁴³ CELLARIUS. *La danse des salons*. 1847, Texte présenté par HESS Rémi. Grenoble : Editions Jérôme Millon, 1993, p 49.

⁴⁴⁴ CELLARIUS. *La danse des salons*. 1847, Texte présenté par HESS Rémi. Grenoble : Editions Jérôme Millon, 1993, p 50.

dépasse le cadre national.⁴⁴⁵

2.2.2 Les exploits de Giraudet

A la suite de Cellarius, la dernière moitié du XIX siècle en France , il apparut un autre grand danseur très renommé-- Eugène Giraudet. En fait , il a hérité les traditions de Cellarius, et en même temps il a promu l' éducation par la danse de société à une nouvelle période.

Au temps de Giraudet , c'était une époque que la *Valse*, le *Polka* et la *Mazurka* étaient encore à la mode, et que *Cotillon*---une sorte de danse folklorique et amusante qui est au style français était très populaire, et que la danse *Redowa* et la danse *Scottich* avaient entré le domaine de la danse de société. Pour que les danseurs puissent connaître les changements imprévisibles au milieu de la danse de société et pour échapper à bouleverser les méthodes de danse de toute sorte, pour que la danse de société puisse sainement développer et mieux déployer son rôle éducatif⁴⁴⁶, en 1900 Giraudet a ambitieusement écrit une nouvelle monographie dansante qui a presque 700 pages. Ce livre a compris de l'antiquité à présent 6341 clauses qui concernent la danse, il y a 3333 clauses concernées des formules de la danse *Cotillon*, 2000 danses, 658 danses du salon, 150 différentes *Contredanses* et 200 clauses qui concernent les us et coutumes et les moyens de traiter les différentes occasions en public. Cet ouvrage était très populaire. Non seulement il a été réédité, mais aussi il a été évalué un livre d'or.⁴⁴⁷

⁴⁴⁵ CELLARIUS. *La danse des salons*. 1847, Texte présenté par HESS Rémi. Grenoble : Editions Jérôme Millon, 1993, p 18.

⁴⁴⁶ GIRAUDET Eugène. *La danse, La tenue, Le maintien, l'hygiène & l'éducation*. Paris : Cinquante-cinquième édition, 1885, Préface.

⁴⁴⁷ GIRAUDET Eugène. *Traité de la danse. Tome II, Grammaire de la danse et du bon ton*. Paris : 39, Boulevard de Strasbourg, 1900, "Couverture d'un livre".

Sauf ce grand livre dirigeant concerné les principes fondamentales sur la danse et l'étiquette sociale, Giraudet a publié *la danse, la tenue, le maintien, l'hygiène & l'éducation et la danse et l'éducation* en 1885. Parmi ces grands ouvrages et ces matériaux d'enseignement, on peut mieux connaître la vie de la dernière moitié du XIX siècle en France et l'éducation par la danse en Europe. En même temps on peut voir clair la contribution que Giraudet a fait pour l'éducation par la danse.

Comparez avec le livre *la danse des salons*—renommé en France et en Angleterre—écrit par Cellarius en 1847, l'ouvrage de Giraudet a compris non seulement plus de danses sociales que l'époque de Cellarius, mais aussi la plus importante différence entre tous les deux est qu' à ce moment-là il a introduit les salons, les grands bals, les soirées, l'art du théâtre, les concerts, les bals publics (y compris des provinciales et des étrangers) et des divertissements sociaux en unissant la danse. Et il a raconté aussi la tenue, le maintien, l'hygiène en public, les us et coutumes, toutes les sortes de vie et les standards de public en combinant l'entraînement de la danse. Par exemple :

Dans *Méthode moderne de danse et d'éducation*, il y a :

La tenue et le maintien :

1. la tenue, l'habillement d'enseignant
2. la demande de l'hygiène
3. la tenue et la politesse des étudiants
4. la position de l'enseignant et de l'étudiant aux cours de corps
5. l'art du corps et la méthode de marche

6. la marche, la promenade, la pirouette
7. la position des deux mains, la position des bras
8. de différentes sortes de tournoiement
9. la façon de contact entre les partenaires cavaliers et leurs positions des mains
10. la référence, la salutation
11. comment surmonter la fatigue et la courbature
12. la souplesse du corps, les exercices d'assouplissement
13. de différentes sortes des exercices de bras
14. les jeux de pieds
15. les exercices de marcher, courir, sauter, tomber sur terre et s'allonger par terre
16. la gymnastique d'assouplissement
17. les exercices de l'expression du visage
18. comment se présenter et se faire la salutation pour les partenaires cavaliers
19. de différentes formations chorégraphiques: marcher en serrant, marcher en demi-cercle, traverser...⁴⁴⁸

Les us et coutumes concernés :

1. comment entrer le salon, la soirée et le bal
2. comment saluer aux Mesdames
3. comment se serer la main

⁴⁴⁸ GIRAUDET Eugène. *Méthode moderne de danse et d'éducation*. Paris : Edition de la Société de la Gaïeté Française, pp 405-451.

4. les gants et les mouchoir
5. la maîtrise des mains et des bras pendant la présentation
6. quatre façons pour inviter une dame
7. la règle de conduite avant, après et pendant la danse
8. s'il est approprié d'inviter une dame à la boisson fraîche dans un bal privé ou dans une loge
9. comment entraîner une fille qui accepte une invitation
10. comment donner conseil à la mère et le parrain ou la marraine
11. comment mener un garçon dans un bal
12. comment écrire une invitation
13. comment agir en tant qu'un invité dans un bal⁴⁴⁹

Dans le livre *la danse, la tenue, le maintien, l'hygiène & l'éducation*, Giraudet s'est rappelé l'origine et l'histoire de la danse, et nous a raconté la différence entre la danse religieuse et la danse populaire. Et aussi les suivantes :

1. l'éducation par la danse pour les enfants
2. l'hygiène dans la danse
3. les proverbes sur la danse
4. son propre opinion
5. la tenue et le maintien au bal

⁴⁴⁹ GIRAUDET Eugène. *Méthode moderne de danse et d'éducation*. Paris : Edition de la Société de la Gaïeté Française, pp 453-465.

6. un petit bal
7. une danseur docile et un débutant
8. comment se serrer la main quand vous dansez
9. les salutations aux différentes occasions pour tous les milieux de gens
10. toutes les sortes de bal (invité, privé)
11. se présenter
12. la tenue et le maintien des femmes quand elles sont invitées
13. les recherches de mouvement
14. la psychologie du mariage
15. le mariage, les fiançailles, les conditions, les photos
16. le bal de fiançailles
17. la tenue et le maintien aux fiançailles
18. les droits pour fiancé et fiancée
19. le cadeau du mariage et le contrat
20. le mariage religieux ou citoyen
21. le repas de contrat et le bal familial
22. après signer un contrat
23. l'étiquette sociale
24. se faire belle

25. à la soirée
26. à l'église
27. après les cérémonies
28. la tenue des invités et les gens d'honneurs
29. au repas
30. l'habillement du bal
31. la cérémonie de mariage et le logement à l'étranger
32. la simplicité de la cérémonie de mariage
33. toutes les sortes de soirées
34. le moyen de faire compte au bal
35. naissance et baptême
36. le baptême a l'église
37. la première apparition en public pour les enfants : les droits de lui, les droits de ses parents, les droits de son tuteur
38. la soirée dansante de la division administrative
39. le bal masqué et le bal costume
40. les us et coutumes
41. l'anniversaire
42. les timbre-poste

43. les noces d'argent
44. les invités
45. le Nouvel An
46. les cadeaux
47. au théâtre
48. la belle-mère
49. le droit de la danseur
50. déplorer la mort⁴⁵⁰

Selon des clauses au-dessus, on l'a compris comme il avait déjà dit à la préface de ses ouvrages--Tout ce qu'il avait écrit concerne des nouveaux guides et des méthodes modernes sur la danse, la tenue, le maintien, l'hygiène et l'éducation.⁴⁵¹ C'est Giraudet qui a fait la synthèse des idées de la danse, qui est si minutieux qu'il a collectionné tous les aspects sur la danse de ces siècles. En fait, de la danse courtoise à la Renaissance au XIX siècle, la danse n'est plus une éducation qui forme la qualité humaine et l'image, mais aussi devient une éducation sur l'art de la vie. Et grâce à cela, l'enseignant de la danse de société devient éducateur. Comme Giraudet a expliqué : « Personne peut devenir un bon professeur comme un enseignant de la danse. Car il connaît bien la mode et les jeunes. Il peut trouver des faiblesses de ses élèves à la première vue. Un enseignant de la danse aura un rôle très important à la famille et à l'école ».⁴⁵²

⁴⁵⁰ GIRAUDET Eugène. *La danse, La tenue, Le maintien, l'hygiène & l'éducation*. Paris : Cinquante-cinquième édition, 1885, Préface, pp 6-94.

⁴⁵¹ GIRAUDET Eugène. *La danse, La tenue, Le maintien, l'hygiène & l'éducation*. Paris : Cinquante-cinquième édition, 1885, Préface.

⁴⁵² GIRAUDET Eugène. *Traité de la danse. Tome II, Grammaire de la danse et du bon ton*. Paris : 39, Boulevard de Strasbourg, 1900, "Couverture d'un livre", p156.

Différent de Cellarius, Giraudet a précisément mentionné la notion la culture du corps au cours de forme. Il pense que la culture du corps a ses conventions et coutumes. On peut trouver à travers des différentes exercices artistiques que le but est d'être en forme, être belle, être sain.⁴⁵³ La beauté du corps et la santé sont la base de la vie. Et le but de la vie est d'être heureux, être joyeux, être jeune.⁴⁵⁴ Alors, il est nécessaire de faire des entraînements du corps pour vivre beaucoup mieux.

Pour Giraudet, l'éducation physique comporte la santé, l'allure, le maintien, le comportement et la courtoisie (l'étiquette courante), elle est à la fois corporelle et morale.⁴⁵⁵ Après avoir cité les opinions des philosophes de la Grèce antique sur l'éducation, notamment sur l'éducation physique, morale ou d'intelligence et celles des pédagogues contemporains, Giraudet conclue : «l'éducation est le résultat des réflexions mûres et longues. Elle peut développer les facultés du corps et des membres, l'intelligence et la morale de sorte que l'on puisse avoir une personnalité parfaite et des comportements décents dans la vie mondaine et qu'on soit heureux.»⁴⁵⁶ En s'appuyant sur les pensées des pédagogues de haut niveau dans l'histoire, il relève : pour moi, le développement physique est la base, la condition fondamentale pour réaliser d'autres objectifs. De plus, il pense que l'éducation est la base de la société bourgeoise car la formation d'une nouvelle génération de bourgeois de bonne santé et de bonne morale dépend de la qualité de l'éducation.⁴⁵⁷

⁴⁵³ GIRAUDET Eugène. *Méthode moderne de danse et d'éducation*. Paris : Edition de la Société de la Gaieté Française, p 401.

⁴⁵⁴ GIRAUDET Eugène. *Méthode moderne de danse et d'éducation*. Paris : Edition de la Société de la Gaieté Française, p 401.

⁴⁵⁵ GIRAUDET Eugène. *Méthode moderne de danse et d'éducation*. Paris : Edition de la Société de la Gaieté Française, p 402.

⁴⁵⁶ GIRAUDET Eugène. *Méthode moderne de danse et d'éducation*. Paris : Edition de la Société de la Gaieté Française, p 470.

⁴⁵⁷ GIRAUDET Eugène. *Méthode moderne de danse et d'éducation*. Paris : Edition de la Société de la Gaieté Française, pp 469-470.

Ces connaissances de Giraudet traduisent ses nouvelles pensées sur l'éducation par la danse. Il comprend l'éducation par la danse sous l'aspect du besoin de la culture physique et de l'existence sociale et classe vraiment l'éducation par la danse parmi les éducations qualificatives.

3 Les commentaires de l'éducation par la danse du XVIII^e et du XIX^e siècles

Le XVIII^e siècle est un siècle transitoire : la révolution bourgeoise a eu son succès en Angleterre et est propagée en France aussi ; les forces féodales se battent encore opiniâtrement avec la restauration et persistent notamment sur le plan de l'idéologie. Il en résulte que l'éducation par la danse du XVIII^e siècle ne peut pas rompre complètement avec celle du XVII^e siècle.

Avec la prise du pouvoir de la bourgeoisie et avec les changements de la vie sociale et de la danse, l'éducation par la danse se généralise dès le milieu du XIX^e siècle ; le contenu de l'enseignement de la danse évolue aussi. La solennité et les affectations de l'hierarchie féodale sont reléguées par l'éducation par la danse dans cette transition de la société féodale à la société bourgeoise, en revanche, l'élégance et la décence témoignant la civilisation sont mis en avant.

De la cour au salon, l'éducation par la danse qui existe depuis plusieurs siècles se renouvelle dans le nirvana et devient un moyen vigoureux pour former de nombreux talents de personnalité parfaite.

3.1 L'éducation par la danse donnant un ton à la personnalité

3.1.1 L'approbation: la danse peut former les nobles caractères

Comme ce qui est mentionné dans des paragraphes précédents, l'éducation par la danse de cour n'a jamais été arrêtée depuis sa création à la Renaissance ; et le *Menuet* n'a pas été abandonnée à la suite de la chute du féodalisme, en effet, elle restait la valeur de la danse étudiée pendant une époque. A la seconde moitié du XIX^e siècle, les jeunes danses comme *Valse*, *Polka* ont aussi été normalisées et standardisées selon les normes de grâce, donc ce phénomène montre que on approuvait que la danse pouvait élever les nobles caractères ; au niveau des raisons et circonstances historiques plus profondes, c'était l'approbation pour l'idéal saint des philosophes grecs anciens : former les hommes parfaits et de haute moralité.

On a trouvé l'image d'une nouvelle sorte de ministres de cour --- chevaliers savants, dans l'œuvre *La Courtisane* publié en 1528, qui avait écrit par Baldassare Castiglione, écrivain italien qui « a proposé une nouvelle idéal qui n'est pas limitée ni par le temps ni par l'espèce, et cette idéal deviendrait une partie du patrimoine commun de l'éducation européenne».⁴⁵⁸ En effet, les caractères spéciaux possédés par les ministres parfaits créés par Baldassare étaient bien appréciés par les éducateurs européens qui préconisaient que l'objectif de l'éducation était d'élever des hommes idéals ; cette préconisation n'était limitée par « ni de certaines époques ni certains groupes sociaux »⁴⁵⁹, mais reflétait que des éducateurs de la nouvelle génération accueillaient l'héritage précieux --- « toutes les natures possibles des hommes »⁴⁶⁰ fait apparaître par la grande époque : la Renaissance. Et le développement durable de l'éducation par la danse noble en Europe dépendait de l'importance attachée par cet héritage aux fonctions et à la grâce des hommes, et dépendait aussi de l'importance

⁴⁵⁸ BOYD W., KING. *L'Histoire de l'éducation occidentale*. Traduit par REN Baoxiang, WU Yuanxun. Pékin: Edition de l'Education du Peuple, 1985, p 211.

⁴⁵⁹ BOYD W., KING. *L'Histoire de l'éducation occidentale*. Traduit par REN Baoxiang, WU Yuanxun. Pékin: Edition de l'Education du Peuple, 1985, p 214.

⁴⁶⁰ BOYD W., KING. *L'Histoire de l'éducation occidentale*. Traduit par REN Baoxiang, WU Yuanxun. Pékin, Edition de l'Education du peuple, 1985, p 214.

attachée par des éducateurs européens de la nouvelle génération à l'éducation du corps après la Renaissance.

Vittorino da Feltre, le plus connu humaniste italien, accordait beaucoup de attention au développement du corps des élèves : ils faisaient souvent des exercices de l'équitation, la lutte corps à corps, l'escrime, la natation et de différents jeux.⁴⁶¹

Dans son connu roman éducatif *Pantagruel et Gargantua*, François Rabelais (1494-1553), personnage représentatif des éducateurs français, préconisait que l'éducation physique était de faire des exercices de la promenade à vitesse, la lutte corps à corps, la natation, le saut en hauteur, le javelot, le tir à l'arc, la gymnastique, l'équitation, et que l'éducation de beauté était d'apprendre la musique (apprendre à jouer quelques instruments de musique) et la chanson.⁴⁶²

Un autre humaniste et personnage excellent aux milieux de l'éducation française --- Michel Eyquem de Montaigne (1533-1592), a montré son attention à l'éducation physique dans son œuvre *les essais* dans lequel il présentait sa pensée de l'éducation (soit des exercices de l'équitation, la natation, l'escrime, etc.).⁴⁶³

Bien que l'éducation humaniste en Angleterre se soit développée moins vite qu'en France à cause du sous-développement dans les domaines économique et social, elle restait la tendance aussi forte du développement qu'en France. Même au début du 16^{ème} siècle, des savants anglais avaient constitué l'organisation la plus excellente en Europe qui poussait l'humanisme, parmi lesquels Sir Thomas Elyot (1490-1546) soulignait par son œuvre *The Boke named the Governour* qu'on faisait des exercices

⁴⁶¹ CAO Fu. *L'Histoire de l'éducation étrangère*. Pékin, Editions de l'Education du Peuple, 1981, p 64.

⁴⁶² CAO Fu. *L'Histoire de l'éducation étrangère*. Pékin, Editions de l'Education du Peuple, 1981, p 66.

⁴⁶³ CAO Fu. *L'histoire de l'éducation étrangère*. Pékin, Editions de l'Education du Peuple, 1981, p 68.

physiques par la lutte corps à corps, la course, la natation, l'équitation, la chasse, la danse et le tir à l'arc ; cet œuvre, écrit par le chevalier anglais qui connaissait à fond l'éducation platonique et comprenait les coutumes de la cour italien, a donné une grand influence à la pensée éducative anglaise. En plus, l'œuvre italien *la courtisant* était traduit en anglais et recommandé en Angleterre. Francis Bacon (1561-1626), attachait aussi de l'importance à l'éducation de la moralité et du physique aux jeunes.⁴⁶⁴

Johann Amos Comenius (1592-1670), géant éducateur tchécoslovaque qui encourageait « l'éducation complet », a mentionné « le corps est le logement et l'outil de l'âme ; l'âme ne peut ni être vue ni entendue sans le corps ; donc pour réaliser les fonctions de l'âme, il faut protéger le corps par éviter la maladie, régler le boire et le manger, faire de convenables exercices, repos et récréations.⁴⁶⁵

« Le corps est le logement et l'outil de l'âme », cette comparaison expressive et appropriée qui a remplacé des banalités du chrétien « le corps est la prison de l'âme », montre exactement la victoire des pensées des humanistes --- pour la nature humaniste contre la nature théologique, pour le droit de l'homme contre le droit des dieux, pour la science et raison contre le mysticisme. Au seconde moitié du XVII^e siècle et au début du XVIII^e siècle, John Locke (1632-1704), philosophe et éducateur anglais, approuvait le vieux proverbe « l'esprit sain vient du corps sain », soutenait que les gentlemen apprenaient à danser, croyait que la danse pouvait élever les gentlemen, et les faire posséder toute la vie des mouvements gracieux et une certaine « caractère mâle ».⁴⁶⁶ Jean-Jacques Rousseau, penseur du siècle des lumières du XVIII^e siècle a mentionné dans *Emile* « l'éducation physique est la base de toutes les éducations. Ce

⁴⁶⁴ BOYD W., KING. *L'Histoire de l'éducation occidentale*. Traduit par REN Baoxiang, WU Yuanxun. Pékin: Edition de l'Education du Peuple, 1985, p 227-234.

⁴⁶⁵ DAI Benbo. *L'Histoire de l'Education Etrangère*. Pékin: Edition Education du Peuple, Tome II, 1990, p 47.

⁴⁶⁶ ZI Huanjun, LIU Qingyi. *Principes et méthode de l'éducation esthétiques de la danse*. Shanghai: Edition de la Musique de Shanghai, 2006, p 22.

n'est seulement le corps énergétique qui puisse se tenir à la disposition de l'esprit et agir au moyen de sa raison. Il a indiqué que le plus grand secret pour l'éducation, c'est de faire s'accorder des exercices physiques et des exercices de pensée.⁴⁶⁷ Jusqu'à ici, nous avons vu que l'esprit de l'humanité était de pénétré et que la connaissance prises et l'importance accordées par des penseurs et éducateurs des générations avaient fondu la base stable et ouvert de belles perspectives de l'éducation par la danse en Europe.

3.1.2 De l'esprit de noblesse au caractère de gentleman

La danse se développait sans cesse pendant quelques siècles, et a connu le changement de répandre l'esprit de noblesse à exprimer le caractère de gentleman.

Après être monté sur scène historique, La bourgeoisie anglaise a fixé l'objectif de l'éducation à élever les gentlemen---entrepreneurs bourgeois qui étaient fort en régler les affaires réelle. Cette éducation de gentleman se formait depuis longtemps. Spenser, poète anglais a déclaré que son objectif d'avoir écrit le long poème *The Faerie Queene* était pour *l'école de gentlemen*, et de populariser l'esprit de Aristotele sur la moralité « élever les gentlemen et les nobles par disciplines de la moralité et grâce ». Un groupe constitué par des personnes qui avaient la sagesse du monde se discutait de différents côtés de l'éducation des jeunes nobles. Laurence Humphrey, directeur de Magdalen College a écrit en 1563 le mémoire *On the Noble* pour faire la société supérieure savoir la moralité et des connaissances. Sir Humphrey Gilbert, grand aventurier et défricheur des colonies, a lancé le projet en 1572 « Pour l'éducation des tuteurs de sa Majesté et d'autres jeunes nobles et gentlemen, il faut établir un institut à Londres ». James Cleland, Ecosais qui avait immigré en Angleterre, a aussi proposé par son œuvre *The Institution of a Young Noblemandes* des points de vue des

⁴⁶⁷ ZI Huanjun, LIU Qingyi. *Principes et méthode de l'éducation esthétiques de la danse*. Shanghai: Edition de la Musique de Shanghai, 2006, p 23.

promoteurs de la culture de cour ; après, Henry Peacham a aussi fait des recherches du même sujet dans son œuvre *Complète Gentlemen* (1677).⁴⁶⁸

John Locke (1632-1704), géant anglais du empirisme matérialiste et penseur connu de l'éducation, en qualité du « représentant de toute bourgeoisie », a succédé et développé l'esprit des penseurs humaniste, éducateurs et de nouveaux nobles bourgeois vers l'éducation de gentlemen, et a lancé clairement le problème de l'éducation de gentlemen. Son chef d'œuvre *l'essai sur l'entendement humain* nous traduit que l'objectif de l'éducation est exactement d'élever les gentlemen ; Et que ce qu'un gentleman doit posséder, ce sont des connaissances d'entrepreneur, des conduites correspondant à sa position sociale, en même temps, il doit chercher à devenir un personnage connu à l'intérieur de l'Etat et profitable pour son pays. Il lui faut posséder non seulement le corps sain mais aussi la moralité, la sagesse, la politesse et des connaissances⁴⁶⁹ ; l'éducation de la moralité occupe aussi la première place dans son système théorique de l'éducation de gentleman, en plus, il souligne que « le unique moyen sûr, c'est de mettre le bonheur des descendances sur la base de l'éducation de la moralité et savoir-vivre », il insiste aussi que la raison directe l'éducation, et que la capacité de contrôle des désirs est la base de l'éducation de la moralité.⁴⁷⁰ « La seconde moralité pour un gentleman, c'est de connaître les bienséances » ; connaître les bienséances est une qualité indispensable pour un gentleman bien élevé. John Locke souligne aussi que, pour un gentleman, « sa physionomie, sa voix, ses paroles, ses mouvements et conduites, même toute son apparence doivent rester gracieux et conforme aux bienséances ; il n'est ni timide ou gêné, ni frivole ou déraisonnable ; il respecte l'autrui, mais ne méprise pas lui-même ; il est modeste, gentil et raisonnable ; il donne toujours bonne impression à l'autrui et

⁴⁶⁸ BOYD W., KING. *L'Histoire de l'éducation occidentale*. Traduit par REN Baoxiang, WU Yuanxun. Pékin: Edition de l'Education du Peuple, 1985, pp 231-232.

⁴⁶⁹ DAI Benbo. *L'Histoire de l'Education Etrangère*. Pékin: Edition Education du Peuple, Tome II, 1990, p 74.

⁴⁷⁰ DAI Benbo. *L'Histoire de l'Education Etrangère*. Pékin: Edition Education du Peuple, Tome II, 1990, p 77.

garde de bonnes relations avec l'autrui » .John Locke croit que les bienséances ont l'effet efficace, parce qu'elles peuvent aider aux gentlemen « d'obtenir le respect et bonne impression de toute personne autour de lui », donc le gentleman va réussir dans des activités sociales. John Locke a dit que « la moralité est un trésor spirituel, mais c'est les bienséances qui l'éclaircissent », donc les bienséances doivent être formées à partir de l'enfance. Il a proposé aussi que, comme la formation du corps physique, la formation des bienséances a aussi besoin des exercices, l'esprit des hommes ne reste normale que par des exercices des actions, « faire toutes ses actions correspondre à la position noble et parfaite d'un animal raisonnable »⁴⁷¹. C'est pourquoi l'apprentissage de l'équitation, l'escrime et la danse est inclus dans le grand système des disciplines lancé par John Locke. Ainsi, On voit que l'éducation par la danse est une partie importante et indispensable pour la formation de gentlemen.

En Angleterre, la formation de gentleman avait produit le fameux « caractère de gentleman » qui est devenu « le symbole de l'esprit national de l'Angleterre », « le caractère de gentleman, en base de l'esprit de la noblesse, mixte des certains concepts de différentes tranches sociales, est formé pendant le processus où toute tranche de la société anglaise considérait la société supérieure comme son modèle».⁴⁷² Quand les nobles européens (surtout les nobles anglais) n'étaient plus un groupe racial fermé et exclusif ; quand les personnes qui avaient réussi par leurs propres efforts ont obtenu facilement le pouvoir et la position sociale proportionnées, et se préparaient bien dans l'esprit d'entrer dans la société de la noblesse, la noblesse ne signifiait plus seulement une position sociale et titre, mais aussi un objectif que toute la société courait après, donc un « caractère de noblesse »⁴⁷³ était formé. « Caractère de gentleman » est le produit de l'esprit de la société supérieure, est la réalisation de l'idéal « la bourgeoisie

⁴⁷¹ DAI Benbo. *L'Histoire de l'Education Etrangère*. Pékin: Edition Education du Peuple, Tome II, 1990, p 78.

⁴⁷² YU Ping. *La morphologie de la danse*. Pékin: Institut de la danse à Pékin, 1998, p 242.

⁴⁷³ YU Ping. *La morphologie de la danse*. Pékin: Institut de la danse à Pékin, 1998, p 243..

cherche à réobtenir la valeur des la noblesse depuis le commencement »⁴⁷⁴. Alors, la formation de la danse est devenue automatiquement la partie indispensable pour la formation de gentlemen---hommes parfaits au cœur de la bourgeoisie, et devenue une formation de perfectionnement du caractère.

Quelques dizaines d'années plus tard, quand l'éducation de gentleman préconisée par John Locke était étendue encore une fois par la révolution de Thomas Arnold (1795-1842), quand la voie ferrée a connu un essor grâce au développement économique en Angleterre, l'interna établi selon le moyen de Arnold est devenu une école nationale où une nouvelle tranche de la société supérieure de la nature internationale étaient formés. Cette « production line » organisée par le génie d'Arnold a formé, pour l'environnement spécial à la fin du XIX^e siècle, un des caractères que la société et le gouvernement voulaient que de plus en plus de personnes possèdent.⁴⁷⁵

Tout cela au-dessus, ne nous dit-il pas indirectement le développement de la formation de la danse noble pendant les XVIII^e et XIX^e siècles ?

3.1.3 La fin de l'ignorance et la mise en valeur des dispositions excellentes

La bourgeoisie occidentale est montée sur scène historique après la grande révolution bourgeoise de l'Angleterre au XVII^e siècle et celle de la France au XVIII^e siècle. Ils ont détruit le régime féodal, en même temps ils sont accueilli le patrimoine culturel de la noblesse, en effet l'éducation de gentleman était leur grand succès pour accueillir et transformer le patrimoine. En plus, le mouvement des Lumières de la bourgeoisie française au XVIII^e siècle a propulsé l'éducation (y compris l'éducation par la danse)

⁴⁷⁴ CELLARIUS. *La danse des salons*. 1847, Texte présenté par HESS Rémi. Grenoble : Editions Jérôme Millon, 1993, p 6.

⁴⁷⁵ BOYD W., KING. *L'Histoire de l'éducation occidentale*. Traduit par REN Baoxiang, WU Yuanxun. Pékin: Edition de l'Education du Peuple, 1985, pp 371-372.

à un grand progrès.

« Le mouvement des Lumières Dont le noyau était de lutter contre la doctrine de l'ignorance et la hiérarchie féodale », qui avait fait la préparation spirituelle pour la révolution bourgeoise française, est le second mouvement de la libération de l'esprit dans l'histoire européenne après la Renaissance⁴⁷⁶ ; les points clés que les représentants de l'esprit des Lumières critiquaient et préconisaient se sont concentrés sur l'éclairage de l'ignorance et l'égalité de l'éducation.

Voltaire (1694-1778), géant français du mouvement des Lumières, croyait que la racine des maux sociaux était l'ignorance et le manque d'éducation, donc l'une des tâches principales de la société était de développer l'éducation et d'éclairer l'ignorance...Former « les hommes raisonnables et saines »⁴⁷⁷, soit de former les intellectuels bourgeois qui possédaient l'esprit de la liberté, égalité, fraternité et des connaissances et compétences scientifiques, comme philosophes, hommes de science, etc. Voltaire a lancé l'objectif des nouveaux hommes idéaux⁴⁷⁸.

Etienne Bonnot de Condillac (1715-1780), en qualité d'un des écrivains de « l'Encyclopédie », a fait grande contribution à l'éducation par discuter du problème de la formation des talents à la base de la sensation matérialiste. Il a proposé les points de vue « les talents ne sont pas innés » et « l'apprentissage produit les talents » ; en plus, il a critiqué, avec son empirisme matérialiste, les points de vue idéalistes « l'innéisme » et « les talents sont innés », et a discuté et préconisé que les connaissances viennent des sensations des hommes, et que les talents sont le résultat

⁴⁷⁶ DAI Benbo. *L'Histoire de l'Education Etrangère*. Pékin: Edition Education du Peuple, Tome II, 1990, p 92.

⁴⁷⁷ VOLTAIRE. *Candide*. Traduit par FU Lei. Pékin: Edition de la Littérature du Peuple, 1955, p 299.

⁴⁷⁸ DAI Benbo. *L'Histoire de l'Education Etrangère*. Pékin: Edition Education du Peuple, Tome II, 1990, p 95.

de l'apprentissage après naissance.⁴⁷⁹

Claude Adrien Helvétius (1715-1771), représentant clé des penseurs matérialistes français, insistait dans le domaine de l'éducation le principe du matérialisme ; il préconisait « l'intelligence des hommes est égale » et « la théorie de la toute-puissance de l'éducation », et a estimé hautement le grand effet de l'éducation dans le développement et la réforme sociale.⁴⁸⁰

Denis Diderot (1713-1784), géant encyclopédiste, ce penseur français très savant du XVIII^e siècle attachait bien de l'importance à l'effet de l'éducation pour le développement du caractère des hommes et pour la révolution sociale. Diderot a lutté contre le régime éducatif féodal qui respectait strictement la hiérarchie exigeante, l'a critiqué parce qu'il avait dépouillé la population du droit d'être éduqué, et qu'il avait enterré de nombreux talents. Il insistait que chacun a le génie inné, et a le droit d'être éduqué ; il a demandé de réformer l'éducation féodale en France, de pratiquer le régime éducatif des citoyens géré par l'Etat, d'établir des écoles primaires et d'appliquer l'éducation généralisée et gratuite.⁴⁸¹

Louis-René de la Chalotails (1701-1785), le chef inspecteur général de l'Assemblée de la Bretagne en France, a publié *Essay on National Education* dans lequel il indiquait que l'école jésuitique ne pouvait pas former les élèves en citoyens prêts à la vie quotidienne ; le moyen de résoudre cette situation défavorable était d'établir le régime éducatif national. L'esprit de Chalotails que l'Etat devait prendre toute la responsabilité de l'éducation, a été acceptée respectivement par l'Allemagne et la

⁴⁷⁹ DAI Benbo. *L'Histoire de l'Education Etrangère*. Pékin: Edition Education du Peuple, Tome II, 1990, pp 98-99.

⁴⁸⁰ DAI Benbo. *L'Histoire de l'Education Etrangère*. Pékin: Edition Education du Peuple, Tome II, 1990, p 102.

⁴⁸¹ DAI Benbo. *L'Histoire de l'Education Etrangère*. Pékin: Edition Education du Peuple, Tome II, 1990, pp 115-117.

France, et s'est largement développé.⁴⁸²

Bien que la France ait été en arrière de l'Allemagne dans le cadre de l'établissement du régime éducatif national, la grande révolution en 1789 a fait le concept de l'Etat s'élever fortement. Certains des points préconisés par Chalotails sont devenus réels dans la restauration de Napoléon I.⁴⁸³ Pour que les jeunes possèdent non seulement le corps sain mais aussi l'esprit complet, la danse avait été introduite comme un article de l'éducation physique aux écoles primaires à Paris avant l'an 1900⁴⁸⁴. Ce progrès devait être considéré comme un grand événement dans l'histoire de l'éducation par la danse ; bien sûr, il est résulté du fait que la fonction irremplaçable de la danse dans le domaine de l'éducation des hommes était de mieux en mieux connue et que la danse du monde s'était développée vivement en Europe au XIX^e siècle ; en plus, il est résulté aussi de l'influence du mouvement des Lumières vers l'éducation. De « éclairer l'ignorance » à « propager des talents naturels », de « les talents ne sont pas innés », « l'intelligence des hommes est égale » à l'esprit de l'établissement du régime éducatif national ; sous le drapeau de « liberté, égalité et fraternité », l'éducation par la danse en Europe s'était développée de l'éducation de la noblesse à celle du peuple. Ainsi, l'éducation par la danse qui agissait sur le perfectionnement du caractère, avait été approuvée dans un plus grand cadre.

3.2 L'éducation correspondant aux besoins des natures et sentiments humains

3.2.1 La chute de l'esthétique féodale et la vitalité de l'esthétique bourgeoise

⁴⁸² BOYD W., KING. *L'Histoire de l'éducation occidentale*. Traduit par REN Baoxiang, WU Yuanxun. Pékin: Edition de l'Education du Peuple, 1985, pp 298-299, 302.

⁴⁸³ BOYD W., KING. *L'Histoire de l'éducation occidentale*. Traduit par REN Baoxiang, WU Yuanxun. Pékin: Edition de l'Education du Peuple, 1985, pp 308-310.

⁴⁸⁴ HESS Rémi. *Les trois temps de la Valse*. Traduit par ZHENG Huihui, Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 2006, p 106.

Bien que le *Menuet* existait encore après le renversement des dynasties féodales et restait la valeur de « la danse étudiée », il a été enfin remplacé par de nouvelles danses comme la *Contredanse* et la *Valse* qui avaient les mêmes valeurs de l'éducation ; parce que le *Menuet* représentait l'esthétique de la noblesse féodale sur l'éducation par la danse, soulignait l'arrogance, la manière gênée, le sérieux et la grâce, montrait le concept de la hiérarchie. Quoiqu'il jouisse de la beauté noble et gracieuse, il donnait la sensation trop sérieuse et gênée qui était contre les natures et sentiments humanistes.

L'esthétique bourgeoise s'était fondée sur la base de la nature, de la liberté et du développement ample des natures humanistes. La relaxe de la *Contredanse*, le romance de la *Valse* qui était bien conforme à l'esthétique bourgeoise, traduisaient les besoins des natures et sentiments humanistes.

3.2.2 Les danses plaisantes et de nouvelles bienséances

Au XVIII^e siècle, surtout au XIX^e siècle, l'éducation par la danse s'était fondée sur les danses énergiques et conforme aux sentiments humanistes. Des enseignants de danses ont normalisé et embelli les danses en gardant leurs propres caractéristiques pour les introduire dans les salles de bal et des classes, ainsi l'effet d'amusement et de l'éducation par la danse étaient mieux pris, la *Quadrille* et le *Cotillon* français venant de la *Contredanse* anglais étaient de bon exemples qui avaient des caractères : les pas standardisés, les rythmes vifs ; le plus important, c'était que les changements des personnes parmi des partenaires de danse étaient réglés ; et que les changements de formations étaient riches et réguliers, ainsi on pouvait accepter petit à petit l'éducation en se jouissant de la joie et la beauté au lieu de contenir des sentiments dans le but de l'obtention de certain savoir-vivre. Comme ce qu'a été dit par des historiens de la danse « pendant le processus de son développement et consolidation, la danse de société est devenue le symbole de la conscience humaniste de soi joyeux et

nécessaire. »⁴⁸⁵

Pour l'éducation par la danse, une éducation civilisée du corps, les bienséances, le standard de la grâce, la beauté du corps sont indispensables, mais tout cela réformé est fondé sur la base de la nature, la relaxation, la gentillesse et l'élégance. La « salutation » a donné un exemple, les hommes n'avaient plus besoin de saluer par s'inclinant en agitant son chapeau avec la main, les femmes n'avaient non plus besoin de saluer par relever ses lourdes jupes en os de baleine, mais les hommes saluaient par noter à peu, et les femmes par reculer d'un petit pas en relever légèrement sa jupe ; bien que la salutation à genoux pliés gardait encore, le niveau de difficulté étaient beaucoup plus baissé, les bienséances de salutation est devenu plus naturel et facile, alors une nouvelle grâce a été créée⁴⁸⁶. L'éducation par la danse correspondant mieux aux bienséances sociales laïques et aux natures et sentiments humanistes a montré sa vivacité.

3.3 L'éducation par la danse traduisant des caractéristiques de la civilisation urbaine

La *Valse* dont la forme était différente de celle du *Menuet*, fermé contre ouverte, l'a emporté depuis qu'elle était montée sur la scène historique. « La danse du couple a reconstruit toute la vie sociale »⁴⁸⁷ ; la nouvelle grâce et bienséances ont été fondées sur la base de la forme fermée de danse, et l'éducation par la danse se développait autour de la forme fermée. Alors, une éducation par la danse traduisant des caractéristiques de la civilisation urbaine en a résulté.

⁴⁸⁵ SORELL Walter. *L'Histoire de la culture de danse occidentale*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Université du Peuple de Chine, 1996, p 47.

⁴⁸⁶ GIRAUDET Eugène. *Méthode moderne de danse et d'éducation*. Paris: Edition de la société de la gaieté française, pp 431-439.

⁴⁸⁷ HESS Rémi. *Les trois temps de la Valse*. Traduit par ZHENG Huihui, Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 2006, p 105.

3.3.1 Le développement des villes européennes et des activités de danse au XIX^e siècle

La grande Révolution française a apporté le premier changement à la vie sociale moderne qui exprimait principalement des changements politiques : de la société féodale à la société capitaliste. Au milieu du XIX^e siècle, le deuxième grand changement a eu lieu. L'application de voies ferrées, bateaux à moteur, usines et machines agricoles, et la construction des villes... tout cela signifiait le démarrage de la société capitaliste moderne.⁴⁸⁸ Juste à ce moment-là, la vie urbaine et campagnarde se changeait vite. La ville de Paris avait été reconstruite de 1853 à 1870, la reconstruction a changé pleinement la ville qui avait été vieille : des maisons vieilles étaient détruites, des maisons neuves avaient construites, des rues étaient couvertes par poussière...la ville d'une charme antique s'était disparue, remplacée par des bâtiments grands et beaux construit en pierre, et par des boulevards droits et larges...donc une métropole moderne a été créée.⁴⁸⁹

Le développement des villes avait poussé la montée de la culture urbaine ; à cette époque-là, la danse était regardée comme un des représentants de la culture urbaine, voila les raisons :

A la Seconde Empire, des banquets, des bals, des activités artistes et des contacts sociaux étaient fréquentes jour par jour, surtout des bals traduisant la grandeur et la luxe de l'Empire étaient nombreux, par exemple, les bals de cour et ceux de salon, et les bals de salon et les bals dans des salles publiques étaient des activités de danse urbaine la plus fréquentes.

⁴⁸⁸ GUO Huarong. *Le charme de la civilisation française---un aperçu sur la société française du milieu du 19^e siècle*. Shanghai: Librairie Sanlian, 1992, pp 277-282.

⁴⁸⁹ GUO Huarong. *Le charme de la civilisation française---un aperçu sur la société française du milieu du 19^e siècle*. Shanghai: Librairie Sanlian, 1992, pp 277-282.

Les bals publics avaient pénétré mieux en mieux dans la vie sociale. Quelques fois, de différentes sortes de contacts sociaux et transactions financières étaient arrangées au milieu des bals ; il y avait eu aussi des bals organisés spécialement pour des fédérations des entreprises industrielles ou des consortiums, ou pour faire la publicité pour certaine société ou agence commerciale.⁴⁹⁰

L'essor des villes a suscité l'augmentation des immigrants. Des nouveaux immigrants de villes habitaient dans des dortoirs publics, faisaient du travail banal, vivaient sans des divertissements---pas de télé, pas de radio, pas de films...alors, les bals de danse étaient devenus les uniques lieux de divertissement.⁴⁹¹

3.3.2 La vogue de la danse de couple fermée et sa fonction de communication

Le salon est un lieu où s'assemblent les petits nobles et la classe moyenne, un lieu destiné à la communication. La salle de danse publique est aussi un lieu pour la communication, où on peut entrer si on paie. Les deux sont tous des lieux de communication urbains : ils fournissent un espace public pour la communication entre les citadins, bien que cet espace soit moins grand que les places campagnardes ou les salles royales.

Au début du XIX^e siècle, la *Valse* est introduit dans les salles de danse après la *Contredanse*, le *Cotillon* et la *Quadrille*. Il apporte des changements à la méthode de danse, de communication et à la fonction de la danse et devient peu à peu le modèle des danses suivantes. Cette danse de couple fermé et constitue un micro monde entre

⁴⁹⁰ 罗日杰斯特温斯卡娅-M·瓦西列耶娃 (nom russe, traduit en chinois). *Les danses du monde dans la vie historique*. Traduit par XIAO Suhua, corrigé par LU Wenjian. Pékin: Dossiers Internes de l'Institut de la danse à Pékin, 1983, p 134.

⁴⁹¹ STEPHENSON R.M, IACCARINO J. *L'Histoire de la danse de société*. Traduit par LIU Mengdi. Forum de danse, N° .1, Pékin, 1985, pp 122.

une femme et un homme. Elle n'est pas une activité de communication collective comme la danse de cycle ou la danse de rang, ni une interprétation présentatrice comme la danse de couple ouvert. Elle est un dialogue tacite entre deux personnes. Elle satisfait le besoin d'une activités communicative à plusieurs niveaux de la société : d'un côté, les citadins occupés par toutes sortes de travail peuvent exaucer leur besoin de contact et de communication proche grâce à ces espaces urbains pour danser. « Quand deux personnes qui s'ignorent dansent, il ou elle a l'occasion de sensibiliser l'intérêt de l'autre. Une fois qu'on devient le centre d'intérêt de l'autre, on peut facilement s'identifier et s'apprécier. »⁴⁹² De l'autre côté, le *Valse* permet d'accumuler l'expérience de contact seul à seul entre un homme et une femme. Il met les danseurs en un état de s'influencer et peut aboutir à une entente tacite entre eux.⁴⁹³

Le *Valse* est fait pour les salons et les salles de danse des villes. Il a la nature et les caractéristiques propres à la danse urbaine. Ses manières et ses fonctions particulières et communicatives lui ont mérité les appellations comme danse de salon, danse de salle de danse, surtout danse de société.

3.3.3 La valeur éducative par la danse de couple fermée

« Les manières du *Valse* sont devenues des étiquettes entre un homme et une femme. »⁴⁹⁴ D'où vient la valeur éducative de la danse de couple fermé.

Savoir danser est un atout dans la vie mondaine et il peut beaucoup profiter aux jeunes qui veulent instaurer des exploits. Pour les garçons, les cours de danse et la

⁴⁹² HESS Rémi. *Les trois temps de la Valse*. Traduit par ZHENG Huihui, Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 2006, p 49.

⁴⁹³ HESS Rémi. *Les trois temps de la Valse*. Traduit par ZHENG Huihui, Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 2006, p 142.

⁴⁹⁴ HESS Rémi. *Les trois temps de la Valse*. Traduit par ZHENG Huihui, Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 2006, p 143.

danse sont de bons moyens avec lesquels ils peuvent faire connaissance avec les filles. La danse leur apprennent à avoir de comportement civilisé et pondéré quand ils font face à l'autre sexe. Pour les personnes âgés, la danse de couple est un sport modéré, un loisir important et une façon pour être dans le temps.⁴⁹⁵

Homme et femme s'influencent dans la danse de couple fermé. Celle-ci est donc le moyen le plus important pour exercer une influence à l'autre sexe. «La danse a la force d'initier un enfant à la vie mondaine. »⁴⁹⁶

L'éducation du *Menuet* met en relief la présentation du comportement et du maintien et elle fait étalage de l'étiquette ; l'éducation de la *Valse* porte intérêt au contact, à la communication et à l'entente entre le danseur et la danseuse. La pratique du *Menuet* d'autrefois était pour accéder à la haute société ; la pratique du *Valse* d'aujourd'hui est pour acquérir une compétence de communiquer.

On peut dire que la danse est devenue une compétence d'existence et un art de vivre au XIX^e siècle.

Au fur et à mesure que la bourgeoisie monte sur la scène historique et que le mode de vie et les moeurs changent, l'éducation par la danse du XVIII^e siècle et du XIX^e siècle, notamment celle du XIX^e siècle a beaucoup changé et s'est manifestement développée. D'une part, les danses populaires comme la *Contredanse* et la *Valse* ont subi des adaptations aristocratiques. Elles se procurent une valeur artistique plus élevée tout en gardant leur style particulier et leur dynamisme original et deviennent de nouveaux matériaux d'enseignement de la culture morale et de l'étiquette. D'autre part,

⁴⁹⁵ STEPHENSON R.M, IACCARINO J. *L'Histoire de la danse de société*. Traduit par LIU Mengdi. Forum de danse, N° .1, Pékin, 1985, p 119.

⁴⁹⁶ STEPHENSON R.M, IACCARINO J. *L'Histoire de la danse de société*. Traduit par LIU Mengdi. Forum de danse, N° .1, Pékin, 1985, p 122.

l'éducation par la danse----- ce patrimoine de la noblesse est partagé par de plus en plus de gens dans les activités de danse populaires et dans l'éducation par la danse scolaire. On peut bien constater ce besoin de danse et cette prospérité de l'éducation par la danse au XIX^e siècle dans les activités professionnelles de Cellarius et dans la forte demande des livres de Giraudoux.

阿伦·多德渥斯 (nom américain, traduit en chinois), qui a ouvert la première école de danse à New York indique qu'une école de danse n'est pas un lieu pour se divertir et qu'on doit y travailler l'âme.⁴⁹⁷ Ces propos expriment nettement l'avis sur la danse et sur l'éducation par la danse des personnes de cette époque. Cet avis est dans la même lignée que celui des philosophes grecques antiques : ils préconisent tous que la pratique de la danse est pour poursuivre le beau et la bonté et aussi pour cultiver la morale. Sous les rayonnements de liberté, égalité et fraternité, la danse continue à jouer un rôle important dans l'éducation physique et spirituelle ainsi que dans la communication tout en se généralisant.

L'éducation par la danse est née dans le besoin de la civilisation des êtres humains. L'éveil de l'humanisme l'a démarré et nourri. Au XIX^e siècle, elle parvient à donner un don à la personnalité et devient une formation de perfectionnement du caractère.

⁴⁹⁷ STEPHENSON R.M, IACCARINO J. *L'Histoire de la danse de société*. Traduit par LIU Mengdi. Forum de danse, N° .1, Pékin, 1985, p 122.

Chapitre V

Retour à l'humanité et l'éducation par la danse

Le XIX^e siècle a témoigné la distinction claire entre les danses sociales et l'éducation de dansé représentée par la *Valse* et les dans d'anciens aristocrates ainsi que leur éducation de danse. La bourgeoisie n'a pas besoin« de la danse qui manifeste des conventions ordinaires et la courtoisie extrêmement maniérée, mais celle qui traduit la vigueur et le désir de la jeunesse à travers des activités festives participées par le grand public». La sincérité et la pureté constituent le symbole d'une nouvelle époque. Les lignes simples et fluides ont remplacé les courbes complexes de l'époque Kokoro.....⁴⁹⁸ Ils « veulent les mouvements de joie et de force, au lieu de pas à forme fixe académique; ils veulent la réalité vivante, au lieu de la stéréotypé trichée; ils veulent la joie frénétique, au lieu de la représentation affectée».⁴⁹⁹ « C'est après si nombreuse d'années que la danse est devenue pour la première fois l'art qui conduit à l'exaltation: plein d'ardeur, s'enivrer, et tout d'environs oublié.»⁵⁰⁰ L'éducation de danse est également devenue une éducation artistique pour faire les gens se placer dans l'appréciation de la beauté. Dès la fin du XIX^e siècles jusqu'au début du XX^e siècle, «le système scolaire entière, à partir de l'école primaire jusqu'à l'enseignement supérieur, a intégré d'activités de danse an niveau large et vaste.»⁵⁰¹

⁴⁹⁸ SACHS Curt. *L'Histoire de la danse du monde*. Traduit par GUO Mingda, corrigé par HENG Si. Shanghai: Edition de Musique de Shanghai, 1992, p 406.

⁴⁹⁹ SACHS Curt. *L'Histoire de la danse du monde*. Traduit par GUO Mingda, corrigé par HENG Si. Shanghai: Edition de Musique de Shanghai, 1992, p 407.

⁵⁰⁰ SACHS Curt. *L'Histoire de la danse du monde*. Traduit par GUO Mingda, corrigé par HENG Si. Shanghai: Edition de Musique de Shanghai, 1992, p 408.

⁵⁰¹ SORELL Walter. *L'Histoire de la culture de danse occidentale*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Université du Peuple de Chine, 1996, pp 324-325.

De plus, peu d'après le commencement du nouveau siècle, le grand public a constaté « l'aube d'un nouveau genre de liberté»⁵⁰² à partir de la danse de Duncan et ses activités d'enseignement. C'est une aube de l'éducation de la danse qui est tout à fait différente de celle depuis la Renaissance jusqu'au XIX^e siècle. A cette aube, il faut également ajouter le musicien suisse Dalcroze qui a inventé «le système d'éducation musicale par la Méthode de Gymnastique Rythmique». Dalcroze et Duncan ont ouvert un nouveau chapitre pour l'éducation de la danse.

1 L'enseignement de Duncan ainsi que ses pensées de l'éducation

1.1 Les poursuites de Duncan pour la danse

Isadora Duncan (1877-1927), une fille américaine d'origine irlandaise, a prôné un nouveau style de danse au début de XX^e siècle: se référant à la danse grecque antique, Isadora Duncan se produisait généralement dans une tunique diaphane, bras et jambes nus, ses longs cheveux dénoués; sans techniques ; sans discipline; elle dansait relaxée, étendue, pleine d'entrain et de passion.....

C'est une danse qui se détache de la danse classique traditionnelle en Europe (ballet)!

C'est une danse qui se libère des idées de la danse ainsi que les normes esthétiques traditionnelles!

C'est une danse en retour à la nature qui exprime l'âme et les sentiments des êtres humains!

1.1.1 Les caractéristiques de la danse de Duncan:

Une danse naturelle et libre

⁵⁰² SORELL Walter. *L'Histoire de la culture de danse occidentale*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Université du Peuple de Chine, 1996, p 324.

Isadora Duncan s'oppose au ballet rigide de l'époque. Elle prône la libération du corps en pensant que le tutu et les chaussons de pointe violent la loi naturelle de pesanteur, et la conscience naturelle de l'être humain. Le ballet, en contradiction avec la nature, est ainsi un genre de danse fausse et laide qui pourrait déformer le corps humain.⁵⁰³

«La beauté, c'est la nature» est le noyau de la pensée esthétique de Duncan.⁵⁰⁴ Elle pense que «la mission de la danse, c'est de chercher les corps physiques les plus beaux dans la nature et ensuite traduire les mouvements intrinsèques de l'esprit de ces corps».⁵⁰⁵ Un grand danseur doit s'inspirer de la nature et en absorber les éléments nutritifs. Ainsi, elle cherche ses mouvements dans la nature, en s'inspirant du fleurissement des fleurs, du vol des abeilles ou des oiseaux, l'oscillation des arbres, des déplacements de nuages flottants, l'ondulation des vagues dans la fluctuation de vague cherche l'inspiration⁵⁰⁶ Elle s'est rendue pieuse en Grèce se tenir debout avec enthousiasme sous la grande colonne du Temple d'Athènes. Elle se réfère à la danse grecque antique qui apprécie la beauté naturelle du corps humain et qui traduit profondément la loi intrinsèque à la fois grande et mystique de la nature,⁵⁰⁷ «en employant sa propre perspicacité et ses propres sentiments, elle a fondu les mouvements et le rythme injectés dans les statues solides par les sculpteurs antiques ». « il faut apporter de la vitalisation à la sculpture grecque antique et faire la danse grecque antique se dégager des sculptures rigides au profond sommeil dormant

⁵⁰³ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 4.

⁵⁰⁴ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 7.

⁵⁰⁵ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 96.

⁵⁰⁶ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 96.

⁵⁰⁷ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 60.

profondément dans les musées». ⁵⁰⁸ Elle cherche l'inspiration pour manifester l'amour et la jeunesse humaine à partir du Musée du Louvre (France), de la Florence (Italie), et surtout des « trois déesses » décrites sur le tableau *Le Printemps* par Sandro Botticelli.

Duncan préconise que « Le corps le plus libre contient de la sagesse la plus élevée ». ⁵⁰⁹ Duncan, dont habillement est complètement différent que celui de la tradition de la danse classique, exécute sa danse naturelle et libre, permettant au public de s'enivrer dans son corps de la jeunesse saine et dans ses mouvements purs.

Une danse qui manifeste la vie et révèle l'âme

Elle prône que la danse doit être une expression des expériences personnelles authentiques, c'est un art qui manifeste l'humanité ainsi que la vie. Elle indique que le but de danser, c'est de manifester de divers sentiments les plus nobles ou les plus intrinsèques de l'âme humain. ⁵¹⁰ Elle dit sans cesse à ses élèves en disant que ça vaut pas la peine de chercher la beauté extérieurs ; sauf que cette danse s'inspire de votre propre coeur, passionnée et ambitionnée, sinon, ça sert à rien". ⁵¹¹

Elle stimule ses sentiments à travers la musique, au lieu de faire des mouvements en suivant mécaniquement le rythme de la musique. Elle traduit ses impressions et expériences de l'esprit de la musique au moyen de mouvements qui s'inspirent de l'intérieur. A travers l'écho artistique, elle présente au grand public les sentiments et les pensées tenues en réserve dans la musique à travers l'assistance des résonances

⁵⁰⁸ SACHS Curt. *L'Histoire de la danse du monde*. Traduit par GUO Mingda, corrigé par HENG Si. Shanghai: Edition de Musique de Shanghai, 1992, p 425.

⁵⁰⁹ DUNCAN Isadora. *Mon amour, ma liberté*. Traduit par GAO Yanzhi. Pékin: Société d'Education de Culture Internationale, 2002, pp 95-96.

⁵¹⁰ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 97.

⁵¹¹ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 22.

artistiques. Dans son propre studio de danse, elle travaille jour et nuit à l'exploration de quelle façon il faut pour la sacrée manifestation de l'esprit humain au moyen de mouvements corporels⁵¹²

Duncan rend compte que « le corps n'est qu'un outil par lequel l'âme s'exprime », elle veut « rendre le corps autant transparent et claire que le liquide dans lequel on peut distinguer l'ondulation de l'âme ».⁵¹³ Duncan manifeste spontanément et fortement ses sentiments authentiques et ses expériences subjectives à travers sa danse. Son langage incertain et capricieux de danse est pourvu d'extrême personnalité et de forte expressivité.

Une danse américaine pourvue d'esprit révolutionnaire

Pendant toute sa vie, Duncan poursuit diligemment une sorte de danse américaine à la fois sacré et pure, qui se dégage de la faiblesse du ballet et qui se libère de la forte chair manifesté dans les danses noires. Selon sa imagination, cette danse idéale est ainsi décrite: « un pied sur le premier sommet des montagnes Rocky, deux mains étendus de l'Atlantique jusqu'à la Pacifique, la tête droite vers le ciel, le front brillant d'un vif éclat ».⁵¹⁴ C'est un genre de danse imposante qui symbolise l'esprit américain de pionnier et de développement initiative.

La vie poursuit par Duncan pendant toute sa vie est pourvue d'un autre caractéristique. « pendant toute ma vie artistique, ce qui m'a excité le plus vigoureusement est toujours cette sorte de représentation de désespoir et de révolte. Je suis vêtue toujours en rouge, je exécute la révolution, je lance un appel de révolte aux

⁵¹² DUNCAN Isadora. *Ma vie*. Traduit par ZHU Liren, LIU Mengdi. Corrigé par GUAN Zhenhu. Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 1981, pp 79-81.

⁵¹³ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, pp 48-49.

⁵¹⁴ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 46.

opresseurs.»⁵¹⁵ Chaque fois elle se produisant sur scène, le dernier programme était presque toujours une danse de sa propre chorégraphie, soit *La Marseille* ou *La Marche Slave*, ainsi exprimant sans aucun contraindre son désir et ses soutiens vers la révolution.⁵¹⁶

1.1.2 La signification de la danse de Duncan

Duncan, en tant qu'une jeune fille pourvue d'entendement et de courage a déchiré le piège de formule ballet depuis 300 ans en dressant «le drapeau de la danse moderne», A travers ses efforts révolutionnaires, elle a ouvert un nouvel espace pour la danse ainsi que la formation de danse.

La danse de Duncan est pourvue de significations suivantes:

1. Elle a dégagé la danse de la représentation rigide du ballet et des techniques ossifiés classiques, et a fait d'elle un art pourvu d'expressivité riche et d'humeurs en plein d'entrain. Grâce à ses efforts innovatrices, la préoccupation traditionnelle de gens sur du domaine technique s'est orientée vers la concentration sur l'esprit et l'âme de la danse.
2. Sa danse met en valeur la signification de la danse naturelle et harmonieuse. Elle remet en valeur l'importance de «intégration corporelle et spirituelle». Elle établit une base pour l'intégration corporelle et spirituelle de l'éducation par la danse.

⁵¹⁵ DUNCAN Isadora. *Ma vie*. Traduit par ZHU Liren, LIU Mengdi. Corrigé par GUAN Zhenhu. Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 1981, p 366.

⁵¹⁶ DUNCAN Isadora. *Ma vie*. Traduit par ZHU Liren, LIU Mengdi. Corrigé par GUAN Zhenhu. Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 1981, pp 346-347.

3. Duncan a proposé la valeur créatrice de la danse. Ayant cassé la danse traditionnelle qui est limitée dans l'imitation, la danse est transformée d'une technique d'appréciation et de divertissement en un art qui exprime les sentiments et manifeste les idées au moyens de mouvements corporels. L'éducation par la danse commence à devenir une formation qui permet de développer la capacité créative potentielle de l'être humain.

1.2 La pratique d'enseignement de la danse de Duncan

Duncan a dit une fois, «ce qui m'intéresse le plus dans le monde, c'est d'enseigner les enfants. Si l'on s'occupe de tout à partir de l'enfance, un grand nombre de problèmes se résolvent aisément dès qu'ils nous arrivent».⁵¹⁷ Cette « mère de la danse moderne » a laissé au monde non seulement sa liberté extraordinaire, sa danse naturelle, et son exploit de promouvoir le statut de la danse explicative jusqu'au niveau de l'art créative, mais aussi ses pratiques d'enseignement de la danse ainsi que ses pensées pédagogiques sur la base de ses vues tout à fait neuves sur la danse. Du point de vue de l'histoire de la danse, sa contribution pour l'enseignement de la danse n'est pas moins que celle pour la danse elle-même. Elle se penche ses tous pour développer l'éducation par la danse. Elle donna des représentations, simultanément, elle consacre ses efforts à la création de ses écoles de danse dans le but de sauver les enfants ordinaires qui sont égarés par la éducation prétendue moderne et qui en souffrent. En employant la danse, elle a fait développer l'esprit pur et sincère d'enfants ainsi que leur capacité de s'exprimer à travers mouvements corporels. Tout cela lui qualifie de « la mère d'éducation moderne par la danse».

1.2.1 L'ouverture des écoles de danse par Duncan

⁵¹⁷ DUNCAN Isadora. *Mon amour, ma liberté*. Traduit par GAO Yanzhi. Pékin: Société d'Education de Culture Internationale, 2002, p 152.

Duncan, crue de savoir danser même avant la naissance, a commencé à enseigner les enfants voisins à danser lorsqu'elle a 6 ans. Née à San Francisco, Isadora Duncan reçut une formation de danse classique et débuta sa carrière à Chicago en 1899. A dix ans, elle a déjà sait gagner sa vie en dansant.⁵¹⁸

Elle commençait à d'être reconnue à San Francisco, et puis elle est devenue largement connue en Europe. En 1905, elle s'est rendue à Berlin, Allemagne, fondant une école de danse conçue depuis longtemps.

Duncan investit extrêmement à l'école de l'Allemagne, elle a décidé d'assembler toutes ses ressources matérielles et financières pour créer une école de danse qui s'adresse à toute la jeunesse du monde. Tout son temps est consacré à l'école: sélection des élèves, construction de l'école, cours à donner, l'arrangement des études et les vies quotidiennes dans l'école. De cinq heures du matin jusqu'à sept heures du soir, elle apprend aux élèves à danser. Même si ses oeuvres sont plagié, elle en est indifférente. Les enfants ont fait des progrès très rapides. Elle est devenue ainsi fortement reconnue pour sa création de l'école de danses en Allemagne.⁵¹⁹

Duncan connaît un triomphe de sa création de l'école. Mais elle a connu également des périodes difficiles et parcouru un chemin tortueux. En Allemagne, elle a eu du mal à soutenir son école financièrement bientôt après l'ouverture de l'école. De plus, ses pensées ne sont pas en conformité avec les idées royales allemande, il lui fut difficile d'avancer son école. Egalement, elle n'a pas reçu de l'appui en Russie et en Angleterre. Après plusieurs années marquées par la difficulté, sous l'appui d'un millionnaire, finalement elle a trouvé un nouvel emplacement pour son école dans la banlieue proche de Paris, soit à Bellvers. Elle a recruté de nouveaux élèves. Plus de 50

⁵¹⁸ DUNCAN Isadora. *Mon amour, ma liberté*. Traduit par GAO Yanzhi. Pékin: Société d'Education de Culture Internationale, 2002, pp 5-6.

⁵¹⁹ DUNCAN Isadora. *Mon amour, ma liberté*. Traduit par GAO Yanzhi. Pékin: Société d'Education de Culture Internationale, 2002, pp 154-155.

nouveaux élèves ainsi que les élèves de l'ancienne école dans l'ensemble lui permettent d'avoir de nouveau l'espoir de réaliser son idéal.⁵²⁰ Mais bientôt, l'éruption de la première guerre mondiale l'a forcée de déménager son école en succession, d'abord, en retour aux Etat-Unies, après l'Amérique du Sud, Athènes, Paris et d'autres endroits. Malheureusement, son école s'est terminée par la dissolution en fin.⁵²¹

En 1921, le gouvernement de Soviétique l'a aidée à établir une autre école de danse à Moscou. Le gouvernement a voulu aider Duncan à réaliser son idéal: une grande école investie par le gouvernement qui peut accueillir 1000 enfants.⁵²² Mais la création de cette école n'allait pas très bien à cause de la difficulté du nouveau gouvernement soviétique..... Bien que son grand idéal ne soit pas complètement réalisé, ses accomplissements d'enseignement depuis les trois ans étaient tout à fait nombreux et excellents: ses élèves sont déjà capable de participer à beaucoup de genres de représentation spectaculaires. Ses 40 élèves ont appris quelques centaines d'élèves de danser. On constate que les enfants qui ont appris à danser devient tout à fait différent d'eux-même avant l'apprentissage de danse. « Ce qui nous plaît le plus, ce que les enfants se montre de la passion et du bonheur évidemment au-delà de la parole et l'apparence. Ils sont tellement envie de se consacrer complètement au mouvement exquis. Il est heureux le corps complet et l'esprit investissent dans le mouvement exquis: Quand ils chantent en dansant, il semble que tout le corps entier est soumis à la sublimation sous l'effet de cette parfaite mélodie exaltée de la jeunesse et du joie.⁵²³

⁵²⁰ DUNCAN Isadora. *Mon amour, ma liberté*. Traduit par GAO Yanzhi. Pékin: Société d'Education de Culture Internationale, 2002, pp 273-276.

⁵²¹ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 135.

⁵²² DUNCAN I, ROSS Allen, MCDUGALL A .R. *Les derniers jours de DUNCAN*. Traduit par SU Yi, LU Jiaqi, LIU Yuanzhi. Tianjing : Edition des Arts Baihua, 1990, p 12, 42.

⁵²³ DUNCAN I, ROSS Allen, MCDUGALL A .R. *Les derniers jours de DUNCAN*. Traduit par SU Yi, LU Jiaqi, LIU Yuanzhi. Tianjing : Edition des Arts Baihua, 1990, pp 212-213.

1.2.2 Le contenu de la formation de danse par Duncan

Le contenu d'enseignement de Duncan est compatible avec le public d'enseignement, les vues esthétique de danse ainsi que l'objectif de la formation de danse, tout à fait différent de la tradition rigide qui met en relief principalement la jolie posture, les mouvements normalisés ou les techniques de danse.

L'entraînement le plus essentiel, c'est d'entraîner les muscles à travers de simples mouvements gymnastiques. Elle a guidé ses élèves progressivement au cours d'entraînement pour que leurs muscles puissent devenir à la fois doux, flexibles et forts. Elle s'est efforcée de développer le potentiel de leurs corps dans le même temps en leur permettant d'obtenir une pleine croissance physique.

A la suite de ces entraînements essentiels de corps, elle commence à apprendre aux élèves à danser. La première étape est la pratique de simple marcher en harmonie avec le rythme simple, les marches douces puis rythmique; puis marcher rapidement en harmonie avec la musique complexe rapidement rythmique. Ensuite, courir d'après un rythme donné, courir doucement en transition vers sauter légèrement d'après une certaine mélodie. Cette série d'entraînements permettent aux élèves de saisir le rythme du mouvement, soit apprendre à lire « la note » sur « le spectre de mouvement » sur, comme on lit les notes sur la partition. Après, les élèves apprennent à saisir comment combiner les « notes de mouvement » harmonieusement, soit la capacité de composer les mélodies excellentes de variété indéfinie.

En matière de la deuxième étape de la formation de danse, c'est d'injecter l'esprit de danse dans le corps humain, soit, de faire oublier l'existence corporel par les danseurs. Le corps sert d'outil pour leur permettre de réaliser l'harmonie et l'équilibre. Au moyen de gestes harmonieux du corps, les danseurs peuvent exprimer leurs sentiments et pensées qui s'inspirent de l'intérieur. Afin d'atteindre ce genre de niveau idéal harmonieux que Duncan exige, les élèves doivent suivre des

entraînements journaliers formulés selon un certain objectif. Au niveau de degré d'entraînement, ce genre de contenu est en conformité avec leur volonté intérieure. Ce sont des entraînements que les élèves veulent accomplir instantanément avec enthousiasme et ardeur. Chaque genre d'entraînement n'est pas seulement un moyen pour atteindre un certain but, mais lui-même doit être également un genre d'objectif. Ce but est de rendre la vie quotidienne de plus en plus magnifique et joyeuse.⁵²⁴

Les activités de formation et d'observation des élèves ne se limitent pas aux formes artistiques. D'abord, Duncan leur demande d'étudier de diverses actions de la nature. Elle leur fait apprendre à observer les caractéristiques de chaque action liée aux phénomènes naturels dont le souffle de vent, le déplacement de nuage, l'ondulation des forêts, le déploiement des ailes, et la tombe douce. Telles observations permettent aux élèves de poursuivre ce qui est complètement ignoré, ainsi de comprendre ce que les gens de majorité n'arrivent pas à comprendre. Elle s'est efforcée de rendre possible que chaque nerf du corps des élèves se conforme avec le rythme de la nature pour produire des résonances avec tel rythme naturel et ainsi que les élèves puissent devenir à la fois sensibles et actives.⁵²⁵

1.2.3 La pédagogie de danse adoptée par Duncan

La pédagogie de Duncan met en valeur principalement la méthode heuristique au moyen d'élever, éclairer et inspirer les élèves.

Prenons un exemple de son école de danse créée en Allemagne. Cette école se trouvait à Berlin. L'école, converti d'un villa, était en effet aménagée en tant qu'un parc d'attraction pour les enfants. Dans la salle spacieuse désignée pour les exercices de

⁵²⁴ DUNCAN Isadora. *Mon amour, ma liberté*. Traduit par GAO Yanzhi. Pékin: Société d'Education de Culture Internationale, 2002, pp 152-154.

⁵²⁵ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 76.

danse, elle a déposé des oeuvres d'art qui manifestent les enfants qui dansent, dont une sculpture italienne, un vase grec, un portrait anglais ... Duncan rend possible que ses élèves puissent mener une vie en appréciant les images enfantines idéales qui sont créées par les experts sculpteur et peintre de différents temps et que ses élèves puissent imiter imperceptiblement ces corps et gestes qui sont innocents, purs et sincères. « Sur leurs visages et dans chaque de leurs mouvements, on constate la même joie et le même geste de grâce. Mes élèves deviendront de plus en plus jolie»⁵²⁶. Duncan a aussi déplacé des statues de filles spartiate, dansant, courant ou sautant, dans de but de représenter l'objectif parfait que l'école poursuit. Les élèves peuvent s'approcher d'elles tous les jours en ressentant la puissance mystique harmonieuse manifestée par les statues. Duncan pense qu'une telle formation heuristique est la première étape permettant aux élèves de s'orienter vers un nouvel art de danse. Duncan croit qu'il faut réveiller la conscience de poursuivre la beauté qui se trouve au fond de soi-même pour acquérir de la beauté.

Duncan emploie également de diverses manières heuristiques pour inspirer ses élèves dans le cadre de développer leur créativité.

1. A part du programme quotidien de formation, elle souvent laisse les élèves jouer sur le terrain de jeu en s'habillant ample et grâce, ou les laisse courir et sauter librement dans les bois. Telles activités se poursuivent jusqu'à ce qu'elles puissent s'exprimer au moyen de mouvements corporels aussi bien qu'en mots ou en chant.

Lorsque les élèves se retrouvent dans la salle d'exercice de retour de l'observation en nature et de l'exploration, ses élèves ressentent parfois une sorte d'impulsion intérieure difficile à réfréner, voulant manifester en danse tel ou tel mouvement naturel qu'elles ont observé. Lorsque les élèves sont en plein de vigueur pour se produire, Duncan leur demande d'entamer la danse. Elle pense que les élèves de

⁵²⁶ DUNCAN Isadora. *Mon amour, ma liberté*. Traduit par GAO Yanzhi. Pékin: Société d'Education de Culture Internationale, 2002, pp 151-152.

ce moment « même si elles dansent ensemble, une personne ne joue qu'un rôle dans le collectif et il lui faut obéir la volonté entière, comme elles sont déjà pourvues de créativité indépendante». ⁵²⁷

2. Duncan pense que « le corps n'est qu'un outil disponible par lequel l'âme s'exprime». Un danseur réellement capable de se produire en création est celui ou celle prévenant de la nature, au lieu de l'imitation. « Ce qu'il manifeste au moyen de mouvement est ce qui dérive de son propre corps, plus noble et supérieur à tout ce qui est libre». ⁵²⁸

Afin de réaliser ce point, réveiller l'âme est considéré par Duncan en tant que la première étape pour lancer la formation de danse.

Il y a deux moyens pour réveiller l'âme, l'un c'est d'inspirer le sens esthétique naturel qui réside au fond du soi-même; l'autre c'est à travers la musique---la formation heuristique par la musique qui dérive de l'âme et le face de nouveau. Duncan dit souvent à ses élèves « Écoutons cette partie de musique avec votre âme. Faites attention, quand vous en écoutez, avez-vous ressenti que un genre d'égo intrinsèque se réveille? Il semble d'être pourvu d'une force, qui vous conduit à élever votre tête et étendre vos bras en s'avancant doucement vers la lumière. En avez-vous ressenti? ⁵²⁹

Duncan demande à ses élèves «de manifester en danse de tout coeur la musique qui s'inspire de l'esprit et qui tournoie vers le haut ». Elle leur a raconté ses propres expériences de se produire: comment elle s'est efforcée de manifester la musique, comment elle a fusionné l'esprit avec la musique jusqu'à une parfaite fusion comme

⁵²⁷ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 76.

⁵²⁸ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 49.

⁵²⁹ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 49.

le lien entre la chair et le sang, ce qui ainsi lui a permis d'arriver à créer de la danse.⁵³⁰

Duncan a dit une fois: quand elle est tellement fatiguée qu'elle ne peut tenir debout plus, elle s'appuie contre un fauteuil sofa instruit ses élèves en agitant ses bras, c'est à ce moment-ci qu'elle constate que « il faut uniquement tendre vos mains vers les élèves pour qu'elles puissent se mettre à danser; de plus, il semble que ce n'est pas moi qui leur enseigne à danser, cependant, c'est moi qui leur ouvre un chemin et laisse le dieu de la danse s'adhérer à elles».⁵³¹ Ce mérite devrait être attribué à sa méthode d'inspiration en vue de réveiller l'esprit.

1.3. La pensée de l'éducation par la danse de Duncan

Pendant toute sa vie, Duncan a investi et apprécié autant l'enseignement de la danse qu'elle a poursuivi l'art de danse lui-même, bien que son idéal de créer des écoles de danse n'ait pas été pas complètement réalisée et que son modèle de l'école n'ait pas été apprécié du grand public. Sa vie courte ne lui a pas permis de mettre en ordre ses pensées pédagogiques pour établir un système. Mais il n'est pas difficile de constater ses pensées brillantes à propos de l'éducation par la danse en lisant «Ma vie», la seule autobiographe qui nous a laissé, ainsi que de nombreux documents dont ses propos, conversations avec ses amis, ses articles publiés, et souvenirs de ses ami(e)s, de sa famille, de ses élèves. En particulier, il faut noter qu'elle veut promouvoir le développement des enfants au niveau du corps et de l'esprit par la danse et qu'elle veut laisser « tous les enfants devenir de petits anges ».⁵³² Ses remarques judicieuses et pénétrantes lui qualifie d'une pédagogue remarquable de danse pourvue de

⁵³⁰ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 100.

⁵³¹ DUNCAN Isadora. *Mon amour, ma liberté*. Traduit par GAO Yanzhi. Pékin: Société d'Education de Culture Internationale, 2002, p 276.

⁵³² ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 82.

prévoyance. Ses pensées de l'éducation par la danse qu'elle a laissée à la postérité font partie des patrimoines précieux apportant du bonheur à la société moderne.

1.3.1 La fonction de danse: Harmonie du corps et de l'esprit, développement de la vie

L'amour profond de Duncan vers l'éducation par la danse dérive de ses connaissances des fonctions de la danse.

Duncan a pensé, «le but de danser, c'est de manifester de divers sentiments les plus nobles ou les plus intrinsèques de l'âme humaine que la danse doit apporter du sentiment d'harmonie à la vie »⁵³³

«Il existe toujours une correspondance le corps humain et l'esprit. Ce point de vue n'a pas jamais été ignoré par l'Antiquité. Platon a dansé, ainsi les fonctionnaires des républiques antique (ville-état de la Grèce antique). C'est ce coutume qui permet à leurs pensées de devenir distinguées et honnêtes, donc immortel. Cette correspondance est tout à fait naturelle, parce que le mouvement corporel peut affecter l'activité de l'esprit. Par exemple, un mouvement simple tel que lever la tête peut faire notre corps entier ressentir un genre de ferveur fanatique, un fort sentiment intense de joie, de courage ou d'anticipation. De la même façon, de divers gestes peuvent inciter de correspondants humeurs intrinsèques. Simultanément, ces gestes sont pourvus de la force pour directement révéler de diverses pensées ou de différents sentiments qui pourraient résider au fond du soi-même.»⁵³⁴

⁵³³ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 97.

⁵³⁴ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 97.

Duncan a également indiqué que «la seule méthode qui permet de mener la renaissance de la danse au succès est de restaurer son statut original».⁵³⁵ Pris en compte les explications au-dessus, il ne nous est pas difficile de voir que ce que Duncan veut signifier en proposant de rétablir le statut original de la danse se réfère à la Grèce antique où la danse contribue à l'harmonie du corps et de l'esprit et met en valeur la fonction de la danse comme indiqué par un devise disant que « en la vie est développée en mouvement».⁵³⁶

Duncan est une danseuse et pédagogue remarquable pourvue de pensées pénétrantes. Elle a lu beaucoup de bon livres dans le cadre de philosophie et de littérature.

Par conséquent, Duncan pense que « la danse n'est pas uniquement un art par lequel on peut exprimer l'esprit humain au moyen de mouvement corporel, mais aussi la base d'une parfaite conception de la vie. »⁵³⁷ « L'éducation qui n'intègre pas la danse n'arrive pas être raisonnable».⁵³⁸

1.3.2 L'objectif pour créer les écoles de danses : dispenser à la société en vue de l'éducation

En matière de l'objectif pour diriger une école de danse, le but de Duncan n'est pas d'instruire ses élèves pour donner des représentations sur scène un jour, ni pour former des acteurs qui savent chanter et danser. Elle a pour but de former les élèves à travers la danse en croyant que « mouvement incessant durable contribue au

⁵³⁵ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 86.

⁵³⁶ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 71.

⁵³⁷ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 95.

⁵³⁸ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 82.

développement du corps et de l'esprit des enfants au cours de leur croissance, d'ailleurs, c'est un développement le plus naturel et le plus distingué».⁵³⁹

L'éducation par la danse par Duncan « est convenable non seulement pour un groupe d'enfants particulièrement sélectionnés selon une candidature, mais aussi les enfants dans l'ensemble du monde. » En 1905, elle fonda une école de danse à Berlin dispensant également aux élèves issues des familles ordinaires. Elle pensait former un petit nombre d'élèves qualifiées, qui deviendront les professeurs des enfants issues de la classe travailleur à l'avenir.⁵⁴⁰

Elle pense que « chaque enfant né dans la société civilisée est en droit d'hériter un patrimoine de beauté».⁵⁴¹ A travers les entraînements à la façon de Duncan, elle veut transformer ces enfants en anges aimables dans le but de d'annoncer au grand public, surtout aux propriétaires que « chaque enfant dans le monde peut devenir comme elles le sont ... la beauté peut faire leur apparition naturellement dans le corps de chaque enfant du monde».⁵⁴² Duncan a précisé, « il faut donner l'art au peuple, il faut leur faire obtenir les idées artistiques, ainsi la méthode la plus simple et la plus directe, c'est de transformer leurs enfants en oeuvres artistiques vivants: rien n'en est mieux que ça ».⁵⁴³

Duncan s'engage dans la formation des enfants, parce qu'elle pense que « l'enfant est plein de vigueur et de vitalité ». « La croissance de l'enfant, ainsi que chaque de leurs

⁵³⁹ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 82.

⁵⁴⁰ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, pp 107-108.

⁵⁴¹ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 82.

⁵⁴² ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 83.

⁵⁴³ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, pp 82-83.

activités, est pourvue d'un genre de rythme harmonieux, se montrant une vie vigoureuse et plein d'ardeur. » Duncan « espère offrir complètement cet art auquel elle se consacre toute sa vie et dont tous les enfants du monde ont besoin d'après son point de vue ..., elle veut offrir cet art ... à tous les enfants souffrant de pauvreté ». « Je voudrais offrir mon propre art, soit un trésor énorme d'esprit à tous les enfants». ⁵⁴⁴

Selon les souvenirs des amis de Duncan, Duncan dit que dans le temps le plus heureux de toute sa vie, c'est de voir les milles enfants soviétiques qu'elle a formés traverser l'avenue de Moscou en dansant. Parce que ce qu'elle veut faire, c'est de rendre possible que tous les enfants du monde puissent savoir danser et qu'ils peuvent obtenir de la bonne santé physique et de l'esprit libre à l'aide des entraînements de danse sur le rythme naturel. ⁵⁴⁵

1.3.3 Principe pédagogique: avocation de nature, conformité à l'instinct

Duncan préconise la beauté ou la nature et poursuit la danse naturelle ou libre. Son principe pédagogique de danse est ainsi établi: en conformité avec la nature enfantine, inspirer et développer naturellement les enfants selon leurs caractéristiques au niveau du corps et de l'esprit. Elle déteste la tradition de formation de danse qui met le corps en croissance sous la contrainte stricte de raison, elle a pensé que « l'exécution de cette sorte d'entraînement qui endommagent leur corps et leurs esprit, est simplement du crime en effet». ⁵⁴⁶

⁵⁴⁴ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 103.

⁵⁴⁵ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 41.

⁵⁴⁶ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 49.

Duncan a précisé, « le mouvement d'une personne doit être en harmonie avec d'autres aspects ». « Pour une personne en n'importe quelle phase de développement, à condition que son mouvement soit en bonne harmonie avec sa phase correspondante, et que son mouvement soit en parfaite accord avec le degré de mûrissement corporel, un tel mouvement est beau ».⁵⁴⁷ Pour défendre son point de vue, elle a pris l'exemple d'une statue grecque antique qui fait le portrait de Cupitres dansant. Elle a donné une telle explication: « C'est un genre de danse enfantin. Les pieds et bras sont petits et charnu, ce qui se conforme complètement avec la structure physique d'un enfant. La plante du pied s'installe sur le terrain horizontalement. Un tel geste sera certainement très laid si c'est fait par une personne légèrement plus âgée. Mais c'est réellement normale pour un enfant faisant tous ses efforts à maintenir de l'équilibre. Une de ses jambes est soulevée. Si cette jambe se fait étendre complètement droit, le résultat sera dégoûtant, parce que un tel mouvement imposé ne se conforme pas aux caractéristiques enfantines».⁵⁴⁸

Duncan préconise « le mouvement doit être en harmonie avec sa phase correspondante de développement » en signifiant que le mouvement doit être en harmonie non seulement avec le degré de mûrissage corporel, mais également avec celui psychologique. Elle a noté une fois dans son mémorandum d'enseignement : « Il ne faut pas imposer aucun mouvement sur les enfants, absolument. Il faut solliciter son esprit. On ne peut que lui donner d'instruction ou d'orientation jusqu'à ce que son esprit tende à mûrissage ». « Il faut leur apprendre à s'exprimer en employant les mouvements qui se conforment à leurs caractéristiques corporelles. Son élève n'est pas permise de faire aucun mouvement compliqué, sauf qu'elle, elle-même, sait pourquoi elle le fait. Si elle savait pourquoi doit faire ce mouvement... Tout mouvement qu'on demande aux enfants de faire doit être très naturel et profondément

⁵⁴⁷ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 57.

⁵⁴⁸ LI Xiaoji. *Recherche sur les pensées de l'éducation par la danse de DUNCAN*. Mémoire de Master de l'Université Normale Supérieure de Shanghai, 2000.

familier pour eux. Sinon, l'enfant n'arrive pas à apprendre à habilement utiliser les gestes en tant que une façon pure et simple d'expression ». ⁵⁴⁹

D'après les principes pédagogiques de Duncan, « la danse d'enfants doit se conformer aux caractéristiques d'enfants au niveau physique et spirituel pour exécuter une danse naturelle.», Duncan souligne également « la formation de la sorte doit se conformer à leur propre volonté, sinon, elles n'arrivent pas à accomplir les entraînements joyeusement et inlassablement». ⁵⁵⁰ Duncan a aussi proposé, « nous devons guider naturellement les enfants selon leur intérêt et leur capacité. Ca vaut pas la peine d'être exigeants. Il faut laisser les enfants vivre joyeux, et révéler leur nature librement». ⁵⁵¹

Quand Duncan s'assit sur la plage hollandais à Noordwijk regardant son élève Temple danser devant les vagues océanique, elle constata une fusion de la jeune vie de la petite fille et la vigueur éternelle de la mer. Temple fusionna parfaitement ses ressentiments du rythme dansant de la nature, son émotion naïve ainsi que sa joie enfantine, avec les simples mouvements et démarches qu'elle a acquis depuis deux ans à l'école de danse. Ces mouvements qu'elle a appris à l'école sont en telle harmonie avec son ingénuité de l'enfance qui lui semble dériver au fond de l'esprit, une fusion de la sorte. ⁵⁵² La danse joyeuse au bord de la mer permit à Duncan de témoigner une réalisation de son but entier qu'elle s'efforce sans arrêt d'atteindre. Cette danse représenta également la cristallisation de sa pratique d'enseignement et ses pensées pédagogiques.

1.3.4 Le but d'enseignement : Réveiller l'âme et amorcer la création

⁵⁴⁹ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 70.

⁵⁵⁰ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 75.

⁵⁵¹ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 128.

⁵⁵² ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 69.

«Dans mon école de danse, je ne suis là pas pour laisser les enfants imiter mes gestes, mais pour leur faire acquérir leurs propres mouvements. Egalement, je ne veux pas les forcer à apprendre certains mouvements fixés. Je suis là pour les aider à développer les mouvements dérivant de leur propre corps».⁵⁵³

En matière d'enseignement de danse, Duncan a pour but de former « un danseur expert pourvu de créativité authentique, un expert issue de la nature au lieu de l'imitation, dont mouvements manifestent ce qui dérive de son propre corps, ou ce qui est plus grandiose et supérieur à tout ce qui est libre».⁵⁵⁴ Ce qui est plus grandiose et supérieur à tout ce qui est libre dans ce contexte doit signifier l'âme humain.

Duncan pense que « on peut réveiller l'âme, qui peut contrôler notre corps complètement,... dans mon école, je laisse les enfants quand entre à l'école à mon école, ce qui compte le plus importante, c'est de laisser les enfants d'abord réaliser l'existence de la force en réserve renfermée à l'intérieur du corps, de rendre en compte de la relation entre eux-mêmes et le rythme de l'univers, ainsi stimuler l'enthousiasme formidable au fond ou ce genre de facteurs de la beauté qui existe réellement mais de la façon potentielle.»⁵⁵⁵ Duncan parle de « réveiller l'âme ». En effet, c'est d'inspirer le sens esthétique intime des enfants, stimuler la perception des enfants vers la beauté, d'exciter les enfants en ressentant intimement la beauté naturelle et ensuite exprimer naturellement tels ressentiments de beauté au moyen de mouvements corporels, et enfin amorcer la créativité potentielle qui réside au fond du

⁵⁵³ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 57.

⁵⁵⁴ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 49.

⁵⁵⁵ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 49.

soi-même. Ainsi, dans ce contexte, réveiller l'âme signifie en effet l'initiation de la créativité personnelle.⁵⁵⁶

Duncan a souligné que « la seule source de force qui peut assurer avec succès le bon développement de la santé infantine est l'âme vigoureux plein d'ardeur ». ⁵⁵⁷ Quel sublime est le but d'éducation de danse établit par Duncan!

2 « La Méthode de Gymnastique Rythmique » crée par Dalcroze ainsi que ses influences sur l'éducation par la danse

Au début du XX^e siècle, presque la même période pendant laquelle Duncan créa ses écoles de danse, le domaine européen d'éducation artistique vît apparaître Dalcroze --- un autre pédagogue dont influences ne sont pas inférieurs à ceux de Duncan. Il est un expert pédagogue de musique. Il a conçue une méthode pédagogique appelée « Gymnastique Rythmique » ou plus communément «rythmique ». Même s'il n'était pas danseur lui-même, il a eu une influence énorme sur le développement de la danse elle-même ainsi que l'enseignement de la danse. Si la danse libre de Duncan ainsi que ses efforts pour généraliser l'enseignement de danse ont cassé les formes rigides enseignées par l'académisme ainsi que la tradition de préjudice, alors Dalcroze a trouvé la clé pour la renaissance d'éducation par la danse et également fourni des méthodes concrètes.

Le système d'éducation musicale de Dalcroze est principalement composé de trois parts « Gymnastique Rythmique », « solfège » et « improvisation », parmi lesquels

⁵⁵⁶ LI Xiaoji. *Recherche sur les pensées de l'éducation par la danse de DUNCAN*. Mémoire de Master de l'Université Normale Supérieure de Shanghai, 2000.

⁵⁵⁷ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 50.

« Gymnastique Rythmique » a témoigné les plus énormes influences sur l'éducation par la danse.

2.1 « La Méthode de Gymnastique Rythmique » au sein du système d'éducation musicale de Dalcroze

2.1.1 L'origine de «La Méthode de Gymnastique Rythmique»

Le Suisse Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950) était compositeur et pédagogue de musique à la fin du XIX^e siècle. Dans les années 1900, quand il était professeur d'harmonie au Conservatoire de Musique de Genève, il avait constaté un problème dans l'éducation musicale: l'étude de la théorie musicale se détache de la pratique. Les étudiants apprennent le rythme de musique d'une façon mécanique. Ils n'arrivent ni à ressentir la fluidité du rythme, ni à vivre les sentiments renfermés dans la musiques.⁵⁵⁸

Dalcroze se consacrait à explorer l'amélioration du sens de rythme musical parmi les étudiants. Par hasard, il a constaté que « un étudiant, qui a des difficultés dans l'étude quotidien de rythme, se montre une évidente fluidité et expressivité rythmique du mouvement corporel lorsqu'il marche à pied ». ⁵⁵⁹ Cette constatation l'a amené à essayer de laisser ses étudiants faire des mouvements libres tandis qu'il jouait de la musique, ainsi débutant une énorme révolution de l'éducation moderne de la musique et de la danse. A partir de telle constatation, Dalcroze entama alors des recherches plus approfondies en constatant que la musicalité n'est pas uniquement auditive mais dépend également d'un sens tactile ou moteur. Même si une grande partie d'étudiants étaient pourvus de sens auditive normal, dans l'ensemble ils ne sont pas arrivés à juger exactement comme il fallait au niveau minimum les variations de durée

⁵⁵⁸ CAI Juemin, YANG Limei. *Théorie et pratique de l'instruction musicale par Dalcroze*. Shanghai: Editions d'Education de Shanghai, 1999, p 4.

⁵⁵⁹ CAI Juemin, YANG Limei. *Théorie et pratique de l'instruction musicale par Dalcroze*. Shanghai: Editions d'Education de Shanghai, 1999, p 4.

musicale ainsi que celles des combinaisons rythmiques. Ils ont pu percevoir telles variations au niveau de leur cerveau, mais leurs organes vocaux ne sont pas arrivés à leur faire représenter ce qu'il ont perçu.⁵⁶⁰ Dalcroze en conclut que le traînement auditive seul n'est pas suffisant pour permettre aux étudiants de fortement ressentir et manifester le rythme musicale.

La recherche continue lui a fait constaté « le corps humain est doué d'attributs essentiels de rythme ». ⁵⁶¹ Notre corps est pourvu de nombreux mouvements rythmiques qui sont dans le cadre d'instincts innés, tels que le battement de coeur, la respiration de poumons et la marche routine. A partir des phénomènes naturels en tant que la réponse corporelle de l'environnement extérieure, Dalcroze en a réalisé clairement, «Le rythme est comme une force, tout à fait dépendant du mouvement. Sa forme le plus primitive réside principalement dans le système musculaire du corps humain. Les légères variations rythmique au niveau de temps: rapide, lent, doucement rapide, doucement lent; toutes les variations énergiques: fort, faible, graduellement fort, graduellement faible, toutes les variations peuvent être représentées par notre corps. La formation de la sensibilité rythmique est déterminée par la formation de la sensations perçante corporelles». ⁵⁶² Puisque le rythme est dépendant du mouvement et que sa forme le plus primitive réside principalement dans le système musculaire du corps humain, la combinaison pédagogique de rythme et de corps contribue non seulement à réveiller rapidement le sens inné de rythme, mais aussi à transformer les instincts passifs en les sensations et réponses actives, ainsi former le sens de rythme

⁵⁶⁰ CHOKSY L, ABRAMSON RM, GILLESPIE AE, WOODS D. *The Approach of Emile Jaques-Dalcroze*. Traduit par CHEN Ping. Education Musicale de Chine, N° 2, Pékin, 1992, p 36.

⁵⁶¹ JAQUES-DALCROZE Emile. *Rhythm, Music and Education*. G.P.Putnam's sons New York and London, 1992. p 115. Cité de DEN Jia. *Influence de la Gymnastique Rythmique de Dalcroze sur l'éducation à la danse*. Mémoire de Master de l'Université Normale Supérieure de Shanghai, 2006.

⁵⁶² JAQUES-DALCROZE Emile. *Rhythm, Music and Education*. G.P.Putnam's sons New York and London, 1992. p 26.

musical et la réponse perçante du rythme parmi les étudiants, de plus, acquérir la capacité de vivre et manifester la musique.⁵⁶³

A la suite de la connaissance de l'attribut et capacité rythmiques du corps humain, Dalcroze a de plus reconnu le statut de rythme dans la musique. «Le facteur le plus puissant dans la musique que est le mouvement rythmique qui est lié le plus étroitement à la vie».⁵⁶⁴ Dalcroze a précisé explicitement que le rythme est un facteur essentiel et indispensable dans la musique par rapport aux autres facteurs comme sonorité. Le rythme peut exister indépendamment des autres éléments primaires. De plus, il est également un facteur important permettant d'exprimer les sentiments. A travers le rythme, on peut manifester à l'extérieur leur humeur intime. Les variations de vitesse et de force de différents rythmes peuvent inciter différentes réponses au niveau d'humeur... ce qui compte de plus primordiale, c'est que les variations légères de vitesse et de force du rythme peuvent répondre aux changements subtils d'humeurs intimes. Il semble que ce genre de changements infimes du rythme est plus facile à être perçus par le système musculaire du corps humain, par rapport au sens d'audition ou aux d'autres organes.⁵⁶⁵

D'après ses deux idées au-dessus, Dalcroze en conclut « la première étape pour la formation musicale doit viser le système musculaire».⁵⁶⁶ « Comme il se doit, le corps doit être le premier porteur qui expérience le rythme».⁵⁶⁷ Ainsi, le mouvement

⁵⁶³ CAI Juemin, YANG Limei. *Théorie et pratique de l'instruction musicale par Dalcroze*. Shanghai: Editions d'Education de Shanghai, 1999, p 13.

⁵⁶⁴ CAI Juemin, YANG Limei. *Théorie et pratique de l'instruction musicale par Dalcroze*. Shanghai: Editions d'Education de Shanghai, 1999, p 115.

⁵⁶⁵ JAUQUES-DALCROZE Emile. *Rhythm, Music and Education*. G.P.Putnam's sons New York and London, 1992. p 81. Cité de DEN Jia. *Influence de la Gymnastique Rythmique de Dalcroze sur l'éducation à la danse*. Mémoire de Master de l'Université Normale Supérieure de Shanghai, 2006.

⁵⁶⁶ JAUQUES-DALCROZE Emile. *Rhythm, Music and Education*. G.P.Putnam's sons New York and London, 1992. p 81. Cité de DEN Jia. *Influence de la Gymnastique Rythmique de Dalcroze sur l'éducation à la danse*. Mémoire de Master de l'Université Normale Supérieure de Shanghai, 2006.

⁵⁶⁷ CAI Juemin, YANG Limei. *Théorie et pratique de l'instruction musicale par Dalcroze*. Shanghai: Editions d'Education de Shanghai, 1999, p 9.

corporel combiné de rythme musicale est considéré comme un moyen le plus primordiale, le plus direct, et le plus efficace pour entraîner la sensibilité de la musique et développer l'expressivité musicale parmi les étudiants. Cette méthode permet aux étudiants non seulement de vivre et de comprendre rapidement et complètement le rythme musical, mais aussi de comprendre les sentiments de la musique à travers les expériences de mouvement rythmiques, en fin d'apprendre à exprimer leurs propres sentiments intimes en employant les rythmes correspondants.

Dalcroze appelle sa propre méthode d'enseignement « Gymnastique Rythmique », soit le rythme musicale manifesté par les mouvements rythmiques du corps. En 1905, sa méthode d'enseignement a été approuvée dans la conférence de l'Association de compositeurs suisse. En 1906, il a publié son livre intitulé « La Méthode de Gymnastique Rythmique de Dalcroze ». ⁵⁶⁸ Ainsi est né un nouveau système d'enseignement complètement différent de la pédagogie traditionnelle!

2.1.2 La valeur de La Méthode de Gymnastique Rythmique

La Méthode de Gymnastique Rythmique de Dalcroze a obtenu un brillant succès bien qu'elle se soit produite par hasard. Étant motivé de résoudre les difficultés pédagogiques, Dalcroze a découvert la relation entre le rythme et le corps. De telle façon, il a établi un pont entre le rythme et la musique en employant des séries de mouvements du corps accordés aux rythmes de la musique---Gymnastique Rythmique. À la suite de la Gymnastique Rythmique comme noyau de son système d'éducation musicale, il a réussi à développer deux autres méthodes d'entraînement, soit « l'improvisation » et « le solfège », ainsi pas à pas il a réussi à se libérer de l'emprisonnement de la pédagogie traditionnelle: les entraînements purement techniques, ou les études uniquement théorique qui se détache de la pratique sonore/acoustique. Enfin, il a mis en place un système d'éducation musicale différent

⁵⁶⁸ CAI Juemin, YANG Limei. *Théorie et pratique de l'instruction musicale par Dalcroze*. Shanghai: Editions d'Education de Shanghai, 1999, p 3.

de celui traditionnel, conduisant à l'ouverture des portes de la formation musicale moderne.

Le système pédagogique de Dalcroze qui centre sur la «Méthode de Gymnastique Rythmique» a également révélé «la signification essentielle du rythme».⁵⁶⁹ Le rythme est l'épine de la musique. La signification essentielle du rythme réside dans la compréhension que le rythme est la manière de mouvement, le porteur de sentiments et de pensée. Le rythme est également un facteur essentiel pour les arts de variété. S'il n'y pas de rythme, il n'y aura pas d'art. A l'aide de Gymnastique Rythmique, Dalcroze a établi un pont entre le rythme et la musique, ensuite entre l'âme et l'art. Sa Méthode de Gymnastique Rythmique a été alors diffusée dans d'autres domaines concernant la danse et le théâtre. Sa méthode a donné lieu à l'appréciation internationale. Beaucoup de commentaires pensaient qu'il avait redécouvert l'art et qu'il avait trouvé l'essence de l'esprit artistique antique grec.⁵⁷⁰

En matière des autres domaines artistiques influencés par sa méthode, la danse en a profité le plus dans le cadre de la représentation jusqu'à la création, en particulier l'éducation par la danse. «La Méthode de Gymnastique Rythmique» permet de développer le sens de rythme musicale et l'expressivité parmi les étudiants, ainsi que leur capacité d'exprimer l'émotion et véhiculer la pensée en employant les mouvements rythmiques. Pour les gens qui veulent réformer la danse et l'éducation par la danse, sa méthode peut servir d'arme puissante.

2.2 Les influences sur la danse apportés par la Méthode de Gymnastique Rythmique

⁵⁶⁹ LIU Qingyi. *Histoire sommaire de la danse moderne occidentale*. Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 2004, p 32.

⁵⁷⁰ CAI Juemin, YANG Limei. *Théorie et pratique de l'instruction musicale par Dalcroze*. Shanghai: Editions d'Education de Shanghai, 1999, p 3

2.2.1 La relation entre la danse et la Méthode de Gymnastique Rythmique

A la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, le ballet était à l'état rigide manquant d'expressivité, à cause de sa mise en valeur de techniques et de son amour de tradition formulée. A propos du déclin de la danse à l'époque, Dalcroze a donné ses commentaires sur la situation actuelle de la danse en vue de son attention à l'expressivité corporelle. Il pensait que «La dégénération de la danse récemment est dû à l'oubli de ce qu'est l'expression de la danse. En négligeant l'expression, on a exagéré excessivement le mouvement corporel au complet, de plus, on a négligé l'effet dérivant de l'accord entre le corps physique et le rythme ... lorsqu'on enlève l'accompagnement de musique, si la danse n'arrive pas à manifester le rythme au moyen du corps, cette danse ne sera pas reconnue».⁵⁷¹ Afin de souligner que le mouvement rythmique est le moyen le plus efficace pour rythme est manifeste et manifester et exprimer les sentiments intimes des êtres humains, Dalcroze a ajouté: «Le geste lui-même ne compte pas beaucoup. Sa valeur entière, dépendante du sentiment qui le stimule, ne réside pas dans la forme externe. Si la posture humaine pourvue de techniques n'arrive pas à décrire les sentiments humains de la façon abondante, intime, authentique, telle posture n'est qu'un genre de divertissement sans aucune signification».⁵⁷²

Dalcroze a fait une analyse profonde du monde de la danse à l'époque en matière de la manque d'expressivité. Telle analyse est attribuée à sa compréhension profonde de la fonction de rythme du corps humain. Son découvert que «le mouvement rythmique est pourvu d'expressivité» a révélé la relation entre «le Gymnastique Rythmique» et la danse. A l'époque, les danseurs et danseuses qui cherchaient instamment l'expression corporelle en étaient choqués et encouragés. Dalcroze les aidés à trouver

⁵⁷¹ GUO Minda. *La danse moderne*. Dans ZHAO Lesheng, CHE Chenan, WANG Lin. Littérature et l'Art moderne occidentale. Pékin: Edition des Arts de l'Epoque, 1986, p 675.

⁵⁷² JACQUES-DALCROZE Emile. *Rhythm, Music and Education*. G.P.Putnam's sons New York and London, 1992. p 247. Cité de DEN Jia. *Influence de la Gymnastique Rythmique de Dalcroze sur l'éducation à la danse*. Mémoire de Master de l'Université Normale Supérieure de Shanghai, 2006.

l'orientation de réformer la danse et leur a proposé une méthode d'entraînement pour améliorer l'expressivité de la danse. En même temps, ses efforts innovatrices ont également éclairé les danseurs et danseuses dans le cadre de mettre à jour les idées de la danse.

2.2.2 Les influences sur les danseurs et danseuses apportées par la Méthode de Gymnastique Rythmique

Dans l'histoire de danse, le Dalcroze est considérée comme un précurseur de la danse moderne.⁵⁷³ Il a contribué à la naissance des oeuvres de la danse moderne ainsi que celle de la chorégraphie moderne.

Le 29 mai 1913, la représentation donnée par la grande troupe russe de ballet Diaghilev de, a provoqué un chaos. Il s'agissait d'une pièce de théâtre dansant intitulé *Le Sacre du printemps* dont scénariste et réalisateur était Nijinsky, qui a été influencé par l'influence de la Méthode de Gymnastique Rythmique de Dalcroze. Il s'agissait de la première représentation de cette pièce, une pièce de ballet moderne qui reflète la cérémonie d'offrir un sacrifice à l'époque primitive. Sous l'influence de Dalcroze, Nijinsky a mis en valeur le rythme lors de sa création pour révéler cette cérémonie qui est à la fois mystérieuse et sacré. Les gens à l'époque ont du mal à accepter ce genre de ballet qui a laissé à côté la forte tradition de ballet. Au lieu de la posture et des techniques «extérieurs» qui sont d'habitude mis en valeur dans la tradition de ballet classique, en revanche, cette pièce a témoigné les gestes intérieures. Les chorégraphes de la danse ont mis en valeur le mouvement rythmique du corps qui est caractérisé de sentiments forts, dans le but de mettre en relief l'impulsion de la vie primitive. «La puissance effrénée de mort et de naissance, ainsi que l'impulsion

⁵⁷³ LIU Qingyi. *Histoire sommaire de la danse moderne occidentale*. Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 2004, p 36..

incitée par l'innocence candide extrêmement développée»⁵⁷⁴ exprimées par La répétition simple du mouvement corporel rythmique ont permis à *Le Sacre du printemps* de devenir la première pièce de ballet moderne et également un chef-d'oeuvre de haute qualité qui a laissé une bonne renommée.

Mary Wigman, l'une des grandes pionnières de la danse moderne allemande, a suivi tous les cours, théorique et pratique, auprès du système d'éducation de Dalcroze centrant sur la Méthode de Gymnastique Rythmique. « La signification d'essence du rythme » ,une découverte par Dalcroze lui a fait commencer la poursuite de «la danse silencieuse». Wei Gehman a compris« le rythme est le noyau de la danse ». Son exploration de la danse silencieuse a bouleversé une opinion dite «la musique primordiale, la danse secondaire»,⁵⁷⁵ le point de vue populaire à l'époque, également une idée traditionnelle depuis toujours. Elle a essayé de créer de la danse en directement employant le rythme de mouvements du corps, permettant à « la danse de se tenir debout sur sa propre image pour la première fois».⁵⁷⁶ Elle a défini la valeur de la danse elle-même, ainsi promu le statut artistique de la danse, et ouvert un chemin pour le développement moderne de la danse en tant qu'un art.

«La Méthode de Gymnastique Rythmique» de Dalcroze a également inspiré Ruth Saint Denis, fondateur de la danse moderne américaine. En vue de la structure de la musique, elle a créé des pièces de danse. C'est la chorégraphie plus tard appelée «la visibilité de la musique ». Cette méthode chorégraphique a enrichi la création de Dennis. Dans le même temps, cette méthode a également inspiré, Doris Humphrey représentante de la deuxième génération de la danse moderne américaine, ainsi que les autres danseurs de la danse moderne à la postérité.

⁵⁷⁴ SORELL Walter. *L'Histoire de la culture de danse occidentale*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Université du Peuple de Chine, 1996, p 564.

⁵⁷⁵ LIU Qingyi. *Histoire sommaire de la danse moderne occidentale*. Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 2004, p 139.

⁵⁷⁶ LIU Qingyi. *Histoire sommaire de la danse moderne occidentale*. Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 2004, p 139.

2.3 Les influences sur l'éducation par la danse apportées par la Méthode de Gymnastique Rythmique

Dalcroze est un précurseur non seulement de la danse moderne mais aussi de l'éducation moderne de la danse. Sa «Méthode de Gymnastique Rythmique» a apporté autant d'influences sur l'éducation par la danse que sur la danse artistique elle-même. « La Méthode de Gymnastique Rythmique » a mis à jour les vues et les méthodes d'entraînements de l'éducation par la danse, et a créé une condition pour mieux mettre en valeur la fonction de l'éducation par la danse.

2.3.1 Les désavantages de l'éducation traditionnelle de la danse

Depuis longtemps, de nombreux professeurs de danse souvent s'occupe seulement de l'accord entre le mouvement de l'élève et la rythme de la musique, sans la compréhension qu'il faut laisser les élèves comprendre le rythme de la musique, ainsi mieux exprimer au moyen de mouvement corporel les sentiments intimes contenus par la musique. Dalcroze s'est intéressé beaucoup à l'éducation du corps. Dans son livre «La Méthode de Gymnastique Rythmique» il a indiqué que c'est la différence en compréhension du rythme de la musique qui a conduit à un phénomène: incapable de ressentir le rythme de la musique et d'exprimer les sentiments renfermés par la musique. Il a proposé « les élèves de danse doivent recevoir de la formation double et parallèle». En d'autres mots, pendant la formation de danse, simultanément, «les élèves doivent acquérir un genre de connaissance ou un genre de perception de la musique aux élèves; il faut aussi stimuler leur capacité de comprendre le rythme de la musique : ainsi que pendant la formation de danse, une sorte aussi bien que stimule sa capacité d'arrangement de rythme de musique à la capacité de sensation de

musique ». ⁵⁷⁷

Grâce aux expériences d'entraînements effectués en respectant son invention « La Méthode de Gymnastique Rythmique », Dalcroze a proposé que quant à l'éducation par la danse, également, l'éducation de la musique, il faut commencer par le développement du sens de rythme du corps afin d'améliorer l'expressivité artistique. Dalcroze était en pleine confiance en croyant que la danse mise en place sur le rythme corporel profiterait les avantages sur le mouvement rythmique et un jour cette danse serait transformée en tant que un genre d'art indépendant qui exprime réellement les beaux sentiments humains. Ces avis de Dalcroze ont touché un autre défaut de l'éducation traditionnelle de danse: soit l'appréciation de gestes et de techniques dans le cadre des idées d'éducation et de pratique d'enseignement.

Alors, quel est le facteur le plus primaire pour la danse ? comment mener les gens au monde de danse?

2.3.2 Les influences sur l'éducation par la danse apportées par la Méthode de Gymnastique Rythmique

Avant la naissance de « La Méthode de Gymnastique Rythmique » inventée par Dalcroze, l'éducation traditionnelle de la danse est caractérisée par les désavantages comme nous l'avons décrit dans la partie précédente. En premier lieu, on prête l'attention seulement à l'accord de mouvement corporel avec le rythme musicale pendant l'enseignement, sans souci de faire les élèves comprendre les sentiments de la musique exprimés à travers le rythme. En deuxième lieu, l'éducation par la danse dans l'ensemble apprécie plutôt l'état du corps, la posture, et les techniques de haute difficulté. La plupart de professeurs de ballet classique prêtent beaucoup plus

⁵⁷⁷ JAQUES-DALCROZE Emile. *Rhythm, Music and Education*. G.P.Putnam's sons New York and London, 1992. p 239. Cité de DEN Jia. *Influence de la Gymnastique Rythmique de Dalcroze sur l'éducation à la danse*. Mémoire de Master de l'Université Normale Supérieure de Shanghai, 2006.

d'attention à la force musculaire qu'au développement d'expression corporelle. Leur attention est liée aux techniques de mouvement d'une façon tellement ferme qu'ils n'arrivent pas à changer d'orientation: de la forme extérieure à la maîtrise de l'essence du mouvement, par conséquent qu'il n'ont presque jamais réfléchi sur quel est le facteur primaire de la danse.

La naissance de «La Méthode de Gymnastique Rythmique» a fait le monde de la danse commencer à prêter plein d'attention au «mouvement rythmique», et à commencer à réfléchir sur quel est le facteur noyau pour la danse.

Le rythme est l'épine de la musique, également le facteur essentiel des arts de variété. S'il n'y a pas de rythme, il n'y aura pas d'art. Dans ce sens, le rythme devrait être le facteur le plus primaire de tous les arts. Le rythme de la musique est manifesté par la mélodie composée de sons, celui de dessin se représente par l'arrangement de lignes et de points sur le plan d'espace ainsi que la concentration de couleur, mais celui de la danse est exprimé par le mouvement rythmique du corps---soit le Gymnastique Rythmique (plus communément la rythmique) découvert par Dalcroze. Le corps d'un danseur est semblable à un «microcosme», la rythmique est alors la trajectoire de mouvement corporel formée par le rythme intime sous la mise en jeu de sentiments humains. Les parties du corps diffèrent au niveau de vitesse, de force, de portée et de fluidité, dont changement, contraste, alternance, répétitions constituent les variations infinies dynamique, ainsi donnant lieu aux images de danse qui peuvent véhiculer le message et le sentiment. Similairement, Monsieur Baku Ishii, un renommé danseur moderne japonais a dit une fois que «ce qui compte le plus essentiel de la danse est déterminé par la rythmique, sans laquelle la danse n'existera plus».⁵⁷⁸ Gestes, plastiques et techniques sont aussi des éléments indispensables pour la danse. Mais si ces éléments ne sont pas liés et organisés grâce à la rythmique, la signification du

⁵⁷⁸ MA Lixue, SHEN Ningchun. *Entrée dans la science du corps---aperçu « la rythmique de la nation chinoise »*. SHI Dali. La collection des articles pour la première fête de danse en Chine. Pékin: Editions Wenlian de Chine, 2004, p 247.

langage de la danse sera perdu, et le charme de sentiments sera difficile à projeter. Ainsi, la rythmique du corps est pourvue de la plus expressivité.

Puisque la danse utilise le corps en tant que un outil d'expression, dans ce sens on peut confirmer que la danse est le seul genre d'art qui peut parfaitement fusionner le corps et l'âme avec les variations de rythme. La rythmique peut non seulement exprimer une harmonie du corps et de l'esprit, mais aussi manifester un haut style de la vie passionnée. Elle peut montrer et décrire amplement le ressentiment de la vie humaine elle-même ainsi que l'esprit intrinsèque, ce qui est difficile à exprimer par d'autres langues artistiques. La rythmique découverte par Dalcroze a fait les danseurs et les professeurs de danse comprendre la valeur de la rythmique ainsi que le facteur le plus essentiel de l'art danse. Les danseurs surtout les danseurs modernes ont commencé à adopter les entraînements de «la rythmique» en tant que une méthode la plus importante pour l'enseignement de danse, et entamé à remettre au point enseignement de danse en changeant de centre pédagogique: des techniques extérieures d'auparavant s'orientent vers l'exploration de l'expression corporelle. Et ainsi de suite, de nombreux danseurs/danseuses remarquables, dont Mary Wigman (fondatrice de la danse moderne allemande), Marie Rambert (fondatrice de ballet moderne anglais), Hanya Holm (danseuse renommée de la danse moderne allemande), Kurt Joss, Uday Shankar (danseuse de la danse moderne indienne, ont suivi la formation de «La Méthode de Gymnastique Rythmique», et en ont mis en application dans leur chorégraphie et enseignement. L'Institut Denis-Shawn, une Ecole de danse reconnue comme le berceau de la danse moderne américaine a intégré la Méthode de Gymnastique Rythmique de Dalcroze dans le programme de cours, permettant d'en bénéficier profondément à Martha Graham, Doris Humphrey ainsi que d'autres personnalités les plus emblématique de la deuxième génération de la danse moderne américaine. Parmi elles, Doris Humphrey a apprécié beaucoup le rythme de la danse en le considérant comme «l'élément le plus convainquant et le plus puissant pour

l'art danse». ⁵⁷⁹ A la suite de recherche minutieuse sur le rythme, Doris Humphrey a établi son propre système d'instructions techniques.

La réalisation que la rythmique est le facteur le plus primaire pour la danse a conduit la transformation des vues vers l'éducation par la danse. La rythmique est considérée comme une méthode importante pour développer l'expression corporelle. D'ailleurs, la méthode de la rythmique est également adoptée pour initialiser les débutants en laissant à côté la tradition de la formation à partir de constitution, dont gestes spécifiques des pieds, des mains, et les exercices de souplesse et d'écartement. Par contre, l'initiation par « la rythmique de la vie » qui est vivante et intéressante permet aux enfants de s'observer, de découvrir les autres et ainsi de connaître le monde en suivant des exercices de la rythmique. La rythmique permet aux enfants de développer leur communication abondante entre le corps et l'esprit et ainsi de suite les enfants sont invités d'entrer dans le beau monde de danse d'une façon naturelle et imperceptible. ⁵⁸⁰ L'éducation de la rythmique est alors devenue une formation pour initier les enfants à la danse.

3 Les commentaires d'éducation par la danse fin XIX^e siècle et début XX^e siècle

La fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, c'est une étape extrêmement spéciale. « La civilisation à ce moment-là est arrivée à un tournant ». ⁵⁸¹ Pendant les dix ans de 1895 à 1905, la puissance formidable de la science et la technologie est venue comme un essaim. Les dix ans ont vu venir au jour de nombreux accomplissements de pensée, inventions et découverts les plus étonnants dans l'histoire: la réalisation d'un vol historique par les inventeurs américains d'avion; le succès d'un essai d'un moteur à

⁵⁷⁹ HUMPHREY Doris. *L'Art chorégraphique*. Traduit par GUO Mingda, JIANG Dong. Pékin: Edition de la Danse de Chine, 1990, p 89.

⁵⁸⁰ LING Huanming. *La vie de la rythmique*. Compagnie de Yun Men, N°.17, Taiwan, 2005, pp 1-5.

⁵⁸¹ SORELL Walter. *L'Histoire de la culture de danse occidentale*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Université du Peuple de Chine, 1996, p 453.

combustion interne dans un laboratoire allemand; la lampe électrique et le projecteur de film inventés par Edison; radio émis par les inventeurs italiens; le polonium et le radium découverts par Madame Curie; rayons X découverts par un docteur allemand; psychologie analytique fondée par l'autrichien Freud psychologue analytique et auteur; le premier article publié par Einstein au sujet de la théorie de relativité. Les progrès scientifiques et technologiques ont fait le monde rétablir ou remodeler son image.

Tous ces événements révolutionnaires ont réformé notre environnement d'existence ainsi que les styles de vie. Ils ont changé les idées des gens et ont également influencé les créations artistiques de nombreux artistes. Les artistes se sont efforcés d'être dans le même temps que les innovations scientifiques et technologiques. Ils ont commencé à mettre à jour leurs propres impulsions et leurs procédés de création. Ils ont travaillé à la reconstruction d'un monde audio-visuel qui est à la fois imaginaire et virtuel en cherchant un énorme nombre de nouvelles manières d'expression. Monet a fondé l'impressionnisme dans le domaine de dessin; Claude Debussy a établi l'impressionnisme dans le domaine de musique; Schoenberg a créé de la nouvelle harmonie dans « symphonie de chambre»; Le cubisme de Picasso a également lancé un défi à la perspective dans la tradition de dessin; Loie Fuller, une danseuse renommée américaine a créé une sorte de danse pourvue d'esprit de l'époque en se servant de soie et de lumière artificielle. caractérisée par la mentalité en utilisant la soie et d'éclairage.

La production socialisée de grandes industries et les grands progrès scientifiques et technologiques ont créé de la civilisation, avancé la civilisation humaine et également promu le développement des arts. Mais «comment la machine pourra-t-elle remplacer le Dieu et permettre à l'être humain d'exercer de la puissance qui lui permettra de tout savoir, cependant laquelle s'opposera contre l'humanité en retour».

⁵⁸²La grande industrie et la haute technologie « ajoutent du plaisir à notre vie d'une part, et rendent notre vie plus tendue et plus inquiète d'une autre part». ⁵⁸³ Dans des pays développés, la société témoigne une croissance rapide dans l'ensemble de la civilisation matérielle ainsi que la consommation, dans le même temps, la vie spirituelle individuelle devient par contre vide et déficiente. On est soumis aux malaises insurmontables: seul, isolé, mélancolique, effrayé, déprimé, frustré et perdu; la science et la technologie développée et la division fine de travail ont conduit à l'intensification du détachement et de l'indifférence entre les gens et le travail, et d'autrui... Toutes les constatations ont incité les gens à réfléchir et même à réagir en révolte.

Le sport ainsi que l'art de la danse moderne lié au sport constituent le baromètre de telle réflexion.

Quand les pieds nus de Duncan sont tombées par la terre, les gens soufflant avec halètements sous la pression lourde de la civilisation semblaient entendre un grondement d'émancipation grâce à leurs instincts. En Europe du XIX^e siècle, «la vie réside dans le mouvement», un point de vue célèbre proposé par Denis Diderot s'est répandu de plus en plus profondément. La signification que la bonne santé physique dérive de la bonne santé spirituelle a été généralement acceptée par le grand public.

⁵⁸⁴ Ce sont toutes les manifestations de la réflexion sur la civilisation ou de la rébellion contre elle.

Cette sorte de réflexion ou rébellion ont incité les gens à reconsidérer la valeur de l'être humain et l'éducation artistique. Dans ce contexte, l'éducation par la danse à l'époque étaient basées sur une nouvelle vue esthétique: la nature est belle. Au lieu de

⁵⁸² SORELL Walter. *L'Histoire de la culture de danse occidentale*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Université du Peuple de Chine, 1996, p 453.

⁵⁸³ WEI Chuanyi. *Pédagogie artistique*. Chongqing : Editions de Chongqing, 1990, p 38.

⁵⁸⁴ ZI Huayun, LIU Qingyi. *Principes et méthode esthétique de la danse*. Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 2006, p 28.

suivre la tradition qui attachait l'importance aux formes extérieures et les étiquettes formulaires, ces différentes instructions visaient à développer la vigueur de vie et poursuivre la capacité expressive. En générale, elles relèvent l'éducation par la danse qui traduisent le retour de l'humanité à la nature.

3.1 L'éducation par la danse estimant la beauté naturelle

3.1.1 L'éducation par la danse en révolte contre la civilisation

A propos de l'éducation par la danse, Duncan a préconisé la beauté naturelle pendant son enseignement. En effet, elle et sa pédagogie étaient une sorte de rébellion contre la civilisation.

La civilisation nous a apporté les progrès sociaux et le développement des arts et de l'éducation, dans le même temps, la mise en jeu de la civilisation nous a apporté également des problèmes: l'humanité torturée et réprimée, les arts manquant de vitalité, l'éducation devenue rigide.....

Dans le domaine de la danse spectaculaire, les techniques du ballet occidental se sont déjà développées à un niveau assez haut en XVIII^e siècle. A l'époque, Jean-George Noverre (1727-1810), le grand maître français de ballet a déjà mentionné partout dans son livre *Les lettres de la danse et des ballets* la nature, le caractère, la vérité et l'émotion. Il a dit que « Il faut manifester la nature! Il faut que nos oeuvres soient belle et extraordinaire; Si une oeuvre d'art n'est pas simple, il faut la jeter; Une oeuvre sans contenu implicite n'arrive pas à impressionner le public; une oeuvre sans manifester la nature n'arrive pas à l'emporter ... par conséquent, nous ne pouvons pas nous limiter dans le cadre de la pratique de l'allure; il nous faut étudier les sentiments de personnages à interpréter! » Il dédaigne qu'on danse dans le but de danser et qu'on pratique l'allure dans le but de pratiquer telle allure. Le ballet de début, qui a oublié le

maxime célèbre disant que la danse peut communiquer avec l'esprit et ainsi ne peut pas être qualifié de ballet, mais n'est que un genre de divertissement, au plus. Au besoin, les danseurs spectaculaires doivent laisser à côté le mouvement standard en échange de la réapparition de l'esprit; Ils doivent oublier l'existence de leurs jambes en concentrant leur travail aux expressions du visage ainsi que aux gestes de variété; il faut enlever le masque antique, qui empêche les danseurs spectaculaires de se servir d'expressions du visage; il faut rejeter l'habillement du palais qui gêne le libre mouvement corporel; il faut annuler le formalisme d'allures symétriques imposée par le style classique – un tel formalisme ne permet que de calomnier la réalité et détruire l'imagination.⁵⁸⁵

Norverre a effectué une cette réforme complète de ballet. Telle réforme a conduit à la renaissance de ballet. A la fin du XIX^e siècle, quand le ballet est reculé graduellement de nouveau sur le vieux chemin de respecter les règles établies, Michel Fokin, un jeune danseur renommé russe a aussi proposé des démarches de réforme comme Norverre. On voit par là que c'est en s'avancant à travers des réformes sans cesse et en rejetant continuellement le formalisme et les contraintes formulaires imposés par les progrès de la civilisation que l'art danse a toujours gardé sa vitalité permanente artistique.

Dans le domaine de danse de divertissement, la danse populaire est toujours simple et naturelle. La danse de la Cour ou celle de salon dérivant de la danse populaire en lui imposant des changements et des standards sont ainsi caractérisés par la trace évidente de la civilisation. Au fur et à mesure du changement de temps, les arts de danse ont également évolué: à partir des *basses danses*, la *Pavane*, le *Menuet* jusqu'à la *Contredanse* et la *Valse*. Cette évolution a illustré l'enlèvement du vieux jeu de féodalisme et l'intensification de joie exigée par l'humanité. Mais dans son livre célèbre intitulé *Histoire de la danse du monde*, Kurt Sachs a indiqué quand même « la lois générale de la danse de société, ---les gens civilisés sont demandés d'exercer des

⁵⁸⁵ SACHS Curt. *L'Histoire de la danse du monde*. Traduit par GUO Mingda, corrigé par HENG Si. Shanghai: Edition de Musique de Shanghai, 1992, p 419-421.

mouvements contractés».⁵⁸⁶ Similairement, la danse sociale en tant qu'une formation de tenue et de manière pourvue de fonction au niveau d'étiquette et de courtoisie, est « la danse qui exclut tout mouvement étendu en gardant les facteurs qui conduisent inévitablement les gens à exécuter les mouvements contractés et contrôlés».⁵⁸⁷ Les mouvements étranges ou exagérés ont été laissés à côté. Les pas glissés équilibrés ont remplacé les sauts et les pas un peu maladroits à la pointe des pieds d'auparavant, tournante sur la planche glisse du salon se conforme au style flottant et romantique traduit par l'habillement léger urbain. Transmise de la tenue solennelle et l'étiquette raffiné transmettant un message qui impose la norme pour se contraindre et se contrôler... A partir de la danse de la Cour depuis le moyen âge, le développement des formes de la danse a vu une énorme évolution, jusqu'à la danse moderne de salon, même le Tango qui a projeté une vague folle de danse au début de XX^e siècle, ainsi que la danse d'Amérique latine à la mode depuis fin 1930, «malgré un processus instable, on voit toujours une tendance de réduire ou de contraindre les mouvements de danse. Les danses sociales qu'on danse dans les bals modernes sont toutes extrêmement calmes et modérées».⁵⁸⁸

La danse ainsi que l'enseignement de Duncan ont hérité et développé ce qui a été préconisé par Norverre et Fokin. Les efforts de Duncan sont une sorte de révolte complète en réaction contre la civilisation qui a pris forme depuis plusieurs centaines d'années (y compris le ballet et les danses sociales). Ses efforts traduisent une révolte intensive de l'humanité sous la contrainte de la civilisation dans le même temps une correction de la mauvaise tradition accumulée difficile à réorienter. Duncan a pour but de ne pas nier entièrement toute la civilisation de la danse accumulée pendant plusieurs centaines d'années, mais de sauver l'esprit authentique de la danse;

⁵⁸⁶ SACHS Curt. *L'Histoire de la danse du monde*. Traduit par GUO Mingda, corrigé par HENG Si. Shanghai: Edition de Musique de Shanghai, 1992, p 424.

⁵⁸⁷ SACHS Curt. *L'Histoire de la danse du monde*. Traduit par GUO Mingda, corrigé par HENG Si. Shanghai: Edition de Musique de Shanghai, 1992, p 424.

⁵⁸⁸ SACHS Curt. *L'Histoire de la danse du monde*. Traduit par GUO Mingda, corrigé par HENG Si. Shanghai: Edition de Musique de Shanghai, 1992, p 424.

L'apparition de la danse naturelle préconisée par Duncan ne visait pas à éliminer les danses de société qui ont contribué à la civilisation corporelle et sociale, mais à informer au public que à part l'attribut social d'un côté, l'humanité est aussi pourvue de nature spontanée de l'autre côté, ce qui n'est pas négligeable.

Ainsi, la révolte de Duncan contre la civilisation en préconisant l'enseignement de la danse naturelle pourvue de beauté naturelle est de la signification positive sociale. Ses efforts permettent à l'art de représentation sur scène d'acquérir l'expressivité innocent, pure et abondante, au grand public surtout aux enfants de ne pas perdre l'amour profond de la nature en gardant l'accord harmonieux entre le corps et l'esprit après l'entrée dans la société.

3.1.2 L'éducation par la danse qui préconise la nature et l'innocent en tant que élégance

D'après Duncan pense, lorsqu'il s'agit d'« introduire» un enfant, il faut comprendre que la méthode la plus solide et la plus idéale est de créer une condition élégante de mouvement pour sa vie.⁵⁸⁹ Comme Duncan préconise la nature et poursuit la réveille de l'esprit, il nous n'est pas difficile d'en constater que une condition « élégante» de mouvement selon Duncan signifie « les mouvements corporels qui ne sont pas tellement complexes et qui s'accordent en harmonie avec les mouvements naturels »⁵⁹⁰ ainsi que le genre de danse naturel qui peut exprimer l'esprit et les sentiments au moyen de mouvement corporel.

Dans l'histoire de l'éducation par la danse, «élégante» est l'objectif poursuit par les pédagogues précédents depuis générations et générations. Elle signifie avoir de la

⁵⁸⁹ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 91.

⁵⁹⁰ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 6.

dignité, délicat, modéré, et détachement de ce qui est vulgaire. Par contre, «élégante» selon Duncan ne se réfèrent pas la dite signification, parce qu'elle n'aime pas que les enfants « dansent de la façon humble à la fois maniéré et servile». Elle pense que le *Menuet*, la *Valse* et la *Mazurka* à l'ancienne est une manifestation morbide de l'humeur triste et le goût romantique.⁵⁹¹

Duncan appelle sa danse naturelle qu'elle préconise comme un mouvement « élégant » . Dans le même temps, elle a attribué une signification toute neuve au terme « élégant » :

«La danse devrait devenir l'incarnation excellente de l'avenir radieux et de la pureté. Elle devrait être à la fois pure et forte Nous aimons voir qu'elle danse comme ceci. Grâce à notre identité, nous vivons pleinement du mouvement, de l'avenir radieux et de la joie en dansant. A travers telle transmission corporelle, le mouvement de la nature affecte ainsi notre propre corps, et reste active à l'intérieur de notre propre corps. Nous êtes atteints par l' illumination pleine de pensées pures..... »⁵⁹²

« ... il faut guider les enfants à partir de deux aspects: le corps et l'esprit, dans le but d'assurer qu'ils font des activités les plus élégantes et qu'ils prennent à coeur les pensées les plus nobles de l'humanité. Ainsi, leur corps, devenu semblable à l'esprit, sera capable d'exprimer leurs pensées et sentiments au moyen de mouvement. Et leurs jeunes fleurs d'esprit à l'intérieur peuvent s'épanouir à leurs passions vers la lumière, vers la beauté et vers l'amour éternel».⁵⁹³

⁵⁹¹ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 93.

⁵⁹² ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 53.

⁵⁹³ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 91.

« La danse véritable», tient en haute estime du corps physique humain, reconnu le plus beau, par contre, « la danse fausse » »⁵⁹⁴

« Ah, vous les femmes, venez devant nous, venez devant nos yeux qui désirent ardemment de la beauté. Nous sommes déjà lassés de la représentation laide de la civilisation actuelle. Habillez-vous simple, dansez pour nous, permettez-nous d'apprécier votre corps pourvue de lignes gracieuse en harmonie au-dessous de vos robes. Dansons, dansons le bonheur et la signification de la vie, dansons le vol d'oiseaux, la fluctuation de vague, le secouement des branches, le déplacement de nuages flottants, présentez-nous votre corps féminin, à la fois sacré et beau! »⁵⁹⁵

« A n'importe quelle époque, à condition que la danse soit considérée comme un art, les pieds ainsi que les autres parties du corps ne doivent pas être soumis aux contraintes ». ⁵⁹⁶

« L'art véritable vient des sentiments intimes, et il ne faut pas aucun embellissement superficiel ». ⁵⁹⁷

A partir des avis de Dedans mentionnés en haut, nous pouvons voir que le terme « élégance » utilisé par Duncan est pourvu de connotations riches: hors de contrainte, lumineux et joyeux, libre, véritable, illustration du beau corps sacré de femmes, expression inspirée de l'intérieur sans recours à l'embellissement superficiel de ainsi de suite. Duncan a attribué au terme « élégance » des significations positives telles que: authentique, pure, noble et progressive.

⁵⁹⁴ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 64.

⁵⁹⁵ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 68.

⁵⁹⁶ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 118.

⁵⁹⁷ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 130.

Duncan a pensé que, « pour un pays, il est extrêmement important d'instruire les enfants en leur permettant de comprendre et réaliser la danse qui est noble au niveau d'esprit et belle au niveau de mouvements». ⁵⁹⁸ Dans la société civilisée, les mouvements du corps pour la majorité des gens sont limitée. Ce qui est pire, à cause de la mise en jeu de contraintes imposées depuis l'enfance, les enfant sont déjà habitués au conformisme. Leur vie spirituelle est ainsi soumise aux contraintes, souvent devenue une simple répétition. Ce qui en résulte, c'est que le corps et l'esprit sont tous dépourvus tout à fait d'initiatives. ⁵⁹⁹

«L'esprit le plus noble réside dans le corps le plus libre» ⁶⁰⁰! En préconisant et effectuant l'éducation par la danse élégante dans le sens d'être naturelle et pure, Duncan s'est libérée de la contrainte sociale. Elle a obtenu la signification permanente de la danse en poursuivant la danse d'avenir, et la danse d'aparavant).

3.1.3 Pour l'éducation par la danse dans les jours à venir de l'être humain

Depuis la naissance de l'éducation par la danse (sauf l'éducation dans le but de former des danseurs/danseuses expert), elle est principalement désignée soit pour former des professionnels auprès de la classe régnante, soit pour l'aider l'aristocrate à élever leur culture et moralité. Ensuite, lors de la société capitaliste, bien que l'apparition de l'éducation gentleman et générale ait changé cet état héréditaire, l'éducation par la danse a été toujours orientée par la conception esthétique de la haute société. Par conséquence, la faveur ne pouvait pas toucher le grande public.

⁵⁹⁸ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 115.

⁵⁹⁹ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 112.

⁶⁰⁰ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 59.

A propos de l'éducation par la danse, Duncan commence par les enfants. Lorsqu'il s'agit de son idéale concernant l'éducation par la danse, elle a pour but de permettre à tous les enfants du monde de recevoir l'éducation par la danse, de les laisser devenir des anges, et ainsi de former de nouveaux êtres pourvus de la bonne santé physique et de l'esprit libre pour le future de l'être humain. Il s'ensuit que les efforts de Duncan sont tout à fait originaires, sans précédent dans l'histoire.

Deux raisons devraient donner le jour à l'idéale de Duncan à propos de l'éducation par la danse. En premier lieu, c'est son amour profond des enfants ainsi que du grand public. Deuxièmement, c'est sa compréhension profonde et pertinente de la disposition (l'aspect naturel) de l'être humain.

Duncan, issue d'une famille pauvre et éduquée, a grandi dans l'environnement de la nature, sans discipline. Elle a développé un genre d'amour naturel des enfants et du grand public. Quand elle menait une vie heureuse grâce à la danse naturelle et libre, elle n'a pas oublié de transmettre la beauté de la danse aux enfants en leur enseigné à danser, ainsi d'apport le bonheur au grand public à travers la formation des enfants, comme nous l'avons expliqué précédemment dans la partie qui porte sur l'enseignement par Duncan.

Le deuxième facteur, soit sa compréhension profonde et pertinente de la disposition (l'aspect naturel) de l'être humain, est plus primaire en s'appuyant plutôt sur la raison pour expliquer la naissance de son idéale.

Duncan est d'accord avec Rousseau pour les pensées suivantes: la nature de l'humanité est bonne. La privatisation est la source racine de l'inégalité . Les êtres humains sont pourvus de disposition naturelle. en autres mots, les idées socio-politiques telles que les exigences de tout ce qui est de la nature, l'aspiration de la liberté ainsi que les points de vue à propos de l'éducation tels que l'éducation naturelle, développement spontané du talent des enfants dans le but d'éviter les

influences apportées par les corruptions de la société civilisée. Duncan est saisie d'admiration par les élaborations philosophiques de Schopenhauer à propos de la musique et la volonté. Elle croit que la musique est la réapparition de la volonté, la musique est la plus forte et la plus pénétrante parmi tous les formes artistiques...⁶⁰¹ Duncan adore Nietzsche à propos son idée de l'essence du mouvement: quel que soit l'art antique ou celui moderne, aucun ne peut pas révéler complètement tout ce qui est exprimé par le langage de mouvement lorsque l'être humain est stimulé par l'inspiration élevée.⁶⁰² Et ainsi de suites, les pensées pédagogiques de Duncan ont été profondément influencées par les paroles philosophiques de Nietzsche au sujet de la danse, par exemple: «si je ne danse pas, ma vie ne sera qualifiée que de vivre au jour le jours»⁶⁰³ et « il n'arrive pas à croire un dieu qui ne sait pas danser».⁶⁰⁴

C'est juste sur les épaules des géants de philosophie, Duncan a découvert la grandiose de la danse grecque antique en réalisant profondément l'influence de la danse sur la disposition naturelle de l'être humain. Elle veut réaliser l'idéal de Nietzsche « croyons que l'époque est partie définitivement sans retour où l'être humain n'a pas besoin de la danse».⁶⁰⁵ Son désir le plus aspiré est de lier la danse à la vie du grand public.⁶⁰⁶ Elle pensé que la musique et la danse en tant que la nourriture spirituelle ne doivent pas être fournies uniquement aux privilégiés pour en apprécier, par contre, il faut en passer librement au peuple.⁶⁰⁷

⁶⁰¹ LI Xiaoji. *Recherche sur les pensées de l'éducation par la danse de DUNCAN*. Mémoire de Master de l'Université Normale Supérieure de Shanghai, 2000.

⁶⁰² ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 110.

⁶⁰³ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 112.

⁶⁰⁴ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 71.

⁶⁰⁵ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 71.

⁶⁰⁶ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 40.

⁶⁰⁷ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 130.

L'idéale de Duncan au sujet d'éducation par la danse est difficile à réaliser, mais son idéal est grande. Elle représenté la direction du développement de l'éducation par la danse. Elle est une sorte de poursuite de se réaliser au niveau plus haut pour l'humanité à l'avenir.

3.2 Une éducation par la danse qui préconise la vitalité humaine

3.2.1 La valeur expressive et la signification de vie du Rythme

L'art devrait être une forme exagérée de la vitalité humaine. Mais à la fin du XIX^e siècle, le ballet est retombé dans le piège de la préoccupation de techniques et de formules. Il faut ajouter que l'éducation musicale est dépourvue de la formation permettent aux étudiants développer l'expressivité artistique. Et ainsi de suite. Tous les phénomènes révèlent de côté que à l'époque l'art se trouve en embrarrs, incapable de mettre en valeur la vitalité.

Tous les artistes s'efforcent à chercher les sorties: les peintres cherchent comment décrire de diverses expressions détaillés, les musiciens explorent les solutions pour renforce la conscience de rythme avant le révolte bouleversant de Duncan et l'exploration audacieux et sensitive de Dalcroze, un autre personnage très connu, François Delsarte, un grand musicien français s'est consacré pendant toute sa vie à la relation entre les manifestations extérieures de mouvement corporel et les activités intimes en faisant beaucoup d'observations, enregistrements et analyses. Il a précisé que les mouvements extérieurs du corps humain et les sentiments intérieurs sont étroitement liés et que l'aspect interne se conforme à l'aspect externe. Il a indiqué qu'il faut absolument mettre en valeur toutes les parties du corps pour s'exprimer, surtout le tronc.⁶⁰⁸

⁶⁰⁸ ZI Huayun, LIU Qingyi. *Principes et méthode esthétique de la danse*. Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 2006, p 27.

Ce qui diffère des révoltes révolutionnaires de Duncan, c'est que Delsarte et Dalcroze, les deux musiciens, ont joué un rôle d'une grande importance dans la réveil de la conscience de mouvement. Particulièrement, il faut mentionner Dalcroze, qui a compris le rythme et la forme corporelle du rythme, soit la rythmique, et qui a saisi la clé pour améliorer l'expression artistique et le noyau de l'enseignement artistique, soit la mise en valeur de la vitalité humaine. Monsieur Wen Yiduo, un savant chinois, a dit que la danse primitive principalement basée sur la rythmique est « la manifestation la plus directe, la plus essentielle, la plus forte, la plus pénétrante, la plus pure et la plus substantielle du goût de vie. »⁶⁰⁹ À l'extrémité du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, Dalcroze a trouvé la base théorique pour établir son propre système en mettant en valeur les principes scientifiques de physiologie et de psychologie pour son propre système.⁶¹⁰ À travers la combinaison de l'art avec la science, Dalcroze a prouvé le goût de vie et le charme artistique de la rythmique qui est établie sur le mouvement et la relation entre l'esprit et le corps.

La contribution de Dalcroze a sauvé la musique et la danse tombées dans l'embrasse, et a également permis à la musique et le mouvement rythmique de jouer de nouveau un rôle clé dans le processus d'éduquer toute la vie et au cours de raffiner un genre de nouveau sentiment de soi-même.

3.2.2 La valeur pédagogique et la signification de propagation de la rythmique

La méthode rythmique est une sorte de pédagogie qui implique l'essence de l'art. Juste comme Dalcroze l'a dit, elle « est une méthode pédagogique qui met en valeur principalement de la nouvelle musique, simultanément, elle est non seulement une

⁶⁰⁹ WEN Yiduo. *De La Danse*. Les Oeuvres complètes de Wen Yidu, Tome I. Shanghai: Librairie Sanlian, 1982, p 193.

⁶¹⁰ DEN Jia. *Influence de la Gymnastique Rythmique de Dalcroze sur l'éducation à la danse*. Mémoire de Master de l'Université Normale Supérieure de Shanghai, 2006.

nouvelle méthode pédagogique de danse, mais aussi une pédagogie qui peut largement impliquer le domaine de l'art générique», parce que « ma méthode, qui a pour but de permettre aux élèves de développer leur sentiment complet musicale, le sens auditive complet, les émotions entières, l'émotion ver le rythme et les instincts ver le rythmique, et ainsi de suite de former l'appuis pour étudier l'art». En particulier, le développement du sentiment vers le rythme et celui des instincts vers le rythme permettent aux diverses fonctions des mouvements primitives de se développer, de s'harmoniser et de s'améliorer à travers des exercices en série qui ont pour but d'aménager les mouvements corporels au niveau du temps et de l'espace. Nous pensons que l'exercice rythmique est indispensable pour tout danseur, voici y se trouve la raison». ⁶¹¹ Il en est ainsi, la Méthode Rythmique de Dalcroze a remédié au défet de l'éducation traditionnelle de la danse que les élèves ne suivent que le rythme formulaire hors de vie. « La formation scientifique de la danse» telle que la rythmique ⁶¹² permet aux danseurs de comprendre plus profondément la musique et de s'approcher de la manifestation essentielle de la danse.

La valeur pédagogique de la rythmique de Dalcroze se traduit également dans le sens de promouvoir la massification ou la propagation de la danse.

En Europe du XIX^e siècle, «la vie réside dans le mouvement», un point de vue célèbre proposé par Denis Diderot s'est répandu de plus en plus profondément. Grâce à la réflexion sur la civilisation, la signification que la bonne santé physique dérive de la bonne santé spirituelle a été généralement acceptée par le grand public. Faire du sport est ainsi devenue une mode provisoirement. Faire du vélo, de la danse ou de la

⁶¹¹ BAKU Ishii. *Art de la danse moderne*. Traduit par La Maison de rédaction et de traduction de Pékin. Pékin : l'Association des travailleurs de danse en Chine (documents internes), environ 1955, p 84.

⁶¹² BAKU Ishii. *Art de la danse moderne*. Traduit par La Maison de rédaction et de traduction de Pékin. Pékin : l'Association des travailleurs de danse en Chine (documents internes), environ 1955, p 84.

gymnastique est même devenue de l'activité très à la mode. Au début du XX^e siècle, la méthode rythmique de Dalcroze a fait une vague de cette mode.⁶¹³

La raison pour laquelle la rythmique de Dalcroze a pu conduire la mode au moment historique quand le mouvement est devenu l'objet d'attention, en premier lieu, c'est que sa méthode est une formation qui injecte du sens esthétique et de l'âme au mouvement. La méthode de Dalcroze est un genre d'éducation par la danse et par la musique qui ressemble à la gymnastique rythmée, mais plus adorable par rapport à l'ancienne gymnastique suédoise mettant valeur uniquement sur l'aspect corporel. La rythmique de Dalcroze permet d'atteindre le but de réaliser la formation physiologique, et également d'apprécier le facteur psychologique. La rythmique exquise accompagnée de la musique ne peut pas laisser l'humain avoir le sentiment aride et sérieux. Le mouvement corporel est mis en valeur pour sentir la rythmique musicale.⁶¹⁴ En d'autres mots, « on ne peut acquérir la conscience réelle de la rythmique et se plonger dans la rythmique qu'après la manifestation corporelle de la rythmique. Le mouvement rythmique en tant que un concept abstrait ainsi que l'essence de musique ne peut devenir de la réalité très fraîche et la source de bonheur qu'au moyen de gymnastiques». ⁶¹⁵ En deuxième lieu, la rythmique est plus simple et facile à apprendre par rapport aux danses généraux, donc facile à être acceptée par les gens de majorité. Finalement, il y a une raison qui compte le plus, c'est que la Méthode de Gymnastique Rythmique de Dalcroze a hérité de la tradition antique grecque et a mis en valeur la philosophie de Platon – une intégration parfaite de la gymnastique et de la musique, et a fait appel à l'esprit humain, soit la fusion du corps et de l'âme, ainsi atteindre le niveau idéal pour la formation de danse.

⁶¹³ ZI Huayun, LIU Qingyi. *Principes et méthode esthétique de la danse*. Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 2006, p 28.

⁶¹⁴ BAKU Ishii. *Art de la danse moderne*. Traduit par La Maison de rédaction et de traduction de Pékin. Pékin : l'Association des travailleurs de danse en Chine (documents internes), environ 1955, p 87.

⁶¹⁵ BAKU Ishii. *Art de la danse moderne*. Traduit par La Maison de rédaction et de traduction de Pékin. Pékin : l'Association des travailleurs de danse en Chine (documents internes), environ 1955, p 84.

Dans la société moderne, la valeur pédagogique de la Méthode Rythmique inventée par Dalcroze est donc évidente.

Chapitre VI

La danse et l'éducation contemporaine

La civilisation en plein essor réclame la progression de l'éducation contemporaine, qui a pour la mission historique de former des talents novateurs. Pour accomplir cette tâche, « il nous est nécessaire d'améliorer le mode d'enseignement traditionnel, de faire attention à la formation complète des qualités des jeunes, qui combine la science et l'art, et de perfectionner la qualité et la créativité de l'homme. »⁶¹⁶ Le sentiment et la pensée artistiques favorisent l'invention scientifique ; la méthodologie rigoureuse et les techniques avancées de la science sont aussi indispensables à la création artistique. La fusion de la science et de l'art éveille la pensée de la créativité, et devient ainsi une source intarissable de la création autonome.

A cheval sur deux siècles, la révolution déclenchée par Duncan, mère de la danse moderne, et l'invention de Dalcroze, créateur de « La Méthode de Gymnastique rythmique » ont jeté une base toute neuve au développement de la danse moderne du XX^e siècle et de son éducation, et en ont indiqué une nouvelle orientation. Avec les recherches approfondies sur la danse moderne, la position de celle-ci et la conception publique en la matière ont tous changé. La danse, porteur du sentiment et de l'esprit humains, devient encore une méthode pour explorer la créativité de l'homme. Il faut mentionner particulièrement que Rudolf Laban (1879-1957), considéré comme le « père de la théorie de danse moderne », a fait une analyse scientifique sur les mouvements de l'être humain, ce qui non seulement avance l'enseignement de la danse, mais aussi fait de la danse adjointe de l'éducation contemporaine.

Le XXI^e siècle est déjà arrivé. Le progrès et le développement de la danse du XX^e

⁶¹⁶ WANG Hong. *La greffe artistique et scientifique constitue la source de la création*. Le Journal Wenhui de Shanghai, le 11 août, 2006, Rubrique « *commentaires sur l'actualité de Wenhui* ».

siècle feront du bien au nouveau siècle et à la nouvel époque. La danse jouera un rôle irremplaçable dans l'éducation contemporaine.

1 La danse et la maîtrise scientifique des mouvements

Les mouvements sont innés pour l'homme, et la danse est l'une des formes des arts les plus anciennes de l'être humain. Cependant, nous avons peu étudié sur les principes de fonctionnement des mouvements humains à cause de leur complexité et de leur variété. Dans le domaine des beaux-arts et de la musique, l'établissement de la science de couleur et de l'harmonie remonte au XIX^e siècle. Tandis que dans celui de la danse, ce n'est qu'au milieu du XX^e siècle que sont nées la théorie « Les éléments du mouvements » et « La coordination dans l'espace »⁶¹⁷, semblable à la science de couleur et celle d'harmonie.

L'analyse scientifique et les recherches artistiques des mouvements dans le domaine de la danse, effectuées par le Hongrois Laban dans les années 30 au XX^e siècle, et dont les précurseurs sont Delsart, musicien français au milieu du XIX^e siècle et Dalcroze, éducateur musicologique suisse au début du XX^e siècle, bénéficient du développement de la culture capitaliste et du progrès des sciences humaines de l'époque moderne. Inspiré par « le système des expressions de physionomie de Delsart » et « La Méthode de Gymnastique rythmique »⁶¹⁸ de Dalcroze, Laban a instauré « la science des règles du mouvement du corps », qui, appliquée, analysée et améliorée maintes fois pendant des dizaines d'années, a influencé le milieu de la danse et de plusieurs aspects de la société euro-américaine, tant dans la théorie que

⁶¹⁷ GUO Minda. *Présentation brève sur la science des règles du mouvement du corps* (polycopié).

Pékin, 1980. Monsieur GUO Minda est un chercheur chinois sur la danse. Il a fait ses études sur la théorie des mouvements de Laban aux Etats-Unis dans les années quarante pendant 8 ans, sous la direction de Alwen Nikolais, grand maître américain de la danse contemporaine.

⁶¹⁸ LIU Qingyi. *L'Histoire de la danse moderne occidentale*. Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 2004, p 29, 34.

dans la pratique⁶¹⁹. L'établissement de « la science des règles du mouvement du corps » apporte de nouvelles opportunités au développement de la danse et de son enseignement, et même à tout le domaine des mouvements humains.

1.1 La Science des règles du mouvement du corps de Laban

« La science des règles du mouvement du corps » est fondé sur l'anatomie, la physiologie, la psychologie, la physique, la musicologie, et etc. Laban révèle le principe de constitution des mouvements humains et de l'art de danse sous deux angles : les mouvements humains en tant qu'instrument, et celles en tant qu'expression.

Toutes les recherches doivent être fondées sur l'analyse. En conséquence, la première démarche de la recherche consiste à mettre en lumière la structure, la raison d'être et les éléments de formation de l'affaire et sa particularité. Les mouvements humains constituent un phénomène physique, physiologique et psychologique de l'être vivant. Laban procède à son analyse à partir de ces trois aspects afin de faire connaître d'une façon scientifique les mouvements humains en tant que comportement artistique.

1.1.1 L'analyse scientifique des mouvements humains en tant qu'instrument

Laban a subdivisé son analyse en 4 parties :

1. Selon les principes anatomiques, Laban pose les méthodes et le champ d'activité de toutes les parties du corps humain, et conceptualise les façons d'agir telles que flexion, déplacement, contraction, encerclement, torsion, etc. Il fait savoir les possibilités des mouvements du corps humain ainsi que sa limitation.

⁶¹⁹ GUO Minda. *Présentation brève sur la science des règles du mouvement du corps* (polycopié). Pékin, 1980.

2. Selon les principes physiques, Laban éclaircit le problème du centre de gravité, des parties de l'appui du corps et de l'axe du corps. Il analyse également les postures, la formation et le changement des mouvements qui proviennent du déplacement du centre de gravité. Nous comprenons par là les principes de production des mouvements humains.
3. Sur la base de ces analyses et ces interprétations, Laban structure les éléments des mouvements humains selon ses particularités: la direction, la hauteur, la vitesse, la force, la fluidité, et etc. C'est dire que la formation de chaque mouvement résulte du mouvement de différentes parties dans un espace à plusieurs dimensions, selon différentes exigences du rythme et de la force, d'une façon continue ou discontinue, directe ou indirecte. La découverte des éléments constitutifs des mouvements renforce la base de la compréhension et de l'analyse des mouvements humains, et favorise finalement la connaissance de la nature de l'art de danser.
4. En tant qu'une sorte de mouvement d'objet, l'acte de danser diffère des autres phénomènes de mouvement dans la mesure où il n'est pas une simple activité, mais une coordination de différentes actions produites par différentes parties du corps. Laban divise les parties corporelles en deux catégories : les parties positives et les parties passives, semblables à la distinction entre la mélodie principale et les autres son. Selon Laban, les mouvements produits par les parties positives constituent « la mélodie principale ». De la sorte, cette division nous aiderait à analyser et à maîtriser « la symphonie » des mouvements.⁶²⁰

⁶²⁰ Ce que l'auteur écrit ici se base sur la compréhension personnelle. L'auteur a assisté en 1983 au « cours élémentaires et moyens de la danse de Laban », organisés par Mme Dai Ailian, directrice du centre de chorégraphie de Laban en Chine ; en 1984, l'auteur a assisté au « cours supérieurs de la chorégraphie de Laban », organisés par M. Carl Wolz, member de l'association internationale de la chorégraphie de Laban, et par Mlle, Ilen Fox, responsable de haut grade du centre de chorégraphie de New York. Toutes ces expériences sont accompagnées de certificats.

Ces 4 analyses permet à Laban d'illustrer le mécanisme des mouvements humains, et de fournir aux autres une méthode de comprendre les mouvements. Dès lors, les recherches sur les mouvements ne seront plus entravées par sa complexité, sa variété et son instabilité, et il nous est possible de maîtriser les mouvements.

1.1.2 L'analyse scientifique des mouvements humains en tant qu'expression

L'analyse scientifique des mouvements humains en tant qu'instrument relève plutôt le côté physiologique et physique des mouvements humains. Cependant, la supériorité de l'art de danse auprès des autres phénomènes de mouvements humains réside non seulement dans la complexité de la forme et du contenu de ses mouvements, mais aussi dans ses relations plus intimes avec la psychologie humaine. La danse transmet toutes sortes de sentiments et d'esprit de l'intérieur à l'extérieur, et de plus, elle a pour but d'émouvoir les autres et d'influencer leur état d'âme. Par conséquent, par-delà l'analyse scientifique des mouvements humains en tant qu'instrument, Laban étudie l'expressivité des mouvements humains dans deux perspectives : le contenu et la forme, et pose la théorie des « éléments fondamentaux des mouvements » (la dynamique) et celle de « la loi de la coordination dans l'espace » (la science de l'espace).⁶²¹

Au cours de ses recherches, Laban note que la danse est un art de l'espace. Cette remarque change l'idée que la danse est dépendante de la musique, et éveille ainsi une conscience ontologique sur la danse. A partir de cela, Laban établit une formule bien connue des recherches des mouvements humains :

⁶²¹ Les « éléments fondamentaux des mouvements » et « la loi de la coordination dans l'espace » sont du vocabulaire de M. Guo Minda. Mme Dai Ailian (grande danseuse d'origine chinoise qui a vécu en Angleterre) les appelle « la dynamique » et « la science de l'espace ».

*Les mouvements humains= le contenu des mouvements + la forme des mouvements*⁶²²

Laban a révélé l'essence et la régularité des mouvements humains en analysant son contenu et sa forme.

Selon lui, le contenu veut dire le symbole des effets du changement de la force des mouvements. Laban crée le concept d'« effort » dans les recherches du contenu des mouvements corporels, ce qui signifie sa maîtrise de la nature des mouvements humains.⁶²³

L'« effort » est constitué par quatre éléments fondamentaux : la pesanteur, le temps, l'espace et la fluidité. La pesanteur exerce un effet sur le corps humain en produisant des nuances telles que le fort, le faible, le léger, et le lourd dans les mouvements du mouvement spatial. Le temps veut dire l'ordre de l'arrivée des mouvements et leur durée. L'espace signifie la relation entre les mouvements humains et le monde extérieur. Correspondante à la relation spatiale, la fluidité reflète la liberté du corps humain dans le mouvement. Chacun de ces quatre éléments a ses deux extrêmes : la légèreté et la lourdeur, la rapidité et la lenteur, le prolongement et la contraction, la fluidité et la discontinuité. Les combinaisons diverses de ces huit éléments principaux produisent des effets très variés des mouvements humains, par exemple : punch, slash, presse, wring, dab, flick, glide et float⁶²⁴. Laban considère l'« effort » comme la source et le ressort de tous les mouvements. Selon lui, c'est l'« effort » qui est chargé du contenu des mouvements, et qui lui attribue l'expressivité. Le changement et la

⁶²² LIU Qingyi. *L'Histoire de la danse moderne occidentale*. Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 2004, p 39. (dans RUDOLF VON LABAN AND F. E-LAURENCE. *Effort*. London, Macdonald and Evens Ltd, 1947.)

⁶²³ LIU Qingyi. *L'Histoire de la danse moderne occidentale*. Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 2004, p 39.

⁶²⁴ LIU Qingyi. *L'Histoire de la danse moderne occidentale*. Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 2004, p 39. (dans RUDOLF VON LABAN. *Moderne Education Dance*. London, Macdonald and Evens Ltd, 1948.)

combinaison de ces «efforts» sont de nature à former des séquences dynamiques du rythme, et de même que dans les langues naturelles, la syntaxe provient de la combinaison grammaticale des mots, dans le domaine de la danse, lesdites séquences dynamiques forment la syntaxe dynamique qui est en mesure d'exprimer des sentiments et de manifester la variété des phénomènes humains.

A l'égard de la forme des mouvements, après une analyse scientifique sur différents cas du mouvement spatial du corps humain, Laban a établi le célèbre concept «espace sphérique». A cause de la structure spécifique du corps humain, tous les mouvements corporels et toutes les formes de danse se limitent par ce «espace sphérique». Dans cet espace sphérique, il y a six points qui constituent les dimensions de l'espace : soit le point du haut, du bas, de la gauche, de la droite, de l'avant et de l'arrière. De plus, il faut y ajouter 20 points, soit le point central et ceux qui forment les quatre diagonales et les six diamètres qui partent du point central. On en recense donc en totalité 27 points dans cet espace. Le mouvement du corps est justement le mouvement d'un point à un autre dans cet espace sphérique.⁶²⁵ L'entrecroisement des lignes forment un parfait polyèdre constitué par 20 triangles équilatéraux.⁶²⁶ En effet, le mouvement se rapporte également à une forme géométrique constituée par 20 facettes. Le concept de «espace sphérique» joue le même rôle dans les recherches sur la danse que la gamme joue dans la musicologie. Des changements et des combinaisons ayant lieu dans cet espace constituent pleins de formes expressives qui remplissent la fonction d'expressivité symbolique.

L'analyse de Laban sur le contenu des mouvements dépasse celle de la physique et de

⁶²⁵ LIU Qingyi. *L'Histoire de la danse moderne occidentale*. Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 2004, p 42. (dans RUDOLF VON LABAN AND F. E-LAURENCE. *Effort*. London, Macdonald and Evens Ltd, 1947.)

⁶²⁶ DE LABAN Joanna. *Les principes fondamentaux et la didactique de la théorie des mouvements de Laban*. Traduit par LIU Qingyi. Etudes chorégraphique, Guangzhou, 1992, p 91.

la physiologie pour entrer dans la psychologie et la linguistique.⁶²⁷ Son analyse sur la forme des mouvements montre que le mouvement corporel dans «espace sphérique» est limité d'un côté par le mécanisme physiologique, et d'un autre côté par l'état psychologique et l'imagination du sujet.⁶²⁸ L'expressivité et la significativité des mouvements émanent du lien étroit entre son contenu et sa forme. Les gens comprennent la signification vitale et réalisent la communication entre eux par le truchement des ces langues dynamiques (la langue de danse) difficiles à traduire.

1.2 L'application et la valeur de la science des règles du mouvement du corps de Laban dans le domaine de la danse

Loin d'être cloisonné dans le milieu de la danse, la science des règles du mouvement du corps de Laban étend son influence dans d'autres domaines artistiques, dans la médecine, la psychologie, la production agrico-industrielle et la gestion des entreprises. Surtout dans le domaine de l'éducation, nous appliquons d'une façon plus scientifique et plus consciente la danse à la formation des qualités de l'homme et à l'exploration de la vitalité de l'homme.

1.2.1 L'application et la valeur de la science des règles du mouvement du corps de Laban à la création et au spectacle chorégraphiques

La science des règles du mouvement du corps de Laban s'applique de façon la plus directe dans la création et le spectacle chorégraphiques. Le concept d'« effort » et les principes de mouvements de l'« espace » donnent une inspiration essentielle à la création et à l'interprétation de la danse. Nous avons deux preuves très convaincantes

⁶²⁷ LIU Qingyi. *L'Histoire de la danse moderne occidentale*. Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 2004, p 40.

⁶²⁸ GUO Minda (rédigé et traduit par). *Les principes des mouvements de Laban et la philosophie chorégraphique*. Pékin: Etudes didactiques, N° 4, 1989, p 23.

en la matière : la danse moderne expressionniste allemande pleine de vivacité dont l'initiatrice est Mary Wigman, et le fameux théâtre de danse « la table verte » dont le créateur est Kurt Joss.

Mme Dai Ailian, une des précurseurs de la danse moderne chinoise, a été une disciple de Laban dans les années 30. La théorie de Laban lui est énormément profitable. Selon elle, Laban est le père de la théorie chorégraphique, et c'est lui qui l'a fait comprendre vraiment ce qu'est l'art de danse. (c'est dire que l'art de danse lui est accessible grâce à la théorie des mouvements de Laban) ⁶²⁹

En 1946, Laban a instauré à Londres « le centre Laban des mouvements et de la danse ». Aujourd'hui, le centre se transforme en une base importante de la formation des talents de la danse contemporaine en Angleterre et même dans le monde entier.⁶³⁰

Mme Liu Fengxue, danseuse taiwanaise qui a obtenu le doctorat dans ce centre, a une sensibilité perspicace au mouvement et à l'espace chorégraphique. C'est pourquoi sans aucune emphase dramatique, ni d'excessivité de passion, elle sait conduire les spectateurs dans une concentration charnelle et spirituelle complète. Elle est capable de déceler les relations internes et externes entre les mouvements et l'espace, et de transformer ces relations en signes d'expression artistique. Ces signes chargés de sentiments temporel, culturel et historique poussent les gens à imaginer, à méditer et à chercher la signification de leur existence.⁶³¹

A travers ces exemples ci-dessous cités, nous pouvons découvrir la valeur appliquée de la science des règles du mouvement du corps de Laban dans la création et l'interprétation chorégraphiques. L'analyse scientifique des mouvements fait

⁶²⁹ JING Yuan. *Entretiens avec Mme Dai Ailian*. Bulletin de l'Institut de la danse de Pékin, N°1, Pékin, 2006, p 21.

⁶³⁰ OU Jianping. *L'Histoire d'Art mondiale-la danse*. Pékin: Press de l'Orient, 2003, pp 312-313.

⁶³¹ LI Xiaohua. *Entretien avec LIU Fengxue*. Taïpei : Edition de Journal, 1998, pp 9-10.

connaître au danseur les principes chorégraphiques et les aide à surmonter les difficultés surgies au cours de la création et de l'interprétation purement intuitives. Connaître avec la raison l'« effort » et l'« espace » de l'expressivité des mouvements, cela nous permettra d'explorer les possibilités des mouvements humains au lieu de se contenter d'en profiter. La perspicacité dont Mme Liu Fengxue fait preuve dans les mouvements et l'espace chorégraphiques constitue justement le but que les danseurs doivent atteindre selon la science des règles du mouvement du corps de Laban.

1.2.2 L'application et la valeur de la science des règles du mouvement du corps de Laban dans la transcription et l'analyse des mouvements

La chorégraphie de Laban, c'est-à-dire la méthode de transcription des mouvements chorégraphiques, est une autre invention de Laban, et elle est aussi un autre fruit porté par la science des règles du mouvement du corps.

L'humanité a vécu une histoire longue et douloureuse dans les recherches de la transcription chorégraphique. Sur la base des études scientifiques, Laban remplace la langue et les images par les signes imagés et les marques dans ce domaine. Chaque signe peut représenter en même temps la direction, la hauteur et le rythme (la durée) de chaque mouvement. Chaque marque indique les articulations et les petites parties du corps, la force des mouvements et la façon de contact des parties du corps. La chorégraphie est constituée par trois lignes verticales. La partie droite de la ligne médiane est destinée aux mouvements du corps droit, et la partie gauche aux mouvements du corps gauche. Trois lignes forment 11 rubriques, dans lesquels nous mettons les signes qui rassemblent la direction, la hauteur et le temps pour représenter le mouvement des parties du corps. La chorégraphie se lit de bas en haut, et elle représente horizontalement la posture du corps humain dans chaque rythme, et verticalement le mouvement continu d'un mouvement. Nous voyons par là que la

chorégraphie de Laban est à la fois imagée et scientifique, et son mérite principal est d'avoir saisi les particularités temporelles et spatiales de l'art chorégraphique en transplantant les mouvements vivants et changeables de danser sur le papier.⁶³²

La chorégraphie joue un rôle irremplaçable par les techniques audio-visuelles. Elle a pour fonction de transcrire exactement et de conserver complètement les oeuvres chorégraphiques qui appartiennent à l'art de quatre dimensions ;⁶³³ elle rend possibles l'enseignement et la communication chorégraphiques dans le monde entier; en tant que méthode d'apprentissage de danse facile à être appliquée, elle favorise largement la généralisation de la danse. De plus, l'une des fonctions les plus remarquables de la chorégraphie est de nous permettre à analyser et à étudier les mouvements, ce qui améliorera l'efficacité et la qualité de l'enseignement de la danse et fera avancer la création et la critique. En parlant de l'importance de la chorégraphie, Maria Grandy, vice directrice du groupe de ballet N°2 Geoffrey américain a dit : « Sans transcription, l'art de danse ne peut pas sortir de l'époque sauvage.» La saisie exacte du format, du clé et du style de la danse, plus l'analyse rigoureuse de leurs éléments temporels, spatiaux et d'« effort » constituent des conditions préalables d'une transcription correcte, avec laquelle les professeurs peuvent analyser et enseigner scientifiquement et raisonnablement la danse, et les élèves peuvent l'apprendre de la même façon. De la sorte, les fautes provoquées par la pure intuition et l'imitation sensible sont évitables, et l'efficacité et la qualité d'enseignement sont améliorables.

Quant à la création et la critique, l'analyse dynamique sur la partition chorégraphique

⁶³² ZHENG Huihui. *Méthode de chorégraphie de Laban*. Le manuel à usage interne de l'Université Normale Supérieure de Shanghai, 1984.

ZHENG Huihui. *Ecrits sur l'apprentissage de la chorégraphie de Laban*. L'Art de la danse de Shanghai, N°3, Shanghai, 1983, p 42.

⁶³³ GUO Minda. *Présentation brève sur la science des règles du mouvement du corps* (polycopié). Pékin, 1980. Les quatre dimensions veulent dire le haut et le bas, l'avant et l'arrière, la gauche et la droite, ainsi que le temps.

élevra sûrement le niveau professionnel de la critique, et élargira la partie raisonnable dans la création. Une fois entrée dans le domaine de l'informatique, non seulement la chorégraphie sur l'ordinateur économisera considérablement les ressources humaines et matérielles, mais aussi elle explorera miraculeusement l'imagination de l'homme.

1.3 L'application et la valeur de la science des règles du mouvement du corps de Laban dans le domaine d'éducation

La découverte et les recherches de la science des règles du mouvement du corps fait de Laban à la fois un homme de science de mouvements et un éducateur de danse. Dans ses études sur les mouvements, il relève la valeur éducative et thérapeutique de la danse. Il met en oeuvre la pensée d'« effort » dans l'enseignement de la danse, et préconise l'application de la danse à la formation des qualités de l'homme---c'est-à-dire à l'éducation nationale.⁶³⁴

1.3.1 La valeur thérapeutique et éducative par la danse

Dans sa dissertation intitulée « La valeur éducative et thérapeutique de la danse », Laban dit : la danse est un instrument éducative et thérapeutique à l'époque contemporaine.⁶³⁵

Selon les idées traditionnelles, l'enseignement et le traitement sont deux domaines qui ont peu de rapport entre eux. Cependant, Laban les lie car d'après lui, « l'enseignement et le traitement comprennent un même élément, c'est que tous les

⁶³⁴ Kuni·Masami. *Principes de l'éducation par la danse*. Traduit par LI Zheyang. Taibei, Librairie de la Chine Continentale, 1994, « Parole du traducteur ».

⁶³⁵ OU Jianping (rédigé et traduit par). *La danse moderne*. Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 1992, p 55.

deux sont tenus de sauver ceux à qui telle ou telle qualité interne ou externe nécessaire à la lutte de la vie fait défaut. Nous sommes obligés de les aider à redécouvrir certaines forces et fonctions. Le sens d'éducation se trouve dans ce qu'elle forme les qualités potentielles d'un individu, alors que les méthodes thérapeutiques visent à revivifier les qualités perdues dans la lutte de la vie.»⁶³⁶ L'enseignement et le traitement sont deux méthodes qui ont le même but, alors qu'« au cours de la production de la force et de la fonction, tous les deux ont beaucoup bénéficié du charme des mouvements. »⁶³⁷

Bien évidemment, l'idée de Laban sur la valeur éducative et thérapeutique de la danse est fondée sur une double base : d'une part, c'est la demande de la formation des qualités de l'homme, et d'autre part, c'est la perception du rôle que les mouvements de danse jouent dans le développement et l'éveil de nouvelles qualités de l'homme.

1.3.2 L'« effort » et le charme des actions

Dans l'univers, l'action est un média de l'homme pour réaliser son but et pour se donner une place. Si l'homme poursuit la réalité seulement par les activités spirituelles en se séparant du monde corporel, il n'arrivera pas à comprendre le vrai sens de la vie.⁶³⁸ Laban note que chaque changement minimal des mouvements et chaque posture toute simple de n'importe quelle partie du corps sont en mesure de traduire certaines particularités de notre vie intérieure. Chaque mouvement tire son origine de l'excitation intérieure du nerf, qui, à cause de l'enchaînement complexe des

⁶³⁶ OU Jianping (rédigé et traduit par). *La danse moderne*. Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 1992, p 58.

⁶³⁷ OU Jianping (rédigé et traduit par). *La danse moderne*. Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 1992, p 58.

⁶³⁸ LIU Qingyi. *La langue corporelle dans la danse moderne*. Shanghai: Edition de Musique de Shanghai, 2004, p 58.

impressions immédiates ou des impressions vécues il y a quelque temps et conservées dans la mémoire, aboutit à une pulsion soit consciente, soit inconsciente d'action.⁶³⁹

La théorie des mouvements de Laban nous aide d'abord à connaître nous-mêmes, connaître les autres et enfin connaître la vie à travers les mouvements, ensuite à nous perfectionner, à influencer les autres et à explorer les potentialités et développer la vie au moyen de la danse---du charme produit par l'« effort » du mouvement et du corps de l'artiste.

La danse est une activité consciente de l'« effort » de l'homme. Elle combine les énergies psychologiques, sentimentales et corporelles, met en oeuvre les termes rythmiques et l'espace, et produit des effets à l'aide des mouvements artistiques individuels ou collectifs :

La danse est bonne pour « le développement de la sagesse et de la sensibilité rythmiques, et elle rapproche ainsi l'homme à l'état de balance de ses aptitudes charnelles et spirituelles. » Car « l'effondrement de la sensibilité au rythme détruira toute maîtrise de la vie...Bondir ou danser selon les rythmes favorisera la santé corporelle et spirituelle, et fera éclater certaines énergies et forces intérieures. »⁶⁴⁰

Les mouvements artistiques harmonieux de la danse nous redonneront l'énergie perdue, amélioreront nos habitudes de travail, et délivreront les ouvriers de la nervosité et de la douleur de travail.⁶⁴¹

⁶³⁹ ZI Huayun, LIU Qingyi. *Principes et méthode esthétique de la danse*. Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 2006, p 34.

⁶⁴⁰ OU Jianping (rédigé et traduit par). *La danse moderne*. Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 1992, p 65.

⁶⁴¹ OU Jianping (rédigé et traduit par). *La danse moderne*. Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 1992, p 61.

En dansant, nous pouvons acquérir des expériences bien précieuses de la vie. Par exemple, dans la danse collective, les danseurs apprennent à se connaître par l'observation mutuelle des mouvements. Les mouvements communs que tout le monde partage sont vécus et comparés ; et les différences individuelles sont prises en compte. ...Les conflits entre eux n'existent plus, et ce qui est réveillé, c'est la tolérance.⁶⁴²

La danse est capable de nous procurer, au moins de nous aider à maîtriser nos mouvements et l'émotion traduite par ces mouvements. Pour les individus, cette maîtrise des mouvements d'eux-mêmes est bénéfique.⁶⁴³

« La connotation profonde de la danse comporte deux sortes d'expériences : celle du corps et celle de l'esprit.⁶⁴⁴ La danse met en oeuvre d'une façon consciente toute sorte de forces biologiques et physiques produites dans les mouvements dans la guérison des maladies corporelles et spirituelles. »⁶⁴⁵ La coordination et la mise en oeuvre en même temps de multiples efforts dégagent pleinement les potentialités du mécanisme du corps, et nous permettent à obtenir un plaisir esthétique semblable à celui qui est obtenu dans la musique et dans les beaux-arts.⁶⁴⁶

Avec la théorie de la science des règles du mouvement du corps, Laban analyse d'une

⁶⁴² OU Jianping (rédigé et traduit par). *La danse moderne*. Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 1992, p 62.

⁶⁴³ OU Jianping (rédigé et traduit par). *La danse moderne*. Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 1992, p 62.

⁶⁴⁴ OU Jianping (rédigé et traduit par). *La danse moderne*. Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 1992, p 63.

⁶⁴⁵ OU Jianping (rédigé et traduit par). *La danse moderne*. Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 1992, p 67.

⁶⁴⁶ LABAN Rudolf. *Modern educational dance*, chapitre II. Traduit par WANG Pin. Horthcote House, 1998.

façon scientifique les mouvements humains et l'art de danse, et son analyse lui fait découvrir les fonctions de la danse dont les chercheurs précédents ne sont pas arrivés à se rendre compte : la maîtrise des expériences utiles de la vie, l'exploration et le développement des potentialités de l'homme, et l'harmonisation du corps et de l'esprit de l'homme, du développement de l'homme et de la société.

A cause du renforcement de la réflexion intérieure, de la dégradation et de l'impuissance du toucher, les gens contemporains sont incapables de comprendre et de développer la vie au moyen des mouvements. En comparaison avec l'immobilité extérieure d'un individu, sa mobilité intérieure lui coupe les relations avec l'univers, ce qui nuit énormément le développement de sa personnalité.⁶⁴⁷ Seule la danse favorisera le développement des « efforts ».⁶⁴⁸ La valeur éducative et thérapeutique de la danse posée par Laban signifie l'interprétation scientifique et l'utilisation consciente du « charme des mouvements » des gens contemporains après la découverte de la loi des mouvements humains.

1.3.3 Les « efforts » et la façon d'enseignement de la danse

Après l'interprétation scientifique du « charme mouvement » et la prise en compte de la fonction des « efforts », Laban se voue à la recherche et à l'interprétation exacte de la façon d'enseignement de la danse, qui se basent sur la théorie des « efforts »----une nouvelle méthode d'enseignement de la danse qui produit la vraie valeur thérapeutique et éducative.

⁶⁴⁷ LIU Qingyi. *La langue corporelle dans la danse moderne*. Shanghai: Edition de Musique de Shanghai, 2004, p 58.

⁶⁴⁸ LABAN Rudolf. *Modern educational dance*, chapitre II. Traduit par WANG Pin. Horthcote House, 1998.

Laban préconise que nous devons découvrir les intuitions d'action des gens de différents âges et les mouvements émanant des « efforts », afin de mettre au jour l'énergie vitale de l'homme dans différentes époques de la vie. Selon lui, l'éducation de la danse doit être fondée sur les recherches sur le comportement des enfants, et l'observation doit continuer dans différentes périodes de l'âge..... C'est ce qu'il faut faire dans l'enseignement de la danse. Dans l'enseignement de la danse, nous devons choisir une méthode pouvant explorer les potentialités des enfants,⁶⁴⁹ et qui est tranchée avec la conception et la méthode d'enseignement traditionnelles qui consistent à faire apprendre aux enfants la danse par mimétisme.

Laban remarque l'intuition des mouvements de bébé et l'unicité de leur façon d'agir, et il observe d'ailleurs que, au cours du grandissement de l'homme, le développement des mouvements est discontinu et aléatoire, et que la pulsion de danse et la possibilité de la coordination des mouvements se réduisent avec l'âge. D'après Laban, au lieu d'encourager uniquement les enfants à imiter les autres, nous devons éveiller leur propre créativité et les pousser à faire des mouvements selon leur personnalité ; mettre à l'épreuve et renforcer leur capacité d'observation des mouvements et leur conscience de mouvement ; les entraîner dans le mouvement continu, dans la combinaison des mouvements et dans la conscience de l'ordre des mouvements ; faire remarquer aux enfants les relations entre leurs mouvements et l'environnement, et former leur capacité d'imagination dans l'espace. Pour les enfants en collège, il faut ajouter l'entraînement sur la complexité des mouvements, les guider dans la correction des efforts déséquilibrés, dans le but de développer de manière harmonieuse les mouvements. De plus, en dansant, les enfants apprennent à fondre leur sentiment dans les mouvements, et à mettre en relief la partie sentimentale des efforts, pour enfin exprimer différents sentiments au moyen des combinaisons

⁶⁴⁹ LABAN Rudolf. *Modern educational dance*, chapitre II. Traduit par WANG Pin. Horthcote House, 1998.

différents des efforts.⁶⁵⁰

Après avoir observé et analysé les particularités des mouvements de différentes étapes de la vie et le niveau de compréhension des mouvements, Laban pose que dans l'enseignement de la danse, nous devons faire le programme didactique selon les caractéristiques physiologiques différentes de différentes époques. De plus, il avance de façon créative 16 thèmes sur les mouvements, qui servent de référence à l'enseignement de la danse. Ces 16 thèmes sont suivants :

1. la conscience du corps : présenter les mouvements concernant le développement de la conscience de mouvement.
2. la pensateur et le temps : deux éléments parmi les éléments tels que le rythme, la pensateur et le temps.
3. la conscience spatiale : présenter le concept de l'objet sphérique et de l'espace général, y compris les mouvements dans l'espace fondamental.
4. la fluidité des mouvements dans le temps et dans l'espace : approfondir la connaissance sur tous les aspects de la fluidité des mouvements, et organiser des séquences de mouvements avec cette connaissance.
5. la conscience de coopération : présenter la sensibilité de communication entre les danseurs par la réaction du partenaire de danse et la danse-même.
6. le rôle des parties du corps : développer les techniques de mouvement du corps humain exigées par la posture, le changement du centre de gravité, l'allure et le

⁶⁵⁰ LABAN Rudolf. *Modern educational dance*, chapitre II. Traduit par WANG Pin. Horthcote House, 1998.

retournement et le bond.

7. la conscience des mouvements isolés :présenter les combinaisons qui constituent la qualité des mouvements élémentaux des efforts.
8. la conscience du rythme des mouvements dans le travail : depuis toujours, les termes concernant les mouvements et le rythme de travail constitue la source d'inspiration des danseurs.
9. la conscience de la posture des mouvements : développer et appliquer dans la danse la capacité de mouvement et celle de création des mouvements dans un objet sphérique.
10. la conscience de la combinaison des 8 efforts fondamentaux :acquérir des expériences, et bien manier les mouvements passagers brutaux et progressifs dans la danse.
11. la conscience de la direction dans l'espace : établir des relations entre les mouvements déployés dans un objet sphérique selon la loi de coordination dans l'espace.
12. les thèmes sur l'application de la forme et des efforts dans différentes parties du corps : les recherches sur les relations entre la forme et le contenu des mouvements.
13. la conscience de la hauteur comptée à partir du sol: développer les techniques du corps exigées par la danse dans l'air et découvrir sa signification.
14. le thème sur la conscience collective :développer davantage la sensibilité de

communication entre les danseurs (Social awareness), et faire attention au rythme, aux mouvements et à la finalité partagés dans une communauté.

15. le thème sur la structure de la formation: donner la forme au contenu du thème 14.

16. le thème sur les mouvements pleins d'expressivité : unifier les contenus des thèmes précédents, et étudier la forme de création nécessaire à la chorégraphie.⁶⁵¹

On peut dire que ces 16 thèmes posés par Laban englobe tout le contenu de l'enseignement de la danse, qui diffère évidemment de la méthodologie d'enseignement traditionnel. Ce dernier met l'accent sur les techniques de mouvements, et prend pour la première démarche de l'enseignement l'exercice des parties du corps. Tandis que Laban amène les élèves dans l'univers de la danse à partir de la conscience du corps dans le mouvement et de celle des éléments principaux des mouvements tels que la pesanteur, le temps et l'espace. L'enseignement traditionnel de la danse renforce l'expressivité des élèves au moyen des comparaisons imagées, alors qu'avec la méthode de Laban, qui analyse d'une façon scientifique l'emploi des efforts et de l'espace, les élèves maîtrisent les principes et la régularité des éléments de mouvements et renforcent finalement leur expressivité de manière consciente.

Dans le milieu académique international, on considère la science des règles du mouvement du corps de Laban comme «la découverte de la loi de mouvement dans le petit univers de l'être humain, une découverte qui est si importante qu'on peut la comparer avec celle d'Einstein de la loi de mouvement du grand univers».⁶⁵² La théorie de Laban nous amène dans une nouvelle étape qu'est la maîtrise scientifique des mouvements humains.

⁶⁵¹ LABAN Rudolf. *Modern educational dance*, chapitre II. Traduit par WANG Pin. Horthcote House, 1998.

⁶⁵² OU Jianping (rédigé et traduit par). *La danse moderne*. Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 1992, p 55.

C'est une grande contribution à l'éducation contemporaine d'appliquer la pensée des « efforts » et de l'« espace » dans l'enseignement de la danse. Cette conception d'éducation toute neuve, fondée sur le concept de mouvement vital, nous permettra de réaliser le but de la danse qui vise à harmoniser le corps et l'esprit, et à perfectionner la qualité de l'homme.

2 La danse et l'exploitation de la créativité humaine

L'exploitation de la créativité est la clé de la formation des talents innovants et aussi le plus haut niveau de l'éducation contemporaine. L'éducation artistique est irremplaçable dans l'exploitation de la créativité humaine. Les sentiments artistiques et la pensée artistique ont des relations directes avec la pensée créatives.

La danse, en tant que discipline artistique, joue un rôle très actif et charmant sur le plan de la mise en valeur de la créativité humaine. Avec le développement de la danse moderne

au XX^e et sur la base de la maîtrise scientifique du mouvement corporel, l'exploitation de la créativité des danseurs, guidée par les nouveaux concepts de la danse est encourageante. La créativité de la danse -----une capacité qui peut créer des images artistiques dynamiques dans l'espace en employant les mouvements corporels attire de plus en plus l'attention de l'homme. Elle a une place non négligeable dans la formation et l'exploitation de la créativité des contemporains.

2.1 La relation entre le sens du beau de la danse et la créativité

2.1.1 Le sens du beau de la danse et l'imagination

L'imagination est un processus psychologique dans lequel le cerveau travaille et transforme les phénomènes superficiels de mémoire et crée de nouvelles images.⁶⁵³ Elle occupe une place importante dans la formation de la créativité, comme ce que dit Hegel « la vraie création est le dynamisme de l'imagination artistique »⁶⁵⁴.

Le sens du beau est la plus grande force motrice intérieure. L'état de sens du beau sans utilité est l'état optimal de créativité. La pensée créative en état de sens du beau, tel qu'un oiseau qui s'envole du bois à l'aurore est incomparable : imagination magique, point de vue de l'ensemble inégalé, excitations nouvelles, unité des sens, on vole vers des objectifs illimités. D'où viennent des récoltes inattendues. Pourquoi le sens du beau est-il une force motrice intérieure? Parce qu'il peut exciter la pensée créative et l'imagination de l'homme. D'un côté, le sens du beau résultant des phénomènes artistiques et beaux peut provoquer des sentiments chez l'homme et met l'homme en état d'exaltation, de jouissance, de relaxation ou de liberté. Dans ces états, la pensée de l'homme est libérée et active. Ensuite, le sens du beau est un élément sentimental de l'art. Les images superficielles des choses objectives marquent le cerveau à travers les sens de l'homme, c'est à dire qu'elles laissent des impressions. Grâce à l'excitation du sens du beau, ces impressions peuvent passer à l'imagination.

La danse est un art d'espace-temps dont l'outil est le corps humain. Elle met en valeur la capacité d'assouplir, de tenir, de sauter, de tourner, de rouler, d'équilibrer et cherche leur limite. A travers les choix et les combinaisons des mouvements expressifs et l'exploitation diverse de l'espace, en employant les techniques de sauter, de tourner, de tenir, les danseurs peuvent donner des postures corporelles hors du commun.⁶⁵⁵

⁶⁵³ PING Xin. *Du sens de la danse à l'imagination de la danse*. Pékin: Commission d'organisation du séminaire de l'éducation par la danse nationale, 2004, p 207.

⁶⁵⁴ PING Xin. *Du sens de la danse à l'imagination de la danse*. Pékin: Commission d'organisation du séminaire de l'éducation par la danse nationale, 2004, p 213.

⁶⁵⁵ YU Ping. *Fengziliuyun--la culture de danse et l'esthétique de danse*. Pékin: Editions de l'Université du Peuple Chinois, 1999, p 306.

Ces images et ce monde formés par les danseurs frappent la vue, l'esprit de l'homme et provoquent le sens du beau chez lui. Le sens du beau de la danse pousse l'homme à imaginer et à dépasser, de sorte que l'imagination, la créativité, l'esprit surréaliste de l'homme soient développés.⁶⁵⁶

2.1.2 Le sens du beau de la danse et l'intelligence, la créativité

« L'éducation intellectuelle est non seulement une éducation consciente, programmée ou organisée des connaissances ou des techniques spécialisées, mais aussi une éducation qui cherche à exploiter l'intelligence et à former la créativité. »⁶⁵⁷

Les études récentes de la psychologie moderne éclaire la répartition du travail entre l'hémisphère gauche et l'hémisphère droit. La pensée abstraite, les relations symboliques et les analyses logiques des détails intéressent l'hémisphère gauche. Il s'occupe des activités de la pensée logique telles que la langue, la lecture, l'écriture, les opérations des mathématiques et le raisonnements logique etc. L'espace et la conscience concernent l'hémisphère droit. Il est chargé des activités de la pensée d'image et des activités sentimentales comme l'imagination, les relations d'espace, les états d'âme et l'admiration (celle de la danse, de la musique et des beaux arts) etc.⁶⁵⁸

Les deux hémisphères vivent en symbiose, leurs capacités et leurs motifs se complètent. Il est important de former la capacité de pensée non linguistique de l'hémisphère droit, car la créativité de l'homme est commandée par la pensée d'image de l'hémisphère droit. L'éducation artistique est un bon moyen pour former la pensée

⁶⁵⁶ PING Xin. *Du sens de la danse à l'imagination de la danse*. Pékin: Commission d'organisation du séminaire de l'éducation par la danse nationale, 2004, p 198.

⁶⁵⁷ WANG Guobin, PING Xin, JIAO Lisen. *Etudes sur l'éducation esthétique de la danse et sur l'éducation qualificative*. Pékin: Commission d'Organisation du Séminaire de l'Education en Danse, 2004, p 243.

⁶⁵⁸ WANG Guobin, PING Xin, JIAO Lisen. *Etudes sur l'éducation esthétique de la danse et sur l'éducation qualificative*. Pékin: Commission d'Organisation du Séminaire de l'Education en Danse, 2004, p 244. La collaboration et la répartition du travail entre l'hémisphère gauche et l'hémisphère droit ont été mise en évidence par RM SPERRY.

d'image. Il faut constater que depuis longtemps, à cause de l'influence de la notion d'QI,⁶⁵⁹ le test d'intelligence tient en compte les facteurs généraux de la structure intellectuelle et la fonction de l'hémisphère gauche, mais néglige les facteurs particuliers de l'intelligence et la fonction de l'hémisphère droit. Il en résulte que on n'a pas porté assez d'attention à l'exploitation de ceux-ci. Selon la propre expérience de Darwin, la perte du goût pour l'art peut occasionner la régression de la partie qui génère les idéologies les plus avancées. Sur la base de ces connaissances, on commence à accorder une grande importance à l'exploitation de l'hémisphère droit. Dans cette exploitation, l'éducation artistique a une place irremplaçable pour mieux développer le cerveau et pour mettre en valeur pleinement son potentiel.

Par rapport aux autres arts, la danse est plus éminente sur le plan de la pensée d'image dynamique et de la maîtrise cubique et complète de l'espace. Elle est plus efficace sur ces deux points que les autres moyens artistiques tels que la musique, les beaux arts, théâtre, littérature etc. « L'éducation par la danse se fait moyennant les mouvements, elle est une éducation spéciale du cerveau complet ».⁶⁶⁰ Les études de la psychologie artistique découvre que la pensée d'image, la pensée d'action, l'imagination et l'intuition sont très développés chez les artistes et qu'elles ont un statut et une signification très importante dans le domaine de l'art.⁶⁶¹ Le QI des étudiants dont la spécialité est la danse est plus élevé de plusieurs points pour cent que le QI standardisé des citoyens.⁶⁶²

⁶⁵⁹ WANG Guobin, PING Xin, JIAO Lisen. *Etudes sur l'éducation esthétique de la danse et sur l'éducation qualificative*. Pékin: Commission d'Organisation du Séminaire de l'Education en Danse, 2004, p 243. La notion de QI a été formulée pour la première fois en 1905 par les psychologues américains A. BINET et T. SIMON.

⁶⁶⁰ ZI Huayun, LIU Qingyi. *Principes et méthode esthétique de la danse*. Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 2006, p 96.

⁶⁶¹ WANG Guobin, PING Xin, JIAO Lisen. *Etudes sur l'éducation esthétique de la danse et sur l'éducation qualificative*. Pékin: Commission d'Organisation du Séminaire de l'Education en Danse, 2004, p 243.

⁶⁶² WANG Guobin, PING Xin, JIAO Lisen. *Etudes sur l'éducation esthétique de la danse et sur l'éducation qualificative*. Pékin: Commission d'Organisation du Séminaire de l'Education en Danse, 2004, p 247.

2.2 La pensée d'action et la formation de la créativité

La création de la danse fait appel aux pensées d'action, et l'activité des pensées d'action va favoriser la mise en valeur de la créativité de l'homme. Ainsi, la pensée d'action et la formation de la créativité humaine ont des rapports donnés.

2.2.1 L'improvisation-----une bonne méthode pour développer la pensée d'action

Il y a plus de cent ans, Jaques-Dalcroze a inventé non seulement sa fameuse « Méthode de Gymnastique rythmique » mais aussi une méthode d'entraînement par laquelle les élèves apprennent à improviser les actions sous l'effet de l'excitation musicale.

Pendant ses études de la rythmique, Jaques-Dalcroze a découvert que le processus circulatoire et alternative de transmission des informations entre l'ouïe, le mouvement corporel et le cerveau commence au moment où les organes sont excités et influencés par l'extérieur (un environnement musicale changeant) et que ces influences et excitations sur les organes provoquent une série d'activités du système nerveux du cerveau.⁶⁶³ Donc, Jaques-Dalcroze a inventé «l'improvisation», qui sert à entraîner consciencieusement l'ouïe, la réaction corporelle et la capacité de transmission du cerveau de l'élève.

Jaques-Dalcroze improvise au piano selon les éléments rythmiques donnés. Les élèves réagissent en faisant des mouvements corporels conformément à sa musique. Cet entraînement a pour objectif de former une réaction assez facile à la mélodie et

⁶⁶³ CAI Juemin, YANG Limei. *Théorie et pratique de l'instruction musicale par Dalcroze*. Shanghai: Editions d'Education de Shanghai, 1999, p 29.

aux pensées musicales changeantes chez l'élève.⁶⁶⁴ Dans l'enseignement de la réaction rapide, Jaques-Dalcroze découvre inopinément que les élèves font souvent des actions créatives, imprévisibles et diversifiées pour exprimer leurs sensations, leurs compréhensions et leurs sentiments réels. Ainsi, «l'improvisation» de Jaques-Dalcroze forme effectivement la capacité de maîtrise de la musique des élèves et entraînent leur réactivité corporelle ainsi que leur capacité d'expression ; surtout il met en valeur la créativité corporelle des élèves.

«L'improvisation» de Jaques-Dalcroze apporte des éléments créatifs pour la musique et l'éducation par la danse. Il ouvre la voie pour la formation de la créativité à travers la danse. Par exemple, Mary Wigman, maîtresse de la danse moderne allemande s'est investie dans la création de danse grâce à la formation d'«improvisation». Pendant les études à l'Institut Dalcroze, Wigman s'intéresse beaucoup à «improvisation». «L'oreille et le corps produisent des sensations sous l'effet de la musique. Celles-ci excitent l'état d'émotion et l'imagination ; le cerveau mémorise, juge, et émet sans cesse des consignes de rectification, d'arrêt ou de commencement. Le corps fait des mouvements spontanés et dominés sans interruption.»⁶⁶⁵ C'est exactement la théorie scientifique d'improvisation de Jaques-Dalcroze qui a stimulé à fond le désir créatif de Wigman et qui lui a donné l'impression que le corps est son outil principal pour s'exprimer à un moment donné.⁶⁶⁶

Improviser est une réaction mouvementale, un mouvement corporel qui n'est pas soumis aux pensées rationnelles. Il est une bonne méthode pour former la pensée d'action dont la création de danse a besoin. Les mouvements corporels créés suivant les changements improvisés de la musique mettent en évidence la possibilité illimitée

⁶⁶⁴ CAI Juemin, YANG Limei. *Théorie et pratique de l'instruction musicale par Dalcroze*. Shanghai: Editions d'Education de Shanghai, 1999, p 32.

⁶⁶⁵ CAI Juemin, YANG Limei. *Théorie et pratique de l'instruction musicale par Dalcroze*. Shanghai: Editions d'Education de Shanghai, 1999, p 30.

⁶⁶⁶ DEN Jia. *Influence de la Gymnastique Rythmique de Dalcroze sur l'éducation à la danse*. Mémoire de Master de l'Université Normale Supérieure de Shanghai, 2006.

du développement des pensées corporelles et mouvementales. Tous les mouvements créatifs se produisent, se développent, s'achèvent et se modifient en un clin d'oeil pendant le processus du mouvement improvisé. Le mouvement improvisé nourrit infiniment l'inspiration de l'homme et exploite les potentiels corporels et spirituels sans précédent.

Quand il préconise la danse éducative moderne, Laban prête aussi une grande importance au développement de l'intelligence et de la créativité des enfants. Sur la base d'improviser de Jaques-Dalcroze, il invente des méthodes d'entraînement improvisés qui se pratiquent dans des circonstances comme discours, musique de percussion ou silence dans le but de développer le mouvement humain sans les limites musicales. L'improvisation de Laban est libre et régulière. Il met accent sur l'effet de la force et sur l'improvisation dans l'espace. Son improvisation n'est pas pareille que celle de Jaques-Dalcroze qui se fait conformément à la structure de la musique. Il « a sauvé la danse de l'esclavage et grâce à lui, la danse ne dépend plus à la musique. La danse a rétabli l'indépendance et la beauté en tant que langue complète. »⁶⁶⁷ D'où vient que le corps des danseurs sont plus libres et l'expression des mouvements est plus intensifiée.

L'improvisation est devenue une méthode d'enseignement et de création importante des danseurs et des pédagogues de danse contemporaines, qui a pour objectif de créer. Dans les années 70 du XX^e siècle. Trisha Brown, maître de la danse contemporaine américain a développé l'improvisation vers limitif & non-limitif,⁶⁶⁸ cela a enrichi et élargi l'improvisation de nouveau. Trisha Brown considère l'improvisation comme essentielle, parce qu'elle offre aux danseurs une liberté totale. Ils dansent sans retenue, sans calcul et se livrent souvent au-delà de leur propre conscience: «on dirait que leur

⁶⁶⁷ MALETIC Vera. *Body-Space-Expression*. Traduit par DENG Jia. Berlin : Mouton de Gruyter, 1987, p 7.

⁶⁶⁸ OU Jianping (rédigé et traduit par). *La danse moderne*. Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 1992, p 55.

corps leur échappe. »⁶⁶⁹ Ainsi la pensée d'action est mieux développée et elle sert vraiment l'exploitation de la créativité.

2.2.2 La mise en valeur du corps humain et de l'espace par la pensée d'action

«Je suis devenue danseuse pour créer avec le mouvement et pas seulement pour danser. »⁶⁷⁰ dit Karin Waehnes, discipline de Mary Wigman. Pour ainsi dire, ses propos reflète la pensée de tous les danseurs modernes et contemporains, car la négation de la tradition et l'innovation constantes sont la poursuite des danseurs contemporaines. L'histoire de la danse moderne est une histoire d'innovation de l'art mouvemental.

Pour récapituler le développement de la danse moderne, on passe de la danse naturelle de Duncan à l'exotisme de Denis, de l'expressionnisme de Wigman à la techniques «contraction----relâchement» de Martha Graham et à la technique « chute----redressement »de Doris Humphrey . Puis, on constate qu'Alwin Nikolais poursuit «l'effet cubique» dans les années 50 et préconise la danse abstraite qui réduisent le facteur humain à un élément théâtral parmi d'autres. Il fait des danseurs des outils parfaits pour constituer des figures géométriques en recourant aux accessoires. Ainsi, la limite du corps humain est dépassée et le champ de vision de l'humanité élargie. Quant à Merce Cunningham, il poursuit la danse pure, crée « la chorégraphie occasionnelle » et veut libérer l'homme des habitudes de vie ou de danse contraintes par le hasard, dans le but de découvrir la possibilité maximum du mouvement . Dans Judson Memorial church, camp de base de la danse d'avant-garde américaine des années 60, les jeunes danseurs rebelles font des créations encore plus inattendues. Ils dépassent les limites de la scène et du théâtre et créent des effets

⁶⁶⁹ WAEHNES Karin. *Outillage chorégraphique, Manuel de Composition*. Paris: Editions VIGOT, 1993, p 12.

⁶⁷⁰ WAEHNES Karin. *Outillage chorégraphique, Manuel de Composition*. Paris: Editions VIGOT, 1993, avant d'introduction.

dynamiques dans des espaces traditionnellement non-relatifs à la danse, comme le mur, le haut de l'immeuble, le lac et les parcs etc. Finalement, les danseurs contemporains font encore plus de recherches. Ils emploient soit l'éclairage, soit la technique multimédia, ou même cassent la structure de la danse...En un mot, les chorégraphes contemporaines cherchent les nouveaux moyens d'expression et creusent les expressions du mouvement et de l'espace dans toutes sortes de création.⁶⁷¹

Cette rétrospective brève de la création de la danse moderne éclaire que la danse (l'art mouvemental) a de nombreuses possibilités d'expression et que la pensée d'action de l'homme peut être exploitée dans l'emploi du corps et de l'espace. Ces créations de danse peuvent tout à fait se référer, et peuvent servir de méthodes d'exploitation de la créativité. A travers la pensée d'action, on met en valeur le petit espace du corps et le grand espace ambiante pour créer des images artistiques dynamiques et les capacités d'expression. Tout cela peut rayonner sur les autres créations relatives à la plastique. Les connaissances sur le corps et le rythme peuvent être utilisées non seulement dans les arts comme théâtre, cinéma, musique, peinture, acrobatie etc, mais aussi dans la conception d'industrie, de coiffure, de vêtement etc. Les consciences de la pluridimension et du croisement de l'espace vont influencer sur les arts de l'espace comme l'architecture, la sculpture et l'art des jardins, etc.

Dans la société d'aujourd'hui, les créations et les innovations qui apparaissent tous les jours incitent la naissance des disciplines interscientifiques. Quant à la danse, sa capacité de pensée d'action peut pour ainsi dire développer mieux la pensée créative de l'homme. Dans ce sens, la fonction d'éducation qualificative de la danse est évidente.

⁶⁷¹ OU Jianping (rédigé et traduit par). *La danse moderne*. Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 1992, p 55.

3 La danse et l'éducation culturelle ainsi que l'harmonie corps-esprit

Avec le développement de la civilisation matérielle, on demande de plus en plus à la civilisation spirituelle. L'appréciation de l'art et la participation à l'art ne sont plus les privilèges de certaines gens. Elles sont devenues un choix important dans la vie culturelle contemporaine et aussi une critère pour évaluer l'éducation culturelle.

La danse est une forme artistique populaire et un divertissement bénéfique à l'harmonie corps-esprit. Elle a une place non-négligeable dans la vie contemporaine de l'homme.

3.1 L'appréciation de la beauté de la danse, la culture des sentiments nobles et le renforcement de l'éducation culturelle

3.1.1 Les caractéristiques essentielles de la danse et la culture des sentiments nobles

La danse est un art représentatif, créé par les mouvements corporels. Son image dynamique (l'image de la danse) se caractérise par le mouvement, le rythme, la plastique et le lyrisme. Les postures et les mouvements beaux, exagérés et surréalistes du danseur mettent en extase les spectateurs ; ses sentiments et rythmes sont très communicatifs ; surtout quand la danse se combine avec la musique touchante, la scène et l'éclairage magnifique et qu'ils agissent en même temps sur la vue, l'ouïe et la kinesthésie (l'imitation intérieure), son charme artistique irrésistible gagne à fond les spectateurs. Une danse joyeuse peut combler l'homme de joie ; une danse triste peut mettre l'homme dans l'abîme de douleur ; un pas de deux extrêmement sentimental peut transporter les spectateurs dans l'histoire ; un rythme exaltant peut enthousiasmer les spectateurs et les submerger d'émotion.

L'art de danse met à profit les mouvements corporels du danseur et crée une image tourbillonnante, coulante, pleine de sentiments du sujet, pleine de beauté, et qui reflète les caractéristiques essentielles de l'objet.⁶⁷² Quand on apprécie cet art avec des yeux compréhensifs, ceux qui sont étouffés peuvent se déridier ; ceux qui sont emportés peuvent se calmer ; ceux qui sont malheureux peuvent s'exalter; le coeur innocent est rempli de belles aspirations et d'espoirs, qui poussent l'homme à hisser la voile vers l'idéal.

La danse utilise une langue dynamique pour exprimer les sentiments. Bien que ce moyen est moins précis et moins clair que l'écriture, il peut aboutir à des effets significatifs grâce aux méthodes comme la comparaison ou la symbolisation, même parfois pour la danse, le silence est plus expressif. Un pas de deux sentimental vaut plus de dix mille fois de «je t'aime». Dans le ballet *la mort du cygne*, le danseur représente la lutte désespérée du cygne par le pas de suivi, l'ondulation des bras et l'attitude. La volonté constante du cygne de rejoindre l'azur est exprimée à la perfection et avec force détails. Les sentiments esthétiques que les spectateurs ont eus dans cette danse sont inexprimables par la langue ou l'écriture.

La culture des sentiments de la danse est si directe, si forte, et parfois si fine et si profonde.

3.1.2 Les caractéristiques culturelles de la danse et le renforcement de l'éducation culturelle

La danse est riche et variée dans le monde. Les nations et les ethnies du monde ont créé des arts de danse innombrables et splendides. Toutes sortes de danse, même chaque oeuvre de danse, ont des styles, caractéristiques éclatantes et elles ont un fond

⁶⁷² LONG Yinpei, XU Erchong. *L'Aperçu général de l'art de danse*. Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 1997, p 224.

culturel profond.

L'appréciation de la danse et la pratique de la danse conduisent à l'acquisition des riches connaissances culturelles et historiques, de sorte que l'éducation culturelle de ceux qui apprécient ou pratiquent la danse se renforce.

La danse classique est transmise de l'antiquité et a été extraite, raffinée et réformée par des générations de danseurs. Elle a une valeur et une signification d'exemple. Elle manifeste les caractéristiques historiques et culturelles et l'idéal esthétique des peuples. Par exemple, la danse classique de l'ethnie Hans de Chine est très fine, mélodieuse. Elle combine la force et la douceur, insiste sur l'harmonie entre les sentiments et la scène et recherche l'accord parfait entre les mains, les yeux, le corps et les pieds. L'harmonie parfaite entre le corps, l'énergie et l'esprit de l'homme est le style et la caractéristique esthétique de la danse classique chinoise. La danse classique européenne (ballet) provient des danses folkloriques européennes et se base sur les techniques de la pointe du pied. Elle est une danse classique depuis la renaissance. Elle recherche les lignes corporelles gracieuses et fait grand cas des techniques du pied et de la jambe. Son style est léger, gracieux, prompt. Les caractéristiques esthétiques de la danse classique chinoise peuvent se synthétiser avec mélodieux, tordu, incliné et élégant, et celles de la danse classique européenne avec ouvert, sauter, droit et debout. On peut toucher des connaissances culturelles et historiques différentes et de différentes orientations de valeur esthétique en admirant le programme strict, les mouvements standardisés et les techniques consommées de la danse classique.

Les caractéristiques esthétiques de la danse moderne sont tout à fait différentes que celles de la danse traditionnelle. La danse moderne est née dans l'opposition à la tradition et son but est d'exprimer les poursuites des danseurs. L'histoire de la danse moderne est un processus où des générations de danseurs trahissent la tradition et

innovent audacieusement. On peut acquérir trois sortes de connaissances comme suit en appréciant la danse moderne: premièrement, toucher au concept du monde et de la vie des danseurs et savourer leur personnalité forte. John Martin, critique de danse célèbre américain dit : « la danse moderne est un mouvement d'opinion ». ⁶⁷³ Le contenu et les techniques de la danse se rapportent toujours aux idées et aux poursuites du danseur. Par exemple, la technique « contraction---relâchement » de Martha Graham révèle les contradictions et les affronts intérieurs de l'homme ; la technique « chute---redressement » de Doris Humphrey reflète l'oscillation de toutes les vies dans la lutte contre l'attraction universelle ou dans la soumission à l'attraction universelle. ⁶⁷⁴ Deuxièmement, la danse moderne apprécie les significations abstraites des mouvements. Les danseurs modernes emploient les accessoires, les installations, l'éclairage et les mouvements abstraits symboliques pour exprimer les états d'âme dissimulés, les sentiments compliqués, les réflexions philosophiques ou les critiques des laideurs de la société. Ces mouvements symboliques s'accomplissent avec les utilisations différentes de l'effort et de l'espace. Troisièmement, la danse moderne a un nouveau beau formel. Les danseurs américains de la troisième génération ont déclaré expressément qu'ils renonçaient à la forme esthétique belle, élégante et romantique de la danse traditionnelle et qu'ils allaient révéler la vie avec les modes d'actes de l'époque, chasser les lignes hypocrites et sans profondeur et y substituer une force simple, expansive, fermée, indifférente. On peut synthétiser les caractéristiques esthétique de la forme de la danse moderne avec fort, expansif, rigide et simple. Des mouvements rythmés forts, des plastiques expansives, des lignes rigides, de simples costumes manifestent les principaux styles de la danse moderne. ⁶⁷⁵ Par rapport à la danse traditionnelle, la danse contemporaine n'est plus un art de mouvement léger, mais un art dynamique qui privilégie la force et la vitesse.

⁶⁷³ MARTIN John. *Aperçu général de la danse*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Art et de la Culture, 2005, p 361.

⁶⁷⁴ LIU Qingyi. *L'Histoire de la danse moderne occidentale*. Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 2004, p 179.

⁶⁷⁵ ZHENG Huihui. *L'Education esthétique des mouvements rythmés corporels*. Shanghai: Editions de l'Education de Shanghai, 2000, p 112.

Il est relativement difficile de comprendre la danse contemporaine, mais on peut acquérir de riches connaissances et partager les réflexions humanistes sur la vie et sur la société des danseurs en l'appréciant.

La danse folklorique est une danse de vie que les masses populaires ont créée dans le travail, la guerre, l'amour ou les autres activités collectives. Elle est transmise de génération en génération. Autant d'ethnies, autant de danses folkloriques. Certaines danses folkloriques sont des danses d'auto-distraktion ; certaines ont des caractéristiques de spectacles. Après les adaptations des artistes, celles-ci sont devenues des danses de spectacles magnifiques.

En fonction des différences de modes de vie, de moyens de production, de géographie, de climat, de tradition, d'us et coutume, de religion... la danse traduit des styles et des caractéristiques différents. Certains experts ont distingué huit cycles culturels de danse selon le contexte culturel et les différences des caractéristiques et des styles: Chine (l'Asie de l'Est), Inde (l'Asie du Sud), Inde-Malais, Malais-Polynésie, Arabie (l'Asie de l'Ouest-l'Afrique du Nord), Amérique latine, Afrique noire et Europe.⁶⁷⁶ Les différents peuples emploient de différentes formes de danse, de différentes caractéristiques de rythme, des vêtements, des accessoires et des instruments de musique différents pour exprimer leurs sentiments particuliers. L'admiration de la danse folklorique est une acquisition des connaissances folkloriques riches. On peut maîtriser les différents styles de la danse folklorique à travers ces facteurs suscités et ensuite passer à la maîtrise du caractère national et de la culture folklorique des peuples.

En résumé, on doit constater que l'appréciation de la beauté de la danse comme l'appréciation de la musique ou l'appréciation des beaux arts est devenue un besoin de l'homme dans la vie culturelle et artistique contemporaine.

⁶⁷⁶ YU Haiyan. *Des discussions libres sur les cycles de culture de danse mondiaux*. Etude chorégraphique, N° 3, Canton, 1980, p 12.

3.2 L'expérience du beau de la danse et l'harmonie corps-esprit

3.2.1 Les mouvements de la danse et la tenue, le maintien

Les gens d'aujourd'hui ont besoin d'avoir le beau corps, la dignité du maintien, la bienséance et l'élégance du comportement.

Une civilisation matérielle développée, des vêtements beaux et délicats, des produits cosmétiques complets, des techniques avancées de coiffure ou de chirurgie plastique... Tous ces moyens de décoration ne servent à rien, ou sont plutôt un emballage extérieur trompeur, si on n'a pas de beau corps, pas de belle allure, ni de maintien digne.

Les philosophes chinois ou étrangers ont le même point de vue sur la beauté du caractère et sur la beauté de l'esprit : ces deux beautés sont l'unité de l'esprit intérieur et de la forme extérieure. Les anciens chinois disent : « si un gentilhomme a la vertu, la bonté, le *Li* et l'intelligence dans le coeur, sa sublimité peut s'exprimer à travers sa forme extérieure : les joues de rouge de santé, le corps de vigueur et les comportements décents »⁶⁷⁷. Ces propos éclairent que l'état d'esprit intérieur peut s'exprimer par la forme extérieure et que les mouvements corporels sont une langue muette pour traduire les qualités morales et la physionomie spirituelle de l'homme. Le corps extérieur ne trouve sa vigueur que quand il manifeste des qualités morales sublimes intérieures. Si le beau de la forme extérieure et du maintien est important, c'est qu'il traduit l'harmonie de l'intérieur et de l'extérieur. Par l'exercice de la danse, l'homme peut acquérir un beau corps et les comportements élégants. De plus, l'exercice de la danse peut agir indirectement sur le beau de l'esprit et faire à

⁶⁷⁷ MENGZI. *Jin Xin Shang. (Période des Royaumes combattants)*. Cité de YANG Bojun. Interprétation de Mengzi. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua.

l'homme mieux former les qualités morales requises par une société civilisée.

Certains pensent que l'éducation physique est aussi une sorte de mouvement et que jouer aux ballons, courir, exercer de la gymnastique peuvent aussi fortifier et embellir le corps. Mais la danse devance l'éducation physique en matière de fortification et d'embellissement du corps : l'exercice de la danse fait attention à l'étirement de l'articulation, à la décontraction du ligament, à l'allongement du muscle et à l'assouplissement des membres, tout cela favorise l'étirement du corps de l'homme ; la danse a des mouvements nombreux et variés, qui peuvent développer toutes les parties du corps. Dans les mouvements rythmés de la danse, qui sont lents ou rapides, doux ou violents, forts ou faibles, détendus ou tendus, l'homme assouplit les articulations, rend les muscles plus élastiques et plus forts, réduit de la grasse, perd des kilos et garde la bonne ligne. La supériorité de la danse à l'éducation physique du point de vue de l'embellissement du corps et de la formation du comportement, se traduit aussi par le fait qu'elle « ciselle » la forme du corps et les mouvements, de sorte que la forme du corps est haute et droite et qu'il y a du beau de la plastique dans les manières de l'homme. Par ailleurs, la danse est un sport charmant qui combine l'émotion et les mouvements du corps. L'éducation physique fait éprouver à l'homme le plaisir de la libération de l'énergie alors que la danse, elle fait éprouver à l'homme l'épanchement des sentiments et l'exaucement physique et psychologique dû à la beauté du mouvement. La beauté de la danse est en symbiose avec les sentiments.

3.2.2 Les mouvements rythmés de la danse et la vitalité

Les gens contemporains ont besoin de sport, d'un sport de danse qui conduit à l'harmonie esprit-corps.

Si on parcourt l'histoire, on constate que le développement de la civilisation entraîne la distance entre l'humanité et le sport. L'éducation moderne fait plus attention aux mathématiques, à la chimie et à la physique. L'éducation artistique, surtout

l'éducation par la danse, est évincée. L'amélioration des conditions de vie moderne dégage l'homme de plus en plus du travail physique. Le manque de sport est une perplexité contemporaine. Le désaccord des mouvements, la désharmonie entre le corps et l'esprit, le manque d'énergie... La danse est le meilleur choix pour sortir l'homme de son impasse.

Du point de vue de l'embryologie, la danse est un art de kinesthésie. La kinesthésie est une sensation qui est liée étroitement à l'esprit, comme la vue, l'ouïe, le sens de toucher, le goût. La kinesthésie est une conscience de vie. Le mouvement est la preuve de la vie. Une personne qui n'aime pas bouger est considérée comme amorphe. Une personne qui aime bouger, qui bouge souvent ou même excelle à bouger est dynamique et plein de l'entrain de jeunesse aux yeux des autres. Les jeunes manifestent leur énergie et leur vitalité débordante à travers les mouvements ; les adultes profitent des mouvements pour maintenir leur vitalité ; les personnes âgées prolongent leur vitalité grâce aux mouvements ; les malades retrouvent leur vitalité à force des mouvements.⁶⁷⁸ La danse est un mouvement rythmé, exagéré, transportant et plein de beauté. Quand on se lance dans les danses d'auto-divertissement, on se prolonge dans un monde de mouvements rythmés. Les danses d'auto-divertissement a pour objectif d'épancher un sentiment ou une sensation au lieu de représenter quelque chose du monde extérieur. Donc elle n'a pas besoin de techniques parfaites, ni de figures riches et variées. Il ne lui faut que de pures répétitions des mouvements simples, ou des répétitions avec un peu de variation. Mais c'est justement la répétition de ce mouvement rythmé qui fait perdre le sens au temps. Le temps se transforme vers l'espace et constitue l'espace d'une forme de force surnaturelle. Cet espace-temps produit un atmosphère sentimental concentrée et forme un forte vitalité.⁶⁷⁹

⁶⁷⁸ ZHENG Huihui. *L'Education esthétique des mouvements rythmés corporels*. Shanghai: Editions de l'Education de Shanghai, 2000, p 24.

⁶⁷⁹ ZHENG Huihui. *L'Education esthétique des mouvements rythmés corporels*. Shanghai: Editions de l'Education de Shanghai, 2000, p 82.

Quand une personne danse, elle est à la fois le sujet et l'objet de l'esthétique : d'un côté, elle fait des mouvements pour manifester le beau ; de l'autre côté, elle éprouve du beau et elle jouit du beau. Avec la musique, on lève la main ou le pied, on saute ou tourne ; les muscles et les tendons se tendent ou se détendent ; les parties du corps se courbent, s'étirent, se tordent et s'élancent... Ainsi le danseur passe d'un état équilibré, stable et vertical à un état déséquilibré dans lequel le danseur se courbe vers l'avant ou vers le derrière, tourne à gauche ou à droite... Tout en luttant contre l'attraction universelle. Tout cela excite les récepteurs corporels des sens, comme ceux de la kinesthésie, ceux du sens d'équilibre et ceux de l'ouïe et met en fonction les muscles, le système de respiration, le système de circulation et le système de sécrétion. Ainsi, le cerveau est excité ; toutes les fonctions psychologiques motivées pour éprouver le beau des mouvements pleins de sentiments. Qui plus est, cette unité du sujet et de l'objet produit chez le danseur, non seulement le beau spirituel, mais aussi le plaisir physiologique. La combinaison de ces deux peuvent aboutir à un bon moral et à un sens du bonheur qui provoquera la décontraction du corps, la relaxation de l'esprit et plein d'entrain.⁶⁸⁰

3.2.3 Les activités de la danse et l'harmonie sociale

Les gens contemporaines ont besoin de communication et d'harmonie sociale.

La répartition du travail est de plus en plus élaborée, le réseau informatique devient omnipotent, le transport et la communication sont pratiques et rapides... Il semble que les gens contemporaines se ferment chacun dans un lieu particulier et isolé dans ces conditions. On jouit des avantages de la technologie et de la science mais on perd des occasions pour sentir la chaleur humaine. On a des difficultés à savourer la diversité de la vie à cause de manque de communication. Cependant, la société ne va pas régresser, l'humanité ne retournera pas à l'époque où on mangeait les animaux vivants

⁶⁸⁰ ZHENG Huihui. *L'analyse de l'expérience du sens du beau de la danse d'auto-distraktion*. L'Art de danse, N° 2, Pékin, 1988, p 30.

et où on travaillait la terre avec des couteaux ou du feu. Alors les contemporains emploient les activités populaires, parmi lesquelles la danse, pour compenser les défauts de la civilisation contemporaine tout comme ils font du tourisme pour retourner dans la nature.

La danse primitive signifie une harmonie globale de la vie collective. Elle unit les différentes personnes à partir de cette conscience de l'harmonie.⁶⁸¹ Cette fonction sociale de la danse, qui permet d'unir toutes les parties de la société, persiste toujours et se transmet de génération en génération dans le peuple malgré l'écoulement du temps. Par exemple, le *Yangge*⁶⁸² des Hans, le *Dage*⁶⁸³ des Yis, le *Guozhuang*⁶⁸⁴ des Tibétains, le *Maixilai*⁶⁸⁵ des Ouïgours... Dans ces danses collectives, on peut éprouver la joie de l'activité sociale. Un autre exemple : dans les villes occidentales, il y a des associations de danse qui organisent des activités ; elles organisent des festivals de danse à la campagne pendant l'été. Il existe aussi une thérapie de danse qui se passe sous la forme de la danse primitive. Pour les métropolitains qui souffrent de la solitude, ces activités créent des occasions de sentir la chaleur et le dynamisme collectifs pour eux. Quand on met la main dans la main, ou qu'on se met en rang ou qu'on s'assemble dans un petit espace, un sens de collectivité est né rapidement. L'excitation des rythmes et le rapprochement avec les autres affaiblissent la domination de soi. On est dominé par une force spirituelle, on a l'impression qu'une collectivité soit en train de danser au lieu d'un individu. Dans cette danse majestueuse et vigoureuse, dans cette communication collective, l'individu entre dans un monde d'abnégation malgré soi. Les danseurs ressentissent le beau sacré et sublime de la

⁶⁸¹ WEN Yiduo. *De La Danse*. Les Oeuvres complètes de Wen Yiduo, Tome I. Shanghai: Librairie Sanlian, 1982, p 193.

⁶⁸² Danse folklorique de l'ethnie Han de Chine. La forme la plus courante : on danse avec un éventail et un ruban de soie dans les mains.

⁶⁸³ Danse folklorique de l'ethnie minoritaire Yi de Chine. Les danseurs se mettent en rang, main dans la main ou main sur l'épaule, les mouvements du pied sont les principaux mouvements.

⁶⁸⁴ Danse folklorique des Tibétains de Chine. Les danseurs se mettent en cycle pour danser.

⁶⁸⁵ Danse folklorique des Ouïgours de Chine. On s'assemble et danse par couple.

force concentrique d'une collectivité et de la cohésion d'une nation.⁶⁸⁶

Quant au pas à deux, il vient de l'attirance hétérosexuelle. Il fournit une forme de contact et de communication intime entre deux individus ainsi qu'un langage de communication mouvementale, beau et civilisé. Quand le couple est face à face ou côte à côte, main dans la main, la distance réduite renforce l'intimité et le contact corporel l'affection. Ce mode de danse donne accès facile à un état communicatif. Cela produit non seulement un plaisir physiologique d'attirance hétérosexuelle mais aussi un beau particulier résultant de la combinaison artistique du plaisir physiologique et du mouvement rythmé. Deux personnes d'une entente tacite dansent comme s'ils étaient en train de se promener dans la musique. Les sentiments s'échangent à fond entre eux, un beau de concorde est né.

La danse collective joyeuse aussi bien que le pas à deux intime sont ainsi tous de bonnes méthodes éducatives qui aident les contemporains à retrouver le sens de collectivité et le sens de l'harmonie sociale.

L'éducation contemporaine a besoin de danse et la danse doit servir l'éducation contemporaine. La danse est une partie indispensable de l'éducation contemporaine. Bien que les pensées de l'homme soient entrées dans l'époque informatique et digitale, la chair est toujours le foyer de l'esprit.

La danse est non seulement le propre de l'homme mais aussi le partenaire éternel de l'éducation.

⁶⁸⁶ ZHENG Huihui. *L'analyse de l'expérience du sens du beau de la danse d'auto-distraktion*. L'Art de danse, N° 2, Pékin, 1988, p 30.

Conclusion

« Danse et éducation --- une recherche sur l'histoire de la danse en tant qu'éducation qualitative » est une recherche qui passe au-delà de plusieurs millénaires, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Malgré la hâte et la grande espace de temps, j'ai réussi à découvrir la piste historique et à présenter un profile claire du développement de l'éducation par la danse --- en tant qu'un genre de formation artistique qui n'est pas appréciée par historiens dans le domaine de la danse et de l'éducation, mais qui a en effet joué et qui va continuer toujours à jouer un rôle important dans l'éducation artistique lorsqu'il s'agit de l'histoire humaine chinoise et étrangère depuis l'antique jusqu'au présent.

Au fur et à mesure de collectionner, de classifier et de commenter les documents, j'ai suivi le parcours historique jusqu'au présent et j'en suis touchée extrêmement. Platon a dit une fois, « afin de distinguer l'être humain des animaux, Dieu a donné à l'humain la sensation de la danse pourvue de rythme harmonieux ». La vue de Platon est idéaliste, mais il a accordé à la danse de la nature divine, indiquant suffisamment la conscience des anciens sages sur la fonction à la fois mystique et merveilleuse de la danse. Il en est vrai. En suivant l'écoulement de l'histoire, nous pouvons constater que la danse a joué un rôle unique que les autres formes artistiques n'ont pas pu remplacé dans l'éducation; nous pouvons aussi constater le développement cognitif des gens au sujet de l'éducation par la danse; nous pouvons également comprendre la relation entre la danse et la conception de la vie, de la valeur et du monde, ainsi que la relation entre la formation de personnalité et le développement complet humain. La rythmique du corps relie le corps et la forme. L'éducation au niveau de gestes produit un effet à la fois sur le corps et l'âme.

1. L'histoire révèle la fonction de l'éducation par la danse

A l'haute antiquité, les gestes innés depuis la naissance sont devenus les moyens initiaux d'échange et l'outil éducatif. Au fur et à mesure que la pensée primitive a vu apparaître la rythmique forte, pure, passionnante, sincère et véritable, les hommes primitifs ont vécu insensiblement les émotions fortes artistiques et acquis sans s'en apercevoir la capacité de transmission artistique dans les cérémonies rituelle religieuses. Bien que l'éducation primitive utilisant la danse comme une méthode pédagogique principale ne soit pas qualifiée d'un genre indépendant d'éducation artistique, elle est pourvue évidemment d'images caractéristiques de l'éducation artistique, puisque telle éducation fait appel principalement aux actions sensibles humaines, non pas à la transmission et à l'obtention à travers une forme logique. Les fonctions de l'éducation par la danse se traduisent déjà en relief dans les activités dansantes primitives, tels que: imagé, vivide, intégration de l'éducation dans les activités amusantes, expériences intenses des émotions. Ces anciennes activités dansantes, pourvues de caractéristiques distincts de la danse, ont affecté et même dominé le développement de l'éducation par la danse.

Au fur et à mesure que la pensée humaine s'est développée d'inférieur au supérieur, la conscience de soi-même et le développement de la pensée de raison ont conduit à l'éveil de l'humanisme. A partir des fonctions puissantes et mystiques de la musique/danse: la manifestation d'humeurs, le totémisme, les magies divines de la sorcière, exaltation des mérites, les anciens sages ont déjà constaté la puissance de la danse dans le sens de changer d'habitudes et de coutumes, d'améliorer les morales, de cultiver les sentiments, et d'éveiller l'intelligence. Grâce aux facteurs harmonieux de la musique/danse, les anciens sages ont compris que les gens ont besoins de l'harmonie entre le corps et l'esprit ainsi que celle entre les gens et la société. Tous les grands philosophes, que soient ceux en Chine représentés par les confucianistes ou ceux en Europe tels que les deux grecs antiques Socrate et Platon, ont mis tous en oeuvre pour prôner l'application de la danse (y compris la musique) dans l'éducation. Le chinois Confucius a apprécié le système du *Li* et du *Yuewu* adoptée par la dynastie des Zhou (ouest), les grecs antiques Socrate et Platon ont évalué hautement la vie

dansante ainsi que l'éducation par la danse à Sparte et à Athènes. A partir de la recherche de l'origine de la danse, ils ont traité d'une façon pénétrante de la fonction pédagogique de la danse en proposant distinctivement que la danse doive servir à consolider la domination de la classe dominante dite les propriétaires d'esclaves et que la danse doive servir les buts dont la formation de la qualité morale d'une personne. En Chine et en Europe, l'éducation de la musique ainsi que la danse, tenant un statut remarquable dans le contenu pédagogique, a été bien appréciée dans le temps antique. Il y deux meilleures exemples pour en expliquer: «l'enseignement des six arts»⁶⁸⁷ en Chine et «l'enseignement des sept arts»⁶⁸⁸ en Europe, lesquels ont reçu beaucoup d'appréciation du grand personnage chinois Confucius et de grands philosophes grecs antiques.

Il est très évident que l'éducation par la danse ainsi que la musique à l'antique prônée par les anciens sages et exécutée à l'école de l'époque, comme nous avons mentionné au-dessus, « n'est pas ou principalement n'est pas désignée pour apprendre la capacité et les techniques de création artistique (y compris duplication et exécution), ni pour gagner une vie en apprenant ces compétences, mais pour former les tempéraments d'une personne, pour développer l'intelligence et pour promouvoir la santé et la beauté, est en effet une leçon de culture.»⁶⁸⁹ C'est un genre d'enseignement qui est étroitement liée à l'éducation de morales, qui même y dépend et la sert. L'éducateurs et les philosophes de l'époque tous espéraient cultiver ou modifier imperceptiblement la nature humaine en faisant appel à la musique et à la danse, lesquelles sont pourvues d'attraits formidables et de forte impact sur les sentiments et l'esprit, sur le maintien et les actions humains. Les grands philosophes ont espéré cultiver des goûts élégants, pures et former de la personnalité honnête, noble en faisant appel à la force artistique.

⁶⁸⁷ Le contenu pédagogique à l'école chinoise antique, soit «rites, musique, tir, conduire (conduire une voiture à cheval), écriture et arithmétique», voit les livres chinois antiques «Rite Zhou·Diguan·Situ·Baoshi ».

⁶⁸⁸ Le programme général d'études culturelles à l'école grecque ou romane antique comprend la grammaire, la rhétorique, la dialectique, arithmétique, la géométrie, la musique, l'astronomie.

⁶⁸⁹ WEI Chuanyi. *Pédagogie artistique*. Chongqing : Editions de Chongqing, 1990, p 29.

Bien que cette éducation soit pourvue de nature évidente de classification sociale et d'utilitarisme, et qu'elle serve uniquement la classe des propriétaires d'esclaves, elle a même proposé les normes d'une personne idéale. Si on laisse à côté le facteur de classe sociale, nous pouvons toucher le noyau de la pensée pédagogique de grands philosophes antiques: on cherche l'harmonie personnelle entre le corps et l'esprit ainsi que celle sociale à travers la combinaison de l'éducation morale avec la formation esthétique. Ce genre d'éducation qui prête l'attention à l'âme, à la morale, à la sagesse ou à l'action humaine, est en effet une éducation esthétique ou celle de qualité qui produit son effet sur la formation de la personnalité. La musique et la danse peuvent jouer un rôle indispensable pour la prise en forme de la nature humaine ainsi que l'amélioration de la personnalité. Au bout des années et des années de développement et d'évolution, de plus en plus de gens comprendront que l'éducation n'est pas uniquement pour gagner la vie, mais plutôt pour enseigner les gens à comment se comporter. La valeur de l'éducation par la danse ainsi que la musique à l'antique en tant qu'un patrimoine historique est donc pourvue de signification éternelle.

Depuis le début de la Renaissance, sous les éclats de l'esprit de l'humanisme, l'Europe a vit le jour l'enseignement de la danse de la Cour ayant pour but principale de cultiver le maintien, la tenue ou le comportement d'une personne, et produisant son effet sur la construction de la civilisation du corps. Il pourrait se dire que dans l'histoire de l'éducation par la danse, la prédominance de l'éducation par la danse produisant son effet sur la formation de qualité humaine a été maintenue jusqu'au XIX^e siècle.

Quand la vie est liée de nouveau à la danse, quand les gens se réunissent de nouveau pour danser joyeusement en suivant le rythme, l'esprit scellé pendant le Moyen Age a été de nouveau ouverte. La renaissance de la danse pendant la Renaissance ainsi que l'apparition de l'éducation par la danse de la Cour ont mis en valeur de l'esprit grec antique, permettant aux gens de se libérer des contraintes de la religion et de s'éveiller

de l'obtus. L'éducation de la danse de la Cour, qui a été maintenue pendant plusieurs siècles, pourrait être considérée comme la réalisation de l'idéale des anciens sages en tenant compte de la réalité dans le temps. La danse de la Cour s'est produite au fur de la construction de la vie du palais, développant en satisfaisant à la volonté du roi et prenant forme dans la conscience féodale. La raison pour laquelle la danse de la Cour a été beaucoup appréciée et intégrée dans la vie du palais en tant que un constituant indispensable, se réside non seulement dans le fait qu'elle est un genre de divertissement de la haute société, mais aussi ou plus important qu'elle est une formation de culture et de comportement pour les aristocrates. Elle implique aux normes de morales, de comportements et de règles d'étiquette soutenant la construction de la civilisation impériale ainsi que le modèle de conduite aristocrate.

Après la grande révolution bourgeoise française, la bourgeoisie a hérité ce patrimoine en enlevant la classification sociale ainsi que les gestes complexes d'étiquette et les manières excessivement affectées. La bourgeoisie a fait évoluer le patrimoine en créant une danse fraîche, énergique, simple et distinguée, permettant à la danse de continuer à jouer un rôle dans un public plus répandu. L'éducation rénovée de la danse a eu une bonne tendance de développement. La raison pour laquelle le public s'est précipité en masse vers la danse rénovée réside dans le « ton » fixé par ce genre d'éducation de la danse, un «ton» d'une personne élégante et civilisée de la haute personnalité. L'apprentissage de la danse signifie la possibilité d'acquérir de grandes qualités morales, de la personnalité distinguée, d'étiquettes nobles et de la philosophie sociale artistique. Dans une époque où l'on souligne la civilisation et également poursuit l'argent et le statut, dans une époque où coexistent les opportunités et les défis, la haute classe donne un exemple à la classe inférieure par l'éducation de la danse aristocrate, et la classe inférieure peut se changer et acquérir du succès en suivant cet exemple. La danse a mis en valeur une fonction si noble et matérielle. Ce genre de «donner un ton» est en effet de donner un ton pour la civilisation et la conduite.

Au début du XX^e siècle, la vague de la danse moderne soulevée par Duncan a influencé la nouvelle époque entière. Ce mouvement est en révolte contre la tradition ainsi que la civilisation. Son influence peut impliquer naturellement au domaine d'éducation par la danse. Duncan elle-même est non seulement une danseur remarquable, mais aussi une pédagogue excellente. Duncan a prôné une danse naturelle et libre, permettant aux gens de réfléchir sur l'éducation par la danse depuis plusieurs siècles, laquelle produit son effet sur la formation de l'apparence élégante et prend l'estime la courtoisie distinguée et la modestie en tant que les normes esthétiques: de quoi lui manque? Est-ce que l'harmonie de l'embellissement civilisé d'apparence avec la noblesse des sentiments intimes restreint ou contraint la véritable nature humaine ?

Duncan a donné une meilleure réponse à la question « élégance » en formant de petits anges naturels et purs et prônant la danse naturelle, pure, joyeuse et claire. Duncan a étonné le monde en disant que « le corps doit être la langue de l'âme »; Dalcroze a révélé la signification du rythme et de la rythmique. Les deux personnages ont permis à la danse et l'éducation par la danse de retrouver l'humanité et la rythmique de la vie perdue par la civilisation. C'est une reconnaissance au niveau la plus profonde de l'esprit grec antique. C'est une éducation par la danse qui permet aux danseurs d'atteindre un niveau idéal, soit l'intégration parfaite du corps et de l'âme, ou la fusion complète de la nature et de l'être humain.

La valeur de l'éducation par la danse fondée sur le retour d'humanité a été de plus en plus connue par la postérité. C'est non seulement une révolte contre l'éducation par la danse reposée sur la civilisation du corps humain dans la tradition depuis plusieurs siècles, mais aussi du complément pour elle. Puisque l'homme est un animal social, les comportements sociaux et la nature humaine doivent être les deux aspects indispensables pour la formation de qualité.

Développer la créativité humaine par l'éducation par la danse est non seulement pour répondre à l'exigence de l'éducation moderne et contemporaine à propos de la danse, mais aussi une sublimation de la fonction éducative de la danse grâce à la révélation scientifique du principe de gestes dansantes. Le geste corporel est développé en tant qu'une forme de pensée. L'espace de la danse est devenu un monde permettant aux créateurs de mettre en valeur leur imagination. La danse considérée autrefois en tant qu'un genre de divertissement ou de loisirs après le repas ou le thé contient de la valeur tellement importante! L'éducation contemporaine doit former des talents pourvus de créativité riche, de développement complet et de qualité élevée. La fonction de la danse au niveau de produire ses effets sur la créativité est développée, ce qui permet à la danse de pouvoir servir vraiment à l'amélioration de la personnalité humaine.

Outil d'échange, expression des émotions et des idées; formation de sentiments, embellissement physique; maintien serein, conduite élégante; purification d'âme, renforcement de vigueur; appréciation du sens esthétique, la pensée de l'action, la création d'image ... l'histoire a enregistré l'évolution de l'éducation par la danse en manifestant les fonctions pédagogiques de la danse et en nous disant comment les mettre en valeur à nos jours.

2. L'histoire confirme le statut de l'éducation par la danse

L'histoire de l'éducation par la danse n'est pas uniquement celle permettant d'excaver graduellement ses fonctions, mais également celle liée au développement de la conscience humaine, de la pensée humaine et du progrès social. L'éducation par la danse ne pourrait saisir certain statut sociale que lorsque le public l'apprécie et que la société ont créé une certaine condition pour elle.

Que soit en Chine ou en Europe, l'éducation par la danse en tant qu'une forme indépendante a commencé par servir la religion . C'est grâce à l'éveil de l'humanisme représenté par la conscience de soi-même et la connaissance raisonnable que l'éducation par la danse a commencé à produire son effet sur la morale et la conduite. Cette transformation s'est produite à l'époque de la société esclavagiste qui a vu le jour de nombreux grands philosophes. Il est clair que la pensée de la raison y a joué un rôle important. Bien que les anciens philosophes aient leurs propres stands politiques, ils ont tous réalisé l'importance de l'éducation par la danse ainsi que la musique à partir du besoin de la morale, de l'harmonie conjugée entre l'homme, le monde, l'univers et la société. En un mot, leurs compréhensions des fonctions de l'éducation de la musique ainsi que la danse, et leurs propositions distinctes, soit leurs pensées pédagogiques sont devenues les appuis qui orientent les postérieures prônant l'éducation par la danse. Il s'ensuit que l'effet de la pensée de la raison a apporté un progrès à l'éducation par la danse: une action sans conscience transformée en celle volontaire. Bien que dans l'histoire l'éducation par la danse n'ait pas été acceptée sans à-coup par la société, la sagesse des anciens philosophes a sans doute établi son statut dans le domaine de la pensée et de la pratique.

En matière de l'éducation par la danse produisant son effet sur la formation de qualité, celle européenne pourrait être la plus développée et la plus prolongée du monde grâce à la Renaissance et à la grande révolution bourgeoise française. A cause de la dominance ténébreuse d'églises pendant le Moyen Age, le désir de danser du public a été presque totalement étouffé. C'est la Renaissance qui a permis au corps et à l'âme de s'unir de nouveau. Les pensées des philosophes grecs antiques ont trouvé une condition convenable pour se réaliser à l'époque. L'humanité libérée de la dominance divine s'est mise sur la route de la civilisation grâce à l'éducation par la danse. Ainsi, la révolution bourgeoise française a non seulement renversé la dynastie féodale, mais aussi sauvé l'éducation par la danse aristocrate déjà rendue rigide par la conscience féodale. Le nouveau contenu accordé à l'éducation par la danse ainsi que les nouvelles normes esthétiques ont permis à un public plus répandu de partager la bonté

civilisée. Dorénavant, bien que le statut d'éducation par la danse soit descendu du palais, soit la plus haute société, de plus en plus de monde ont compris son importance au fur de sa massification, permettant à l'éducation par la danse d'obtenir un statut social au sens véritable.

Depuis le début du XX^e siècle, l'éducation par la danse s'est mise en plein essor marquant une étape dans l'histoire. Cette évolution est étroitement liée à la révolution industrielle et le progrès des sciences et technologies. Duncan a apporté l'idée toute neuve à l'éducation par la danse, Dalcroze a trouvé le fondement scientifique dans le cadre de la physiologie et la psychologie pour l'harmonie entre le corps et l'esprit; Laban a découvert la science des règles du mouvement du corps, ainsi proposé ses pensées pédagogiques de la danse produisant véritablement ses effets sur la formation générale de qualité.⁶⁹⁰ Les efforts de Laban ont établi une base scientifique pour la fonction de la danse servant à développer la créativité humaine en fournissant des méthodes faisables pour une telle réalisation.⁶⁹¹ L'éducation par la danse est ainsi entrée dans une étape du développement scientifique.

C'est le développement de la raison humaine et le progrès social qui ont permit à l'éducation par la danse de parcourir une telle évolution: du manque de conscience jusqu'à la conscience, de la conscience jusqu'à la science.

Duncan a dit que «l'éducation n'est pas raisonnable que lorsque la danse y est intégrée».⁶⁹² Sans doute, l'éducation par la danse ne pourra vraiment obtenir le statut sociale convenable que lorsque le public a vraiment compris la fonction de l'éducation par la danse, quand les personnes réalisent grâce à la démonstration scientifique que

⁶⁹⁰ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'art de danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 82.

⁶⁹¹ ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'art de danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 82.

⁶⁹² ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'art de danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, p 82.

l'éducation par la danse implique l'intérêt essentiel, soit l'harmonie entre la vie et l'esprit, et celle entre l'individu et la société.

3. La contradiction entre l'idéal et la réalité

Entre l'idéal et la réalité, il y a toujours une contradiction, laquelle est également confirmée par l'histoire et la situation actuelle de l'éducation par la danse.

Par exemple: avant la dynastie des Qin, l'éducation de la musique/danse a occupé autrefois un statut important dans l'histoire antique chinoise, grâce à sa pratique pédagogique et aux pensées confucianiste au sujet de l'éducation de musique/danse. A l'époque, l'éducation de musique/danse était devenue une sorte d'éducation esthétique très effective pour former la personnalité parfaite et modifier les moeurs sociaux. Mais au cours du développement historique, cette bonne tradition n'a pas pu être héritée et elle est même disparue pratiquement, sous l'influence du "respect seule de Confucianisme" pendant la dynastie des Han et «le redressement de Confucianisme» pendant la dynastie Tang, ensuite à cause de l'évincement de la philosophie scolastique et la sélection de talents d'après des épreuves stéréotypes qui s'appellent "Bagu" pendant les périodes des Ming et des Qing.

Un autre exemple: le développement de l'éducation par la danse en France a connu une période excellente au XIX^e siècle: la massification sur une vaste échelle, même les soldats ont été exigés d'apprendre la danse à l'époque. En 1900, l'enseignement de la danse a été intégré dans le contenu scolaire primaire. Mais peut d'après, l'enseignement de la danse à l'école primaire a été obligé de s'arrêter à cause de l'éruption de la première guerre mondiale.

Les forces sociales ou politiques ainsi que les guerres peuvent apporter du danger

mortel à l'éducation par la danse. Par contre, le développement des sciences et technologies, de la culture, de la raison humaine ainsi que les arts de représentation pourraient aussi affecter l'éducation par la danse.

Par exemple: au fur du développement social et de l'enrichissement incessant des connaissances des sciences, technologies et cultures, le but de diriger une école présente une tendance utilitaire, et l'espoir d'apprendre s'oriente partiellement vers la poursuite des connaissances livresques. Par conséquent, l'éducation ne met en relief que sur l'acquisition des connaissances des sciences et technologies en négligeant la formation de qualité humaine. Ainsi de suite, l'éducation des arts y compris la danse sera évincée.

Un autre exemple: le développement incessant de la raison humaine pourrait entraîner la sous-estimation de la fonction des membres. L'éducation fusionnée de la musique/danse préconisé par les Chinois avant la dynastie des Qin et par les Grecs antiques ou les Romains, a été séparée progressivement par la postérité. Ce qui est resté dans le système éducatif national des arts est seulement l'éducation indépendante de la musique, détachée de la danse.

Encore un autre exemple: le développement incessant des danses sur la scène a également affecté le développement de l'enseignement de la danse en tant que l'éducation de qualité. Le public est plutôt attiré par les techniques de la danse, en oubliant souvent le but essentiel de l'enseignement de la danse comme l'éducation de qualité.

En somme, la culture veut toujours évincer la danse, et la raison veut toujours oublier la danse, de plus, le développement d'exécution professionnelle de danse pourrait aussi affecter l'éducation par la danse non professionnelle.....y sont ajoutés les facteurs mentionnés précédemment: les déviations sociales et politiques, ainsi que les désastres naturels ou humains comme les guerres. Ainsi, la contradiction entre l'idéale

et la réalité empêche l'éducation par la danse de développer d'une façon normale et saine, par conséquent, l'éducation par la danse a eu du mal à poursuivre du développement constant et ainsi à gagner de l'appréciation générale.

4. Les appels de l'époque et des sciences

Bien que l'histoire de l'enseignement de la danse ait montré la contradiction entre l'idéale et la réalité, ses caractéristiques essentiels ont été appréciés par de nombreux sages et des pédagogues riches en expériences. Par exemple: Cheng Hao et Cheng Ying, deux experts de science dans la dynastie Song en Chine, ont commenté sur le manque de la musique et la danse dans le cadre d'éducation à l'époque en disant avec regret que « depuis l'antiquité, on chante pour cultiver son tempérament, on danse pour former sa vigueur. Auparavant, c'était facile de devenir un talent, par contre, c'est autant difficile aujourd'hui ». ⁶⁹³ Le français Rousseau, écrivain romantisme, philosophe, expert pédagogue, a aussi préconisé que « le corps ne peut abandonné en dehors de réflexion des éducateurs ». ⁶⁹⁴

Lorsque les gens modernes se sont rendu compte qu'au fur du développement de la civilisation, la faculté corporelle s'est détériorée en revanche, et les contraintes dérivées de la raison sont en train de faire aux gens perdre constamment leurs dispositions naturelles, les gens y ont réfléchi en constatant que les résultats apportés par ce danger caché derrière empêcheraient à l'être humain de développer vers une nouvelle hauteur. ⁶⁹⁵

⁶⁹³ CHENG Hao, CHENG Yi. *Articles à propos de la politique. (Dynastie Song)*. Collection de CHENG Hao, CHENG Yi.

⁶⁹⁴ MARTIN John. *Aperçu général de la danse*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Art et de la Culture, 2005, p 324.

⁶⁹⁵ LIU Qingyi. *Saisir la bonne santé pour l'avenir*. Pékin: Bulletin de l'Institut de Danse à Pékin, version ajouté, 1999, pp 41-42.

Les gens modernes ont constaté que la division détaillée sociale de travail est un progrès formidable pour l'être humain dans le sens de promouvoir la naissance de diverse sciences et le développement indépendant des arts diverses, mais ce progrès de civilisation est au détriment de la tendance de « la simplification » de la pensée humaine. Les hommes de science ont indiqué les défauts apportés par le développement de la civilisation à partir de leurs propres expériences. Einstein dit que « je crois les intuitions et les inspirations ». ⁶⁹⁶ Il croit qu'un scientifique doit aussi avoir de l'imagination abondante, «L'imagination est plus importante que les connaissances, parce la connaissance est limitée, mais l'imagination résume tout du monde et fait avancer les progrès. Elle est la source de l'évolution de connaissance. Du sens stricte, l'imagination est un facteur substantiel pour la recherche scientifique ». ⁶⁹⁷

Comment est-ce qu'on peut compléter et sauver ces désavantages apportés par la civilisation moderne? Tout le monde a pensé à l'éducation artistique. Les scientifiques ont constaté que «ce monde peut être composé en musique ou en mathématiques » (Einstein). « La science et l'art sont les deux côtés d'une pièce, les deux sont mutuellement dépendants » (Li Zhengdao). ⁶⁹⁸ Flobert a anticipé que «plus loin l'art et la science avancent, plus scientifique faut-il que l'art soit, simultanément, plus artistique faut-il la science. Elles se sont quittées au pied de la montagne pour se réunir au sommet ». ⁶⁹⁹ En un mot, à cause des exigences de l'époque et de la science,

⁶⁹⁶ LI Xian Yao. *Essais des sciences classiques: l'intelligence de gens modernes*. Edition de la propagation des sciences et technologies, 1999. Cité originalement du LU Yisheng. *Perspectives de l'éducation par la danse au nouveau siècle*. Pékin, *Bulletin de l'Institut de danse à Pékin*, 1999, version ajouté, p 11.

⁶⁹⁷ LI Xian Yao. *Essais des sciences classiques: l'intelligence de gens modernes*. Edition de la propagation des sciences et technologies, 1999. Cité originalement du LU Yisheng. *Perspectives de l'éducation par la danse au nouveau siècle*. Pékin, *Bulletin de l'Institut de danse à Pékin*, 1999, version ajouté, p 11..

⁶⁹⁸ LIU Qingyi. *Saisir la bonne santé pour l'avenir*. Pékin: Bulletin de l'Institut de Danse à Pékin, version ajouté, 1999, p 42.

⁶⁹⁹ LI Xian Yao. *Essais des sciences classiques: l'intelligence de gens modernes*. Edition de la Propagation des Sciences et Technologies, 1999. Cité originalement du LU Yisheng. *Perspectives de*

les gens contemporains ont réfléchi et commencé à apprécier la nécessité que l'éducation artistique y compris la danse peut produire son effet sur le développement complet d'un être humain.

A propos de la reconnaissance d'erreur sur l'éducation, la première réflexion en tant qu'une action sur l'échelle national du pays a été réalisée aux Etats-Unis. Ils ont entamé la réflexion sur sa propre éducation à partir du fait que l'Union soviétique a lancé avec succès le premier satellite du monde en 1957. Lorsqu'ils ont conclu que c'est le retard au niveau d'éducation artistique qui a entraîné le retard de la technique spatiale des Etats-Unis, en 1967, les américains ont lancé «un plan à point zéro»,⁷⁰⁰ dans le but d'effectuer une recherche sur la relation entre l'art et le progrès des sciences et technologies. Depuis 30 ans, les américains ont investi autant que cent million US Dollars et engagé plusieurs centaines de scientifiques pour faire une recherche ensemble. En 1988, les Etats-Unis ont publié *Vers la civilisation---une recherche sur la situation actuelle de l'éducation national artistique*. En 1994, les Etats-Unis ont approuvé *Lois d'éducation aux Etats-Unis*, établissant le statut noyau de l'éducation artistique sur l'échelle de l'éducation élémentaire, et classant l'enseignement de la danse comme un clé de l'éducation d'art.⁷⁰¹ De plus, les cours de danse, facultatifs ou obligatoires, sont désormais intégrés dans le programme scolaire: primaire, collège, lycée et université. L'enseignement de danse a non seulement modelé les jeunes américain générations par générations: conduite naturelle et à l'aise, allure saine et flexible; mais aussi formé leur sensibilité rapide aux affaires extérieurs, ainsi que leur esprit pourvu d'imagination et de créativité.

En France, la massification de danse ainsi que l'éducation par la danse sont

l'éducation par la danse au nouveau siècle. Pékin : *Bulletin de l'Institut de Danse à Pékin*, version ajouté, 1999, p 12.

⁷⁰⁰ SHEN Zhilong. *Expériences chez Havard --- récit de la visite aux Etats-Unis au sujet de l'éducation artistique*. Wuhan : Edition de l'Université des Sciences et Technologies du Milieu de la Chine, 2002, p 46.

⁷⁰¹ SHU Yanhong. *Ceux qui négligent l'art sont boiteux*. Yue Hai Feng, N° .7, Guangzhou, 1999, p 63.

principalement réalisées par les écoles de danse aux heures de loisirs qui se trouvent partout à travers le pays. Depuis les années 80 et 90, le Ministère de la Culture a lancé une action « la danse à l'école ». Dans le cadre de cette action, les grands danseurs sont organisés pour donner des représentations à l'école et donner des instructions à la base. A partir de la massification, l'éducation par la danse s'oriente vers la normalisation à travers cette action, la formulation des lois, ainsi que un grand nombre de professeurs de danse pourvus de diplômes nationaux.⁷⁰²

La Chine du XXI^e siècle a aussi accueilli une nouvelle époque pour l'éducation par la danse. En 2001, le Ministre d'éducation de la République populaire de Chine a promulgué *Normes des cours artistiques* pour l'éducation obligatoire en plein temps. Grâce à cette action nationale, l'éducation artistique y compris la danse a été intégrée formellement dans les programmes scolaires.⁷⁰³ Depuis la réforme et l'ouverture à partir du 80, la Chine a vu une vague d'apprentissage de danse. Toute évolution a montré la vigueur d'un pays de civilisation antique.

Désormais, l'éducation par la danse a ouvert une nouvelle page historique.

⁷⁰² D'après les informations acquises pendant la visite de l'auteur en France au sujet de l'éducation par la danse.

⁷⁰³ ZI Huanjun, LIU Qingyi. *Principes et méthode de l'éducation esthétiques de la danse*. Shanghai: Edition de la Musique de Shanghai, 2006, pp 36-37.

Conception

Le parcours de l'éducation par la danse en Chine a été tortueux. La tradition précieuse de l'éducation de musique/danse avant la période des Qin a été perdue autrefois. A l'époque moderne, sous l'influences de la culture européenne et américaine, l'éducation par la danse dans les écoles ordinaires a été relevée à la faveur des cours de sports. Pendant un moment, la danse a été reconnue en tant que le symbole anti-féodale et une bonne forme éducative de fusionner le corps et l'esprit.

Pourtant, depuis les années 50, soit après l'établissement de la nouvelle Chine, bien que le Parti et le gouvernement ont accordé une grande importance à l'éducation par la danse, il y eu quand même une sorte de déviation à cause de l'imitation complète du système éducatif soviétique de la danse. Le développement dans le cadre professionnel a été très prospère, par contre l'éducation non professionnelle a été limité partiellement au service d'un petit nombre des gens pourvus d'intérêt et de talents. Les activités dansantes aux Palais des enfants ou aux Musées de la culture ont remplacé les cours de danse dans le cadre du système scolaire nationale de sorte que 95% de chinois sont devenus isolés de la danse après la sortie de l'école maternelle.

Au cours d'une longue période, le programme scolaire d'art ne comprend que la musique et les beaux-arts. Il n'y a pas d'instruction corporelle. Par conséquence, la plupart des chinois ont l'air réprimés, gênés, vulgaires et dispersés au niveau de caractère et de conduite.⁷⁰⁴

Après la réforme et l'ouverture sur l'extérieur, l'éducation par la danse a vu une massification rapide avec une bonne tendance de développement. Cependant, à cause de la préoccupation de l'éducation par la danse professionnelle, l'instruction de la danse n'est pas encore devenue une éducation de qualité au bénéfice de tout le monde

⁷⁰⁴ ZHENG Huihui. *A propos de l'éducation nationale de la danse*. Danser, N° 4, Pékin, 1994, p 50.

du sens véritable.

Après la réforme et l'ouverture sur l'extérieur, le développement remarquable de la Chine a attiré l'attention mondiale. En 2001, le Ministre d'éducation de la République populaire de Chine a promulgué *Normes des cours artistiques* pour l'éducation obligatoire en plein temps. Pourtant, tous les implémentations concrètes du lois sont au cours d'essai et à la recherche à tâtons.

En tant que professeur chinois de danse et chercheur de l'éducation par la danse, je voudrais offrir toutes les expériences mondiales que j'ai apprises ainsi que mes résultats de recherches accumulés depuis longtemps, au service de mon pays natale et du monde. Ainsi, avant de terminer ma thèse, je présente spécialement une série complète de principes et de propositions au sujet de l'éducation nationale par la danse.

Principes et conception au sujet de l'éducation nationale par la danse

La danse est un art des gestes qui exprime le sens et les sentiments en mettant valeur les membres humains et qui peut produire son effet sur le corps ainsi que l'esprit de l'être humain. Le système national de l'éducation par les arts doit être composé par trois piliers: la danse comme un art de gestes, les beaux-arts comme un art visuel, et la musique comme un art audio, ainsi permettant à l'éducation par les arts de vraiment devenir une formation de qualité visant au développement complet d'une personne.

Afin de vraiment mettre en valeur la fonction de la danse au sens d'améliorer la qualité du corps et de l'esprit humain dans le cadre du système éducatif national par les arts, ça ne suffit pas de simplement organiser des activités dansantes à l'école et ajouter des cours de danse au programme scolaire. Il faut tirer leçon des expériences pertinentes dans l'histoire de l'éducation par la danse en Chine et à l'étranger et établir un système d'éducation par la danse qui est différent par nature de celui pour former

les professionnels, qui s'adapte à l'échelons d'âge et qui propose des formations spécifiques.

Principes du système de l'éducation nationale par la danse

L'éducation nationale de danse est un genre de formation non professionnelle, différente de celle pour former les grands danseurs dans le but de donner des représentations. En d'autres mots, c'est une formation esthétique par la mise en valeur de la danse comme une forme d'art.⁷⁰⁵ Ainsi, en vertu de la nature de ce genre d'éducation, il faut suivre les trois principes au-dessous lorsqu'il s'agit de construire un système national de l'éducation par la danse:

1. l'objectif: d'améliorer la qualité humaine au lieu de préoccuper les techniques.
2. Il ne faut pas enseigner un certain genre de danse comme le contenu pédagogique fixe. Il faut choisir les danses pourvue de valeur de formation spécifique en fonction des besoins de développement du corps et de l'esprit sur l'échelon d'âge.
3. Il faut coordonner la relation avec l'éducation des autres arts. Il est possible de coopérer avec d'autres cours, par exemple, ceux de musique, ceux de sport.

Conception du système de l'éducation nationale par la danse

Le système de l'éducation nationale par la danse relie l'école maternelle jusqu'à l'université (4 ans - 22 ans) , divisé en trois étapes d'après les caractéristiques de développement du corps et de l'esprit:

⁷⁰⁵ ZHENG Huihui. *La nature et les caractéristiques des enseignements chorégraphiques non professionnels*. Pékin : Commission d'Organisation du Séminaire de l'Education en Danse Nationale, 2004, p 692.

La première étape: école maternelle – école primaire (4 - 9 ans)

C'est l'étape d'enfance humaine. Pendant cette période, la structure d'os d'une personne n'a pas encore pris la forme définitive, le muscle est encore faible (particulièrement pour les petits enfants entre 4-6 ans). Pendant cette période, les enfants sont au cours de grandissement et de croissance excellent. Le métabolisme interne est vigoureux. Les fonctions de chaque organisation et de chaque organe du corps ainsi que le développement d'intelligence et de psychologie sont pourvus de grande potentialité et flexibilité.⁷⁰⁶ Ils sont innocents et alertes; ils aiment bouger et imiter. Ils sont pourvu d'imagination riche. Ils se trouvent à une période « activation avant la pensée »,⁷⁰⁷ pendant laquelle l'image et la vision commencent à se développer et la volume de cerveau continue à augmenter. C'est une période importante pour modifier la qualité héréditaire. Par conséquent, l'éducation par la danse pour cette étape doit mettre en relief la conscience de geste et l'initialisation de danse. Il ne faut pas impliquer les techniques de danse qui pourraient apporter du blesse ou demander trop d'effort énergétique.

Un enfant aime bouger de sa nature. Similairement, un enfant est capable dès leur naissance de faire de la rythmique en suivant la musique. A travers de la rythmique simple---la forme de danse la plus primitive de l'humanité, il est possible de permettre aux enfants de développer leur capacité des gestes avec les membres du corps, de renforcer la puissance de muscle, d'améliorer l'harmonie des gestes corporels, et de modifier les mauvais facteurs héréditaires. Il faut les laisser éprouver de diverses rythmiques de la nature à travers l'imitation des animaux ou des plantes, par exemple, le souffle du vent, le branlement des arbres sous l'effet du vent, le vol des oiseaux, les vagues. En outre, il faut les inspirer de suivre la musique et d'exprimer leurs propres

⁷⁰⁶ ZI Huanjun, LIU Qingyi. *Principes et méthode de l'éducation esthétiques de la danse*. Shanghai: Edition de la Musique de Shanghai, 2006, p 57.

⁷⁰⁷ LU Yisheng. *Pédagogie de la danse*. Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 2000, p 61.

sentiments et de diverses épreuves avec les gestes en conformes à leurs propres caractéristiques.

En somme, la rythmique dansante permet aux enfants de comprendre leurs propres corps et la possibilité des gestes corporels, ainsi de développer, orienter et embellir les capacités innées des enfants dans le cadre de faire des gestes, d'imiter et de donner des représentations naturelles et pures. Il faut les laisser acquérir l'harmonie entre le corps et l'esprit ainsi que celle entre l'homme et la nature, ainsi rendre leur âme immature plein de joie et de soleil.

Le chant et la danse sont les formes les plus anciens, les plus simples et les plus universels pour exprimer le sens et les sentiments. La chanson véhicule les paroles et la danse manifeste le sens. La combinaison de les deux implique non seulement les voix mais aussi les gestes en expriment à la fois le sens et les sentiments. C'est une forme pédagogique pour l'enseignement de danse et de musique qui fusionne l'instruction et la joie et qui s'adapte aux caractéristiques des enfants dans le cadre du corps et de l'esprit. Pour les enfants entre 4 à 9 ans, il faut mettre en relief sur les jeux chantant, les représentations chantantes, et les sketches dans lesquels les enfants dansent et chantent. En chantant, sautant, racontant, exécutant, les enfants peuvent obtenir non seulement la formation des sentiments, mais aussi apprendre imperceptiblement les morales et les connaissances contenus dans les oeuvres de chant et danse.

Pour cette étape, l'enseignement de la danse doit être combinée avec l'éducation de la musique. Il faut mettre en relief un mot « mouvement », afin de renforcer le sens de gestes, de rythme et d'harmonie des enfants, ainsi d'animer leurs caractères, harmoniser leurs membres et cultiver leurs goûts.

Deuxième étape: Ecole primaire supérieur --- collège (10-15 ans)

C'est la période juvénile d'une personne. C'est une période sensible du développement de constitution physique. Les qualités comme la souplesse, la sensibilité, la vitesse et la puissance se trouve dans une période de la croissance naturelle la plus rapide. C'est aussi « une période d'or »⁷⁰⁸ d'entraînement physique. Ainsi, l'éducation par la danse pendant cette étape doit mettre en relief sur le développement de la forme physique. Il faut mettre en valeur les méthodes scientifiques dans les techniques du ballet et de la danse moderne, permettant aux élèves de développer une forme physique saine, équilibre, haute et droite et de former un air excellent, une conduite civilisée et une personnalité élégante. La formation de forme physique de cette étape peut être réalisée seule ou intégrée dans les cours de sport. Il faut absolument assurer un certain de temps (cours disponibles chaque semaine pour une période continue pendant plusieurs années) pour que l'air indiscipliné, vulgaire, gêné, et rigide soit reculé progressivement, la confiance, l'élégance, la détente, et l'aise soient imperceptiblement cultivées, ainsi dans le but de modeler une forme physique parfaite et cultiver une conduite sereine et distinguée.

Au niveau de développement psychologique, les adolescents de cette étapes se trouvent dans une période où les pensée imagée concrète est active, la pensée imagée est stimulée, la pensée logique et abstraite commence à se développer permettant aux adolescents de commencer à analyser de diverses pensées, de comprendre la relation entre le temps et l'espace. C'est une période transitoire entre la pensée imagé et la pensée abstraite.⁷⁰⁹ A propos de caractère sexuel, les collégiens commence le mûrissement sexuel, entraînant des changements physiologique du corps extérieur, le second caractère sexuel apparu. Changement physiologique affecte le changement psychologique, dont les manifestations remarquables sont l'apparition du « sens de mûrissement » et le réveil de la conscience sexuelle.⁷¹⁰ Par conséquent, les

⁷⁰⁸ ZI Huanjun, LIU Qingyi. *Principes et méthode de l'éducation esthétiques de la danse*. Shanghai: Edition de la Musique de Shanghai, 2006, p 59.

⁷⁰⁹ LU Yisheng. *Pédagogie de la danse*. Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 2000, p 61.

⁷¹⁰ ZI Huanjun, LIU Qingyi. *Principes et méthode de l'éducation esthétiques de la danse*. Shanghai: Edition de la Musique de Shanghai, 2006, p 61.

adolescents de cette étape sont pourvus de forte dignité et de demande faible de sexe. En fonction de cette situation, on pourrait adopter deux méthodes. Premièrement, on pourrait mettre en valeur l'improvisation dans le but de développer leur pensée imagée dynamique ainsi que leur maîtrise indépendante sur le temps et l'espace, et promouvoir le développement de personnalité et créativité. Deuxièmement, on pourrait développer des activités d'apprendre des danses collectives, chinoises ou étrangères, convenables pour passer du temps de divertissement par soi-même en dansant. A travers les danses collectives folkloriques pourvues de caractères de diverses nations du monde telles que les danses collectives en formes de cercle et de rangs, les adolescents peuvent éprouver de divers sentiments et comprendre de diverses cultures. En même temps, en dansant avec les mêmes allures et la rythmique concertée, les adolescents peuvent éprouver de la puissance collective. De plus, les garçons et les filles dansant ensemble main dans la main pourraient satisfaire à leur désir psychologique des adolescents pubertaires. La danse collective devrait être une forme de danse qui peut fournir de l'atmosphère léger et joyeux, de la musique gracieuse et agréable à l'oreille, des allures harmonisées. Ainsi, en dansant main dans la main, épaule contre l'épaule, les adolescents peuvent prendre une occasion propre et naturelle pour contacter les personnes de sexe différent, en se réjouissant entre les garçons et les filles et en éprouvant de la joie collective en même temps.

Pour cette étape, la formation de danse doit mettre en relief sur le mot « forme ». Il faut comprendre pleinement les caractères physiologiques des adolescents et mettre en valeur en temps voulu les avantages de la danse pour modeler la forme en gestes. Cela doit être un sage choix pour les éducateurs.

Troisième étape: lycée --- l'université (16-22 ans)

Pendant cette étape, le développement du corps tel que la forme physique, la faculté physiologique, le métabolisme est au cours d'amélioration et de mûrissement. Les

lycéens sont en plein de vigueur et énergie.⁷¹¹ Leur intelligence a beaucoup développé. Leur observation est pénétrante. La capacité d'analyse et les compétences compréhensive s'améliorent remarquablement. La personnalité individuelle se développe rapidement. La dignité devient de plus en plus forte. Les sentiments sont capricieux. Ils ont plein d'idéaux. Ils cherchent à entretenir des relations avec les personnes de sexe différent.⁷¹²

En raison de ces caractéristiques, il faut développer l'éducation de l'appréciation de la danse. Il faut les laisser maîtriser des connaissances élémentaires à propos de l'histoire de la danse, développer un paire des « yeux qui comprennent la danse » et pouvoir maîtriser la danse à travers la combinaison de perception et de raison. Ainsi, la porte du trésor de la danse de l'humanité mondiale s'ouvrira pour eux. Ils peuvent obtenir des épreuves uniques esthétiques dynamiques et de la puissance qui secoue l'âme. Ainsi, la danse, réputée comme la sculpture mobile, la musique visible, la calligraphie flottante, l'architecture variante et la poésie corporelle, peut ouvrir la fenêtre de l'esprit pour les jeunes. La communication artistique permet de développer mieux leur pensée créative.

Les expériences historiques nous disent que pour les jeunes au cours de mûrissement, la danse de société a été très effective pour développer leur forme, apparence, conduite, politesse et étiquette qu'il faut pour la société civilisée. Particulièrement pour les étudiants à l'université qui entrent la société bientôt, l'apprentissage de la danse de société est sans doute nécessaire et approprié. La danse de société n'est pas un genre de divertissement ou la danse pour cultiver la santé au sens général, mais une danse communicative d'étiquette. Elle est une bonne méthode pour les hommes de connaître les femmes. La danse de société, contenant de nombreuses normes d'étiquette exigées par la civilisation moderne, permet aux jeunes adultes qui poursuivent à

⁷¹¹ ZI Huanjun, LIU Qingyi. *Principes et méthode de l'éducation esthétiques de la danse*. Shanghai: Edition de la Musique de Shanghai, 2006, p 62.

⁷¹² LU Yisheng. *Pédagogie de la danse*. Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 2000, p 61.

entretenir des relations avec les personnes de sexe différent de recevoir une formation au sujet de la civilisation corporelle et communicative, de développer une personnalité pourvue de distinction, politesse, confiance et aise dans le maintien quotidien, et ainsi de maîtriser l'art gracieux et noble de mener une vie.

Le mot « étiquette » doit être le point essentiel qui relie toute l'éducation par la danse pendant cette étape.

Sans doute, l'établissement du système éducatif national de danse sera formidable, un tel système permet d'hériter le précieux patrimoine mondial de l'éducation par la danse, de mettre en valeur pleinement la fonction d'éducation esthétique de la danse et de promouvoir la qualité de toute la nation.

On peut imaginer que si une personne reçoit de l'éducation par la danse à parti du jardin d'enfants qui lui permet de développer du bon sens de rythme et d'harmonie, de former un corps physique haut, droit et beau, de cultiver une conduite modérément civilisée et une personnalité élégante et distinguée, un jeune de telles qualités sera pourvue sans doute d'autant de charme et de fascination dans la société! Un corps le plus harmonieux, le plus libre, le plus robuste peut porter la vie la plus harmonieuse, contenant l'âme le plus libre et le plus saine ainsi que la sagesse la plus élevée!

Dans la Grèce antique, « la danse tisse la trame de la vie... »⁷¹³

Dans la société contemporaine, l'éducation par la danse lie la vie charnelle à la vie spirituelle...

« Le Dieu et la personne qui comprend la puissance de la danse sont tous là ensemble ».

⁷¹³ KAHANE Martine. *Regards sur la danse*. Paris : Editions du Sorcier Bibliothèque Nationale de France, 1998, p 8.

Bibliographie

AO Jun. *L'Intelligence française: cristal du sentiment et de la raison*. Hangzhou : Edition du Peuple du Zhejiang, 1994, 203p.

ARBEAU Thoinot. *Orchesographie*. Lengres : Iehan des preyz Imprimeur, 1588, 104p.

ARENA Antonius. *A ses compagnons étudiants*. Montpellier : L'atelier de la danse populaire, 1520, 115p.

BAI Li. *Smedley et la danse de Société à Yanan*. La littérature biographique, N° 1, 1992, pp 27-34.

BAKU Ishii. *Art de la danse moderne*. Traduit par La Maison de rédaction et de traduction de Pékin. Pékin : l'Association des travailleurs de danse en Chine (documents internes), environ 1955.

BAUDOIN. *De l'éducation d'un jeune seigneur*. Paris : chez Jecques Estienne, 1728, 371p.

Biao Ji dans le livre des Rites. (Période des Royaumes combattants à la Dynastie Qin et Han). Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin : Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

BOYD W., KING. *L'Histoire de l'éducation occidentale*. Traduit par REN Baoxiang, WU Yuanxun. Pékin: Edition de l'Education du Peuple, 1985, 300p.

BOURCIER Paul. *Histoire de la danse en occident de la préhistoire à la fin de l'école classique*. Paris : SEUIL, 1994, 187p.

CAI Juemin, YANG Limei. *Théorie et pratique de l'instruction musicale par Dalcroze*. Shanghai: Editions d'Education de Shanghai, 1999, 228p.

CAI Zhongde. *Interprétation des documents sur l'histoire esthétique de la musique de Chine*. Pékin: Edition de la Musique du Peuple, 1986, 429p.

CAO Fu. *Histoire de l'Education Etrangère*. Pékin: Edition d'Education du Peuple, 1979, 399p.

CAO Fu, TENG Dachun. *Histoire de l'enseignement de l'antiquité étrangère*. Pékin: Edition d'Education du Peuple, 1981, 220p.

CELLARIUS. *La danse des salons*. 1847, Texte présenté par HESS Rémi. Grenoble : Editions Jérôme Millon, 1993, 186p

CHENG Hao, CHENG Yi. *Articles à propos de la politique. (Dynastie Song)*. Collection de CHENG Hao, CHENG Yi.

CHI Ke. *L'histoire des beaux-arts occidentaux*. Pékin: Edition de la Jeunesse, 1983, 466p.

CHOKSY L, ABRAMSON RM, GILLESPIE AE, WOODS D. *The Approach of Emile Jaques-Dalcroze*. Traduit par CHEN Ping. Education Musicale de Chine, N°.2, Pékin, 1992.

CONFUCIUS. *Bayi Disa dans les Entretiens. (L'époque pré-Qin)*. Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

CONFUCIUS. *Kongzi Jiayu. (L'époque pré-Qin)*. Shanghai: Editions des Anciens Livres de Shanghai, 1991.

CONFUCIUS. *Taibo Diba dans les Entretiens. (L'époque pré-Qin)*. Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

CONFUCIUS. *Xian Jing dans les Entretiens. (L'époque pré-Qin)*. Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

CONFUCIUS. *Yang Hu dans les Entretiens. (L'époque pré-Qin)*. Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

CONFUCIUS. *Yang Huo Dishiqi dans les Entretiens. (L'époque pré-Qin)*. Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

CONFUCIUS. *Yongye dans les Entretiens. (L'époque pré-Qin)*. Interprétation des 13

livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

CONTE Pierre. *Danses anciennes de Cour et de théâtre en France*. Paris, Association « L'Écriture du Mouvement » 53, boulevard du Montparnasse, 1974, 247p.

DAI Benbo. *L'Histoire de l'Éducation Étrangère*. Pékin: Edition Education du Peuple, Tome I, 1990, 385p ; Tome II, 1990, 530p.

Da Xu dans Shi Jin. (Période des Royaumes combattants à la dynastie Qin et Han). Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

DE LABAN Joanna. *Les principes fondamentaux et la didactique de la théorie des mouvements de Laban*. Traduit par LIU Qingyi. Etudes chorégraphique, Guangzhou, 1992, pp 91-98.

DELAVAUD-ROUX Marie-Hélène. *Les Danses Armées en Grèce Antique*. Aix-en-Provence: Publication de l'Université de Provence, 1993, 209p.

DELAVAUD-ROUX Maire-Hélène. *Les Danses Pacifiques en Grèce Antique*. Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, 1994, 237p..

DENG Jia. *L'Influence de la Gymnastique Rythmique et de l'improvisation de Dalcroze sur l'éducation à la danse*. Mémoire de master de l'Université Normale Supérieure de Shanghai, 2006.

Di Guan dans Zhou Li. (Période des Royaumes combattants). Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

DONG Xijiu. *Comment l'Histoire générale fait ?*. Recherche de l'Histoire de la Danse de Chine. Dossiers internes de l'Académie des Arts de Chine, 1991.

DONG Zhongshu. *Chunqiu Fanlu. (Dynastie Han)*. Cité de CAI Zhongde. *Interprétation des documents sur l'histoire esthétique de la musique de Chine*. Pékin:

Edition de la Musique du Peuple, 1986. pp 214-220.

DRAUS Richard. *L'Histoire concise du ballet*. Traduit par GUO Mingda. Shanghai: Editions de la Littérature et des Art de Shanghai, 1982, 92p.

DUBAR Christian. *Danse: sport, culture ou education? Le problème de l'enseignement des danses de société en France*. Thèse de sciences de l'éducation, Université de Paris 8, 1999.

DUBAR Christian. *La communication dans le couple dansant*. DEA de sciences de l'éducation, Université de Paris 8, 1995.

DUNCAN I, ROSS Allen, MCDUGALL A.R. *Les derniers jours de DUNCAN*. Traduit par SU Yi, LU Jiaqi, LIU Yuanzhi. Tianjing : Edition des Arts Baihua, 1990, 301p.

DUNCAN Isadora. *Ma vie*. Traduit par ZHU Liren, LIU Mengdi. Corrigé par GUAN Zhenhu. Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 1981, 393p.

DUNCAN Isadora. *Mon amour, ma liberté*. Traduit par GAO Yanzhi. Pékin: Société d'Education de Culture Internationale, 2002, 324p.

EGUCHI Tacaya. *Chorégraphie*. Traduit par JIN Qiu. Pékin: Edition des Sciences, 2005, 289p.

ELLIS Havelock. *La danse de la vie*. Traduit par XU Zhongyu, JIANG Ming. Pékin: Librairie Sanlian, 1989, 306p.

ENGLES Friedrich. *L'Origine de la Famille, de la propriété et de l'Etat, 1884*. Traduit par ZHANG Zhongshi, Pékin: Edition du Peuple, 1954, 177p.

Equipe d'aménagement d'objets anciens de Jia Yu Guan. *Fresque du peuple nomade ancien au Gansu*. Archéologique, N° 12, 1972, pp 42-46.

Feng Jianxi dans *Shi Jing*. (Début de la dynastie Zhou à la période des Printemps et Automnes). Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

Fuwang Shizi dans le livre des Rites . (Période des Royaumes combattants à la dynastie Qin et Han). Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

GAI Shanlin. *Fresque dans les montagnes Yinshan et la danse primitive*. Forum de Danse, N° 4, Pékin, 1981, pp 83-94.

GAI Shanlin. *Danse à la fresque de Wu Lanchabu*. Forum de Danse, N° 3, Pékin, 1982, pp 53-62.

GIRAUDET Eugène. *La danse, La tenue, Le maintien, l'hygiène & l'éducation*. Paris : Cinquante-cinquième édition, 1885, 368p.

GIRAUDET Eugène. *Méthode moderne de danse et d'éducation*. Paris : Edition de la Société de la Gaieté Française, 511p.

GIRAUDET Eugène. *Traité de la danse. Tome II, Grammaire de la danse et du bon ton*. Paris : 39, Boulevard de Strasbourg, 1900, 679p.

GORKI Maxime. *Littérature en U.R.S.S.* Traduit par CAO Baohua. Shanghai: Edition

des Arts et des Cultures de Shanghai, 1959, 116p.

GROSSE Ernst. *The beginnings of Art*. Traduit par CAI Muhui. Pékin: Edition Commerciales, 1987, pp 164-165.

GUEST Ivor. *The dancer's heritage a short history of ballet*. Londre: Editions de l'Epoque de Danse, 1977, cinquième édition. Traduit par YAO Dengfo. Guangzhou : Editions de l'Association des Danseurs Chinoise de Canton, 1980, 191p.

GUILCHER Hélène, GUILCHER Jean-Michel. *L'Enseignement militaire de la danse et les traditions populaires*. Arts et Traditions Populaires, N°.18, Paris, 1970, pp 1-56.

GUILCHER Jean-Michel. *La Contredanse et les renouvellement de la danse française*. Paris : MOUTON &CO, 1969, 234p.

GUO Huarong. *Le charme de la civilization française----un aperçu sur la société française du milieu du 19^e siècle*. Shanghai: Librairie Sanlian, 1992, 345p.

GUO Minda. *La danse moderne*. Dans ZHAO Lesheng, CHE Chenan, WANG Lin. Littérature et l'Art moderne occidentale. Pékin: Edition des Arts de l'Epoque, 1986, 759p.

GUO Minda. *Présentation brève sur la science des règles du mouvement du corps* (polycopié). Pékin, 1980, 20p.

GUO Minda (rédigé et traduit par). *Les principes des mouvements de Laban et la philosophie chorégraphique*. Pékin: Etudes didactiques, N°.4, 1989.

HAN Feizi. *Wu Du*. Collection des différentes écoles de pensée de l'époque pré-Qin. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1954.

HAN Yi. *La Danse Occidentale aux yeux des Chinois d'époque moderne*. L'Art de Danse, N° 2, Pékin, 1985, pp 97-106.

HERBILLON-MOUBAYED Thilda. *La danse, conscience du vivant*. Paris: Editions L'Harmattan, 2005, 269p.

HESS Rémi. *Les trois temps de la Valse*. Traduit par ZHENG Huihui, Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 2006, 158p.

HE Xin. *L'Origine des génies*. Pékin: Librairie Sanlian, 1986, 328p.

HU Bangzhu. *Fresque à la montagne Ku Luke*. L'Art de Xinjiang , N° 1, Wulumuqi, 1984, pp 17-23.

HUMPHREY Doris. *L'Art chorégraphique*. Traduit par GUO Mingda, JIANG Dong. Pékin: Edition de la Danse de Chine, 1990, 164p.

HU Shengwu (rédigé par). *L'Histoire de la Civilisation Chinoise*, Tome 10. Shijiazhuang : Editions de l'Education du Hebei, 1994, 862p.

JAQUES-DALCROZE Emile. *Rhythm, Music and Education*. Traduit par DEN Jia. G.P. Putnam's sons New York and London, 1992, 115p.

JING Yuan. *Entretiens avec Mme Dai Ailian*. Bulletin de l'Institut de la danse de Pékin, N°1, Pékin, 2006, pp 21-30.

KAHANE Martine. *Regards sur la danse*. Paris : Editions du Sorbier Bibliothèque Nationale de France, 1998, 61p.

Kuni·Masami. *Principes de l'éducation par la danse*. Traduit par LI Zheyang. Taibei, Librairie de la Chine Continentale, 1994, 256p.

LABAN Rudolf. *Modern educational dance*, chapitre II. Traduit par WANG Pin. Horthcote House, 1998, 141p.

LAN Fan. *Ballet*. Shanghai: Editions Sanlian de Shanghai, 2002, 240p.

Le journal SHEN BAO, le 20 septembre, Shanghai, 1926.

Les Rois et les Princes dans le livre des Rites . (Période des Royaumes combattants à la dynastie Qin et Han). Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

LIANG YOU, N°.1, Shanghai, 1926.

LIANG YOU, Shanghai, 1940.

LING Huanming. *La vie de la rythmique*. Compagnie de Yun Men, N°.17, Taiwan, 2005.

LING Xiang. *La fresque importante sur la vénération du sexe est découverte au Xinjiang*. Le Journal Guangming, Pékin, le 17 mars 1988.

LI Xiaohua. *Entretien avec LIU Fengxue*. Taibei : Edition de Journal, 1998, 230p.

LI Xiaoji. *Recherche sur les pensées de l'éducation par la danse de DUNCAN*. Mémoire de Master de l'Université Normale Supérieure de Shanghai, 2000.

LI Yucheng. *L'Humanisme de la Renaissance*. Le journal Wenhui de Shanghai, le 4 avril 2002, p 6.

LIU Baonan. *Lunyu Zhengyi. (Dynastie Qing)*. Collection des Différentes Ecoles de Pensée de l'Epoque pré-Qin. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1954.

LIU Qingyi. *Histoire sommaire de la danse moderne occidentale*. Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 2004, 446p.

LIU Qingyi. *La langue corporelle dans la danse moderne*. Shanghai: Edition de Musique de Shanghai, 2004, 332p.

LIU Qingyi. *Saisir la bonne santé pour l'avenir*. Pékin: Bulletin de l'Institut de Danse à Pékin, version ajouté, 1999, pp 39-46.

LONG Yinpei, XU Erchong. *Aperçu général de l'Art de Danse*. Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 1997, 565p.

LU Buwei. *Gu Yue dans Lushi Chunqiu. (Dynastie Qin)*. Cité de CAI Zhongde. Interprétation des documents sur l'histoire esthétique de la musique de Chine. Pékin: Edition de la Musique du Peuple, 1986.

LU Buwei. *Lushi Chunqiu Zhongxiaji Guyue. (La fin de la période des Royaumes combattants)*. Collection des Différentes Ecoles de Pensée de l'Epoque pré-Qin. Pékin : Edition Société des Livres Zhonghua, 1954, p 51.

LU DOU Guan Zhu. *Les ongles du pied des danseurs de Paris et le docteur du pied chinois*. La revue de LI YAN, N°. 1, Shanghai, le 1 octobre 1938.

LUO Xin. *Lu Shi, Volume 9. (Dynastie Song)*. Collection Siku.

LU Yisheng. *Pédagogie de la danse*. Shanghai: Editions de Musique de Shanghai,

2000, 266p.

LU Yisheng. *Perspectives de l'éducation par la danse au nouveau siècle*. Pékin: Bulletin de l'Institut de Danse à Pékin, version ajoutée, 1999, pp 10-15.

MALETIC Vera. *Body-Space-Expression*. Traduit par DENG Jia. Berlin : Mouton de Gruyter, 1987.

MA Duanlin. *Recherche sur l'école dans Recherche complète des dossier. (Dynastie Yuan)*. Dix histoires générales, Volume 40. Shanghai: Edition Commerciale de Shanghai, 1937.

MA Lixue, SHEN Ningchun. *Entrée dans la science du corps---aperçu « la rythmique de la nation chinoise »*. SHI Dali. La collection des articles pour la première fête de danse en Chine. Pékin: Editions Wenlian de Chine, 2004, pp 334-344.

MAO Lirui, SHEN Guanqun. *Histoire générale de l'éducation en Chine*. Jinan : Edition d'Education du Shandong, 1985, 485p.

MARTIN John. *Aperçu général de la danse*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Art et de la Culture, 2005, 394p.

MAURICE Emmanuel. *La Danse Grèque antique*. Genève-Paris: Slatkine Reprints, 1987, 560p.

MENGZI. *Jin Xin Shang. (Période des Royaumes combattants)*. Cité de YANG Bojun. Interprétation de Mengzi. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua.

MEN Xiangcheng, CHEN Xuexun. *Dossier de l'histoire de l'éducation de l'antiquité de Chine*. Pékin: Edition de l'Education du Peuple, 1961, 429p.

Mingtang Ji dans le livre des Rites. (Période des Royaumes combattants à la Dynastie Qin et Han). Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

MORGAN Louis Henry. *Société ancienne.* Traduit par YANG Dongzhan, Pékin: Librairie Sanlian, 1957, 675p.

MORRIS Desmond. *The Naked Ape.* Traduit par YU Nin, ZHOU Jun, ZHOU Yun. Shanghai: Edition des Sciences, 1987, 166p.

Neize dans le livre des Rites. (Période des Royaumes combattants à la Dynastie Qin et Han). Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

OU Jianping (rédigé et traduit par). *La danse moderne.* Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 1992, 390p.

OU Jianping. *L'Histoire d'Art mondiale-la danse.* Pékin: Press de l'Orient, 2003, 403p.

PASTORI Jean-Pierre. *L'Homme et la danse, le danseur du XVIe au XXe siècle.* Paris : Office du livre, fribourg, Editions VILO, 1980, 180p.

PING Xin. *Du sens de la danse à l'imagination de la danse.* Pékin: Commission d'organisation du séminaire de l'éducation par la danse nationale, 2004, pp 198-220.

Plekhanov. *De l'art.* Traduit par CAO Bohua. Pékin: Librairie Sanlian, 1964, 232p.

PRUDHOMMEAU Germaine. *Histoire de la danse, Tome 1. Des origines à la fin du Moyen Age.* Nimes: Editions la Recherche en Danse, 1995, 363p.

Qulixia dans le livre des Rites. (Période des Royaumes combattants à la Dynastie Qin et Han). Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

RAMEAU Pierre. *Maître à danser.* Paris : Chez Jean Villette, 1725, (BROUDE BROTHERS. NEW YORK), 271p.

ROUILLY Emile. *Tenue et maintien.* Imprimerie Nouvelle ch corbaz Montreux, 22p.

SACHS Curt. *L'Histoire de la danse du monde.* Traduit par GUO Mingda, corrigé par HENG Si. Shanghai: Edition de Musique de Shanghai, 1992, 458p.

SACREE ET PROPHAHE. *Histoire générale de la danse.* Paris : Chez d'Houry fils. BONNET.M FORNI EDITION BOLOGNA, 1972, 268p.

SAUVAGE Nadia. *Le Menuet.* Paris : Jean Grassin éditeur, 1960, 72p.

SCHOTT-BILLMAN France. *Le besoin de danser.* Paris : Edition ODILE JACOB, 2001, 238p.

SÉCHAN Louis. *La Danse Grèque antique.* Paris : E. de BOCCARD, 1930, 369p.

Shang Shu. (Période des Printemps e Automnes et Royaumes combattant).

Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

Shang Shu. Zhen Yi, volume 5. (Période des Printemps et Automnes et des Royaumes combattants). Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1980.

Shang Song dans Shijing. (Début de la dynastie Zhou à la période des Printemps et Automnes). Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

Shaoyi dans le livre des Rites. (Période des Royaumes combattants à la dynastie Qin et Han). Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

SHEN Guanqun. *Pensée pédagogique et enseignement de l'antiquité de la Chine.* Wuhan : Edition du Peuple du Hubei, 1956, 158p.

SHEN Zhilong. *Expériences chez Havard --- récit de la visite aux Etats-Unis au sujet de l'éducation artistique.* Wuhan : Edition de l'Université des Sciences et Technologies du Milieu de la Chine, 2002, 296p.

SHU Yanhong. *Ceux qui négligent l'art sont boiteux.* Yue Hai Feng, N°.7, Guangzhou, 1999, pp 63-64.

SIMA Qian. *Huaji Liezhuan. (Dynastie Han).* Sélection de Shiji. Pékin: Editions Littéraire du Peuple, 1957.

SIMA Qian. *Yue Shu dans le Shiji.(Dynastie Han).* Sélection de Shiji. Pékin: Editions Littéraire du Peuple, 1957.

SORELL Walter. *L'Histoire de la culture de danse occidentale.* Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Université du Peuple de Chine, 1996, 703p.

STEPHENSON R.M, IACCARINO J. *L'Histoire de la danse de société.* Traduit par LIU Mengdi. Forum de danse, N°.1, Pékin, 1985, pp 118-126.

SUN Danyan. *La Genèse du salon*. Le journal Xinmin de Shanghai, 2004.

SUN Jingchen. *Histoire de la danse (avant la dynastie des Qin)*. Pékin: Edition des Cultures et des Arts, 1983, 158p.

TUGAL Pierre. *Petite histoire de l'Art et des Artistes, la danse et les danseurs*. Paris : FERNAND NATHAN, 1956p.

VAILLAT Léandre. *Histoire de la danse*. Paris: Éditions d'Histoire et d'Art, 1951, 192p.

VIGARELLO Georges. *Histoire de la beauté, le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*. Paris : SEUIL, 2004, 342p.

VOLTAIRE. *Candide*. Traduit par FU Lei. Pékin: Edition de la Littérature du Peuple, 1955, 264p.

WAEHNES Karin. *Outillage chorégraphique, Manuel de Composition*. Paris : Editions VIGOT, 1993, 70p.

WANG Guobin, PING Xin, JIAO Lisen. *Etudes sur l'éducation esthétique de la danse et sur l'éducation qualificative*. Pékin: Commission d'Organisation du Séminaire de l'Education en Danse, 2004, pp 240-258.

WANG Haiyan. *L'évolution de la danse moderne en Chine*. *L'Art de Danse*, N°.1, Pékin, 1989, pp 125-139.

WANG Hong. *La greffe artistique et scientifique constitue la source de la création*. Le Journal Wenhui de Shanghai, le 11 août, 2006, Rubrique « commentaires sur

l'actualité de Wenhui».

WANG Kefeng. *Histoire du développement de la danse*. Shanghai: Edition du Peuple de Shanghai, 1989, 358p.

WEI Chuanyi. *Pédagogie artistique*. Chongqing : Editions de Chongqing, 1990, 381p.

WEN Tingkuan, WANG Luyu. *Le dictionnaire de l'art antique*. Pékin: Edition de la Radiodiffusion Internationale Chinois, 1988, 1050p.

WEN Yiduo. *De La Danse*. Les Oeuvres complètes de Wen Yidu, Tome I. Shanghai: Librairie Sanlian, 1982, 367p.

XENEPHON. *De l'économie*. Traduit par ZHANG Bojian, LIU Danian. Shanghai: La Maison d'Édition Shangwu, 1981, 80p.

XIU Hailin, LI Jiti. *L'Histoire et l'Esthétique de la Musique Occidentale*. Pékin: Editions de l'Université du Peuple, 1999, 346p.

XUN Zi. *Ruxiaopian. (Période des Royaumes combattants à la Dynastie Qin et Han)*. Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

XUN Zi. *Li Lun. (Période des Royaumes combattants)*. Cité de CAI Zhongde. Interprétation des documents sur l'histoire esthétique de la musique de Chine. Pékin: Edition de la Musique du Peuple, 1986, p 164.

XUN Zi. *Ru Xiao.(Période des Royaumes combattants à la dynastie Qin et Han)*. Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

XUN Zi. *Wang Ba. (Période des Royaumes combattants)*. Cité de CAI Zhongde. Interprétation des documents sur l'histoire esthétique de la musique de Chine. Pékin: Edition de la Musique du Peuple, 1986, pp 163-164.

XUN zi. *Yue Lun. (Période des Royaumes combattants)*. Cité de CAI Zhongde. Interprétation des documents sur l'histoire esthétique de la musique de Chine. Pékin: Edition de la Musique du Peuple, 1986, pp 148-161.

YAN Guozhong. *l'Esthétique de la Grèce et de Rome Antique*. Pékin: Editions de l'Université de Pékin, 1993, 321p.

YAN Yin. *Les printemps et les automnes de Yanzi. (Période des Printemps et Automnes)*. Cité de WU Zeyu. Inerprétation des printemps et les automnes de Yanzi. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1962.

YANG Dejun. *La danse de l'ethnie Lahu*. L'Art de la danse, N°1, Pékin, 1981, pp 136-144.

YANG Yinliu. *Dossier de l'histoire de la musique de l'antiquité de Chine*. Pékin: Edition de la Musique du Peuple, 1980, 458p.

YUAN He. *Danse chinoise*. Shanghai: Edition d'Education des Langues Etrangères de Shanghai, 1999, 370p.

Yue Ben Pian dans le Yue Ji. (Période des Royaumes combattants à la dynastie Qin et Han). Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

Yue Hua Pian dans le Yue Ji. (Période des Royaumes combattants à la dynastie Qin et Han). Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

Yue Lun Pian dans le Yue Ji. (Période des Royaumes combattants à la dynastie Qin et Han). Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

Yue Qing Pian dans le Yue Ji. (Période des Royaumes combattants à la dynastie Qin et Han). Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

Yue Xiang Pian dans le Yue Ji. (Période des Royaumes combattants à la dynastie Qin et Han). Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

Yue Yan Pian dans le Yue Ji. (Période des Royaumes combattants à la dynastie Qin et Han). Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

YU Haiyan. *Des discussions libres sur les cycles de culture de danse mondiaux.* Etude chorégraphique, N°3, Canton, 1980, pp 12-29.

YU Ping. *Fengziliuyun--la culture de danse et l'esthétique de danse.* Pékin: Editions de l'Université du Peuple Chinois, 1999, 325p.

YU Ping. *La morphologie de la danse.* Pékin: Institut de la danse à Pékin, 1998, 480p.

Yueji dans le livre des Rites. (Période des Royaumes combattants à la dynastie Qin et Han). Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Société des Livres

Zhonghua, 1979.

ZHANG Bennan (traduit par). *Dissertation de Duncan sur l'Art de Danse*. Corrigé par LIU Wenrong. Shanghai: Editions d'Art et Littérature de Shanghai, 1985, 139p.

ZHENG Huihui. *A propos de l'éducation nationale de la danse*. Danser, N°.4, Pékin, 1994, pp 50-52.

ZHENG Huihui. *Ecrits sur l'apprentissage de la chorégraphie de Laban*. L'Art de la danse de Shanghai, N°.3, Shanghai, 1983, pp 42-44.

ZHENG Huihui. *L'analyse de l'expérience du sens du beau de la danse d'auto-distraktion*. L'Art de danse, N°.2, Pékin, 1988, pp 30-36.

ZHENG Huihui. *La nature et les caractéristiques des enseignements chorégraphiques non professionnels*. Pékin : Commission d'Organisation du Séminaire de l'Education en Danse Nationale, 2004, pp 692-699.

ZHENG Huihui. *La pensée et la pratique en éducation à la musique et à la danse à l'époque pré-Qin*. Taiwan : Revue de l'Enseignement Culturel et Musical de la Chine, N°.78, 1994, pp 82-84 ; N°.79, 1994, pp 54-57 ; N°.80, 1994, pp 69-77 ; N°.82, 1995, pp 58-65.

ZHENG Huihui. *L'Education esthétique des mouvements rythmés corporels*. Shanghai: Editions de l'Education de Shanghai, 2000, 143p.

ZHENG Huihui. *Méthode de chorégraphie de Laban*. Le manuel à usage interne de l'Université Normale Supérieure de Shanghai, 1984, 200p.

ZHENG Xiaogang (traduit par). *Essai sur l'éducation de Platon*. Pékin: Edition de l'Education du Peuple, 1958, 92p.

ZHU Di. *L'Origine de l'Art*. Pékin: Edition de la Science Sociale de Chine, 1982, 286p.

ZI Huayun, LIU Qingyi. *Principes et méthode esthétique de la danse*. Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 2006, 172p.

ZUO Qiuming. *Zuo Zhuan. (Période des Printemps et Automnes)*. Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

ZUO Qiuming. *Zuo Zhuan. Le 29^e année de Xianggong*. Interprétation des 13 livres anciens classiques. Pékin: Edition Société des Livres Zhonghua, 1979.

罗日杰斯特温斯卡娅-M·瓦西列耶娃 (nom russe, traduit en chinois). *Les danses du monde dans la vie historique*. Traduit par XIAO Suhua, corrigé par LU Wenjian. Pékin: Dossiers Internes de l'Institut de la danse à Pékin, 1983, 348p.

Illustration

Chapitre I

I -1 La danse au néolithique, dans le massif du Trassili n'Ajjer'une peinture pariétale.

dans BOURCIER Paul. *L'histoire de la danse en occident de la préhistoire à la fin de l'école classique*. Paris: SEUIL, 1994, couverture.

I -2 La faïence avec l'image de la danse fouillée aux vestiges d'une commune primitive au Qinghai de Chine.

dans LIU Enbo : *Dictionnaire d'images des pièces archéologiques sur la danse*. Shanghai : Editions de Musique de Shanghai, 2002, p 2.

I -3 Prototype de la fresque « Prière » dans la vallée de la Rivière Zuo au Guangxi de Chine.

dans LIU Enbo : *Dictionnaire d'images des pièces archéologiques sur la danse*, Shanghai : Editions de Musique de Shanghai, 2002, p 8.

I -4 Reproduction du prototype de la fresque « Prière » dans la vallée de la Rivière Zuo au Guangxi de Chine.

dans LIU Enbo : *Dictionnaire d'images des pièces archéologiques sur la danse*. Shanghai : Editions de Musique de Shanghai, 2002, p 10.

I -5 Danse des paysans

dans MARTIN John. *Aperçu général à la danse*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Art et de la Culture, 2005, p 14.

I -6 Danse folklorique des tibétains de Chine. Photographié par ZHAO Yuanrong. Danser, No. 5, Pékin, 1988, couverture.

I -7 Une danse folklorique de l'ethnie Yi de Chine. Photographié par YE Yu. Danser, N°.4, Pékin,1983, couverture.

Chapitre II

II-1 Danse avec le bouclier et la hache, imité par ZHU Zaiyu (Dynastie Ming).

Danse avec le plume et l'instrument de musique, imité par ZHU Zaiyu (Dynastie Ming).

dans LIU Enbo. *Dictionnaire d'images des pièces archéologiques sur la danse*. Shanghai : Editions de musique de Shanghai, 2002, p 365.

II-2 Danse à main libre, imité par Zhu Zaiyu (Dynastie Ming).

dans ZHU Zaiyu. *Livre complet de la théorie musicale*.

II-3 Les Danses Armées en Grèce antique. Lécythe à fond blanc, Tarente.

dans DELAUDAUD-ROUX Marie-Hélène. *Les Danses Armées en Grèce Antique*.

Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 1993, p 77.

II-4 Les Danses Armées en grèce antique. Canthare géométrique. Copenhague, Musée National.

dans DELAUDAUD-ROUX Marie-Hélène. *Les Danses Armées en Grèce Antique*.

Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 1993, p 55.

II-5 Les Danses Armées en grèce antique.

dans SECHAN Louis. *La danse grecque antique*. Paris: Editeur E. de BOCCARD, 1930, p 91, Fig 13.

II-6 Les meilleurs dans les choeurs de danse sont les meilleurs dans les combats—Socrate.

dans SECHAN Louis. *La danse grecque antique*. Paris: Editeur E. de BOCCARD, 1930, p 107, Fig 17.

II-7 Choeur funèbre de femmes, fresque provenant d'une tombe de Ruvo, V^e siècle av. J.-C. C'est un exemple de la danse en chaîne. (Naples, Musée archéologique.)

dans BOURCIER Paul. *L'Histoire de la danse en occident de la préhistoire à la fin de l'école classique*. Paris: SEUIL, 1994, pp 46-47.

II-8 Les rythmeuses et musiciennes conduisent une procession vers l'aire de danse. (Fresque de Cnossos.)

dans BOURCIER Paul. *L'histoire de la danse en occident de la préhistoire à la fin de l'école classique*. Paris: SEUIL, 1994, pp 22-23.

Chapitre III

III-1 Les Effets du bon gouvernement symbolisés par une «tresche» de neuf musiciennes et danseuses. Fresque. Ambrogio Lorenzetti. (Sienne, Pal. Pubblico.) dans BOURCIER Paul. *L'Histoire de la danse en occident de la préhistoire à la fin de l'école classique*. Paris: SEUIL, 1994, pp 70-71.

III-2 “Le bel indifférent, ou le danseur.”——Watteau (Musée du Louvre). dans KAHANE Martine. *Regardes sur la danse*. Paris: Édition du Sorbier Bibliothèque Nationale de France, 1998, p 23.

III-3 La révérence, illustration du traité il Ballerino de Caroso, 1581. (Paris, Bibl. de l'Opéra). dans BOURCIER Paul. *L'Histoire de la danse en occident de la préhistoire à la fin de l'école classique*. Paris: SEUIL, 1994, p 77.

III-4 Bal du duc d'Alençon donné dans l'antichambre de la reine. Dans un certain désordre est dansé ce qui pourrait être une *Pavane*. Anonyme flamand, fin du XVI^e s. (Paris, Musée du Louvre). dans BOURCIER Paul. *L'Histoire de la danse en occident de la préhistoire à la fin de l'école classique*. Paris: SEUIL, 1994, pp 88-89.

III-5 Le Bal de Cour. par PEPIN Martin (1575-1642). Moscou: Musée Pouchkine. Bridgeman Art Library. dans BONNEAU Renée. *Carnet de bals*. Paris: Larousse, 2000, p 18.

III-6 Louis XIV, Apollon dans Le Ballet royal de la nuit-1653 (Bibliothèque de l'Arsenal). dans *Ecole de Danse de l'Opéra National de Paris*. Publication de l'Opéra National de Paris, 1998, p 4.

III-7 La Leçon de danse dans la Cour. dans RAMEAU Pierre. *Maître à danser*. Paris : Chez Jean Villette, 1725, (BROUDE BROTHERS. NEW YORK).

III-8 La danse de la Cour.

dans RAMEAU Pierre. *Maître à danser*. Paris : Chez Jean Villette, 1725, (BROUDE BROTHERS. NEW YORK).

III-9 Les cinq positions.

Inventées par BEAUCHAMP Pierre. Documents Bibliothèque-Musée de l'Opéra.
dans RAMEAU Pierre. *Maître à danser*. Paris : Chez Jean Villette, 1725, (BROUDE BROTHERS. NEW YORK).

III-10 Le Menuet dans la Cour de Louis XIV.

dans SAUVAGE Nadia. *Le Menuet*. Paris: Jean Grassin éditeur, 1960, p 17.

III-11 Salutation dans la danse royale au XVII^e siècle.

dans 罗日杰斯特温斯卡娅-M·瓦西列耶娃 (nom russe, traduit en chinois). *Les danses du monde dans la vie historique*. Traduit par XIAO Suhua, corrigé par LU Wenjian. Pékin, Dossiers internes de l'Institut de la danse de Pékin, 1983, pp 54-55.

Chapitre IV

IV-1 Bal de société. Lithographie d'après Hippolyte Lecomte, 1819. Paris: Musée Carnavalet. J.-L.Chamet.

dans BONNEAU Renée. *Carnet de bals*. Paris: LAROUSSE, 2000, p 40.

IV-2 Bal de la Valse au X^{IX}^e siècle.

dans MARTIN John. *Aperçu général de la danse*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Art et de la Culture, 2005, p 159.

IV-3 La pastourelle, figure de .

dans HESS Rémi et DUBAR Christian. *Dansons Magazine (le premier trimestriel européen de la danse de couple)*, N°.12, Toulouse, 1993, p 4.

IV-4 Une école de danse en Angleterre au XVIII^e siècle.

dans SORELL Walter. *L'Histoire de la culture de danse occidentale*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Université du Peuple de Chine, 1996, p 209.

IV-5 La Leçon de danse. Document. Bibliothèque-Musée de l'Opéra.

dans Ecole de Danse de l'Opéra National de Paris. Publication de l'Opéra National de

Paris, 1998, p 6.

IV-6 Des enfants anglais prenant une leçon de danse. CRUICKSHANK Georges.
La leçon de danse. pl.2 et 4. Gravure en couleur. Londres 1824. BN. Opéra.

dans KAHANE Martine. *Regardes sur la danse*. Paris: Édition du Sorbier
Bibliothèque Nationale de France, 1998, p 33.

IV-7 La Dansomanie. Pasquier. Dessin aquarellé, 1804. BN Opéra. Est.

dans KAHANE Martine. *Regardes sur la danse*. Paris: Édition du Sorbier
Bibliothèque nationale de France, 1998, p 24.

IV-8 Brevet de danse. Estampe en couleur. X IX^e siècle. BN. Opéra de Paris.

dans KAHANE Martine. *Regardes sur la danse*. Paris: Édition du Sorbier
Bibliothèque nationale de France, 1998, p 31.

IV-9 Professeur de la danse de salons.

dans HESS Rémi et DUBAR Christian. *Dansons Magazine (Le premier trimestriel
européen de la danse de couple)*, N°.16, Toulouse, 1994, p 12.

IV-10 Invitation à la danse.

dans GIRAUDET Eugène. *Méthode Moderne de danse et Éducation*. Paris: Édition de
la Société de la Gaieté Française, p 434.

IV-11 Avant les saluts.

dans GIRAUDET Eugène. *Méthode Moderne de danse et Éducation*. Paris: Édition de
la Société de la Gaieté Française, p 431.

IV-12 Saluts pendant la danse.

dans GIRAUDET Eugène. *Méthode Moderne de danse et Éducation*. Paris: Édition de
la Société de la Gaieté Française, p 433.

IV-13 Le “b-a-ba” des bonnes manières.

dans HESS Rémi et DUBAR Christian. *Dansons Magazine (Le premier trimestriel
européen de la danse de couple)*. N°.15, Toulouse, 1994, p 8.

IV-14 Bal de nouvel an de Vienne.

dans DIENIS Jean-Claude. *Danser Magazine*, N°.109, Paris,1994, pp 26-27.

IV-15 La danse de couple fermé à la mode depuis les années 1920 en Chine.

dans LIANG YOU, N°.1, Shanghai, 1926.

IV-16 La danse de société aux années 1930 en Chine.

dans *Epoque*, N°.3, Volume 8, le 20 juillet 1935.

Chapitre V

V-1 Croquis de la danse de Duncan.

dans SACHS Curt. *L'Histoire de la danse du monde*. Traduit par GUO Mingda, corrigé par HENG Si. Shanghai: Edition de Musique de Shanghai, 1992.

V-2 DUKUN et ses élèves.

dans MARTIN John. *Aperçu général de la danse*. Traduit par OU Jianping. Pékin: Editions de l'Art et de la Culture, 2005, p 326.

V-3 Illustration de la *Gymnastique Rythmique*. De JACQUES-DALCROZE.

Méthode préparatoire d'interprétation de la musique par les gestes.

dans MICHEL Marcelle, GINOT Isabelle. *La Danse au XX^e siècle*. Paris: Librairie de la Danse, 1995, p 83.

V-4 FULLER Loïe dans la Danse du lys, vers 1902.

dans MICHEL Marcelle, GINOT Isabelle. *La Danse au XX^e siècle*. Paris: Librairie de la Danse, 1995, p 83.

V-5 SHAWN Ted et sa Troupe de danse des hommes.

dans OU Jianping (rédigé et traduit par). *La danse moderne*. Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 1992.

V-6 La Danse du métal d'Oskar Schlemmer, Bauhaus, Dessau, 1929.

dans MICHEL Marcelle, GINOT Isabelle. *La Danse au XX^e siècle*. Paris: Librairie de la Danse, 1995, p 103.

V-7 Image de NIKOLAIS Alwin. dans OU Jianping (rédigé et traduit par). *La danse moderne*. Shanghai: Editions de Musique de Shanghai, 1992.

V-8 Man Walking down the Side of a Building. New York, 1970.

dans MICHEL Marcelle, GINOT Isabelle. *La Danse au XX^e siècle*. Paris: Librairie de la Danse, 1995, p 155.

V-9 Roof piece, de Trisha Brown, 1971-1973, Action dansée sur les toits de New

York.

dans MICHEL Marcelle, GINOT Isabelle. *La Danse au XX^e siècle*. Paris: Librairie de la Danse, 1995, p 147.

Chapitre VI

VI-1 L'exercice de la danse des enfants français.

dans DE RETTE-CHAMPAVEYRE Y. *Notre enfant et la danse*. Paris: Editions CHIRON, 1982, couverture.

VI-2 Exercices des muscles des enfants français. Photographies: Irène Siegfried.

dans ROBINSON Jaqueline. *L'enfant et la danse*. Paris: Jacqueline Robinson auteur-éditeur AAA, 1993, p 11.

VI-3 Exercices des mouvements rythmiques des enfants chinois.

dans LIN Huaimin. *La vie rythmique*, N^o.17, 2005.

VI-4 Exercices des mouvements rythmiques des enfants chinois.

dans LIN Huaimin. *La vie rythmique*, N^o.17, 2005.

VI-5 Petits tigres accueillent le printemps, jouée par des enfants chinois.

Créée par la Compagnie de danse Zhongsheng, dont les membres sont les élèves de Shanghai.

VI-6 Petits marins, jouée par des enfants chinois.

Créée par la Compagnie de danse Zhongsheng, dont les membres sont les élèves de Shanghai.

VI-7 Place, jouée par trois étudiants chinois.

Créée par la Compagnie de danse de l'Université Normale Supérieure de Shanghai, 1999.

VI-8 Jeunes filles de l'ethnie Yi, jouée par des étudiants chinois.

Créée par la Compagnie de danse de l'Université Normale Supérieure de Shanghai, 2005.

VI-9 La danse moderne et la danse contemporaine.

dans MARTIN John. *Aperçu général de la danse*. Traduit par OU Jianping. Pékin:

Editions de l'Art et de la Culture, 2005.

VI-10 La danse moderne et la danse contemporaine.

dans MARTIN John. *Aperçu général de la danse*. Traduit par OU Jianping. Pékin:

Editions de l'Art et de la Culture, 2005.

VI-11 La danse moderne et la danse contemporaine.

dans MARTIN John. *Aperçu général de la danse*. Traduit par OU Jianping. Pékin:

Editions de l'Art et de la Culture, 2005.