

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'EXPÉRIENCE DU SACRÉ POUVANT ÊTRE VÉCUE DANS LE
CADRE D'UN TRAVAIL DE CRÉATION ET
D'INTERPRÉTATION EN DANSE

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN DANSE

PAR IZABELLA MARENGO

NOVEMBRE 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je voudrais remercier Andrée Martin, professeure au Département de danse de l'Université du Québec à Montréal, ainsi que Robert Duguay, chargé de projets de production au Département de danse de l'Université du Québec à Montréal, pour leur généreuse collaboration et leurs judicieux conseils.

Merci à Frédéric Gravel et Éric Tremblay pour leur contribution artistique.

Merci à Dominique Léger et Alexandre Bédard pour leurs belles photographies, ainsi qu'à Aziz Tabah pour la location du réchaud.

Je voudrais remercier également tous les individus et les communautés que j'ai eu le bonheur de connaître et de croiser sur mon chemin et qui m'ont offert leur soutien et leur chaleur humaine : Eve Paquette, Mukti, Marie-Claude Rodrigue, Violaine Morinville, Joséphine Héau, Joanna Empain, Émilie Dougé, Ginette Dion-Ahmed, le Centre Shambhala de Montréal, le Centre Sivananda de Montréal, le Relais Mont-Royal, les Fraternités Monastiques de Jérusalem.

Un merci tout spécial à Dji Haché et Alain Gagné pour leur appui technique et moral.

Enfin, un immense merci à mes parents, Jean et Francine, ma sœur, Stéphanie et mon frère, Sébastien, pour tout l'amour qu'ils me donnent; merci aussi à tous ceux et celles que j'ai pu oublier ici et qui ont contribué de près ou de loin à la réalisation de ce mémoire-crédation. Merci Stéphane, mon amour, je t'aime.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES -----	vii
RÉSUMÉ DU MÉMOIRE-CRÉATION -----	viii
INTRODUCTION -----	1
CHAPITRE I	
MÉTHODOLOGIE -----	5
1. Buts et motivations -----	5
2. Création -----	6
3. Question et sous-questions de recherche création -----	7
4. Pistes et sources -----	9
5. Concepts clés -----	9
5.1 Sacré -----	10
5.2 Postmodernité -----	12
5.3 Expérience -----	14
6. Méthodologie -----	16
6.1 Heuristique -----	16
6.2 Ethnographie -----	17
6.3 Autoethnographie -----	19
6.4 Démarche et cueillette de données -----	20
7. Limites de la recherche-création -----	21
CHAPITRE II	

LE SACRÉ : QUELQUES DÉFINITIONS -----	22
1. Esquisses de définitions du sacré -----	23
2. Le glissement de la notion du sacré -----	26
2.1 Le sacré dans la société postmoderne -----	32
2.2 Bricolage spirituel -----	36
3. De (nouvelles?) manifestations du sacré -----	37
3.1 Rave -----	37
3.2 <i>Ikebana</i> -----	39
3.3 Marquage corporel -----	42
3.4 En résumé -----	48
4. Une composante essentielle de notre nature -----	50
5. Conclusion partielle -----	55
 CHAPITRE III LE SACRÉ DANS LA DANSE -----	 59
1. La danse et le sacré -----	60
1.1 Des concepts du sacré dans la danse -----	65
1.2 Du sacré dans quelques danses d'Orient -----	69
1.2.1 Le Bharatanatyam -----	69
1.2.2 La danse des Derviches -----	78
1.3 Danses contemporaines et dimensions sacrées -----	81
2. Des éléments récurrents chez les traditionnels -----	87
2.1 Le Temps sacré -----	87
2.2 L'espace sacré -----	90

2.3 Gestes et répétition -----	99
2.4 Et ces éléments aujourd'hui? -----	103
3. Le sacré dans ma danse -----	108
CHAPITRE IV	
DÉSERT : PROCESSUS D'UNE EXPÉRIENCE DU SACRÉ -----	110
1. Présence : être ici et maintenant -----	113
1.1 Authenticité et intériorité -----	116
1.2 Le travail au quotidien -----	119
1.3 Lien création/vie personnelle -----	121
1.4 Un certain dépassement de soi -----	123
1.5 Et si l'on veut résumer -----	126
2. Espace -----	128
2.1 Le dessin -----	128
2.2 La métaphore -----	129
2.3 L'espace, le centre dans <i>Désert</i> -----	137
3. Temps et mouvements -----	139
3.1 Mouvements, sources et caractéristiques -----	141
3.2 Patron gestuel -----	145
3.3 En résumé -----	148
4. Accessoires : le thé -----	153
5. En guise de conclusion -----	158
CONCLUSION-----	161
1. Les grandes lignes -----	161

2. Mon vécu -----	163
ANNEXES -----	166
GLOSSAIRE -----	176
BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE -----	179

LISTE DES FIGURES

- 3.1 Photographie de Manjula Lusti-Narasimhan prise par Jonathan Watts.
Source : LUSTI-NARASIMHAN, Manjula. *Bharatanatyam*, Paris, Adam Biro, 2002.-----73
- 3.2 Siva sous la forme de Nâtarâja-----76
- 3.3 Derviches tourneurs. Danse du soir. Photographie de Magnum/L. Freed.
Source : GRÜND, Françoise. *Danses de la Terre*, Paris, La Martinière, 2001. -----80
- 3.4 Chorégraphie synchronique du premier mouvement. Source : LOPEZ-ACOSTA, Louis. *Le temps et l'espace dans les représentations de la Sundance des Indiens Lakotas in Danse et pensée*, dir. BRUNI, Ciro, Sammeron, Germs, 1993.-----94
- 3.5 Mudras asamyuta hastas. Source : A Dictionary of Bharata Natya by U.S. Krishna Rao, Orient Longman. -----102
- 4.1 Moines bouddhistes dansant *Les maîtres des cimetières*. Photographie prise par Matthieu Ricard. Source : RICARD, Matthieu. *Moines danseurs du Tibet*, Paris, Albin Michel, 1999. -----125
- 4.2 à 4.7 Esquisses de *Désert*. Positions et déplacements dans l'espace (Tableaux 1 à 6) -----130-135
- 4.8 à 4.13 Photographies de *Désert* prises par Alexandre Bédard (4.8 à 4.10), Dominique Léger (4.11 à 4.13) -----149-152

RÉSUMÉ DU MÉMOIRE-CRÉATION

Le but de ce mémoire-crédation est d'explorer la possibilité que certains éléments et concepts puissent susciter l'émergence d'une expérience du sacré à l'intérieur d'un travail chorégraphique. Cela amène à s'interroger sur la subsistance du sacré en Occident en ce début de 21^e siècle; d'autre part, il faut voir si la danse possède un potentiel pour l'expérimentation de ce dit sacré. Dans un premier temps, cette recherche-crédation présente les définitions du sacré occidental contemporain de différents auteurs québécois et européens. Ensuite, elle se penche sur différents types de danse se reliant à une certaine expérience du sacré : Bharatanatyam, danse des Derviches, danses bouddhistes tibétaines, certains styles occidentaux. Finalement, cette recherche-crédation raconte le processus de création et de présentation d'une œuvre chorégraphique en lien avec la réflexion théorique avancée. Ce mémoire-crédation tente donc d'apporter des pistes de réponses aux interrogations suivantes : le sacré existe-t-il toujours aujourd'hui? Sous quelles formes se manifeste-t-il? Peut-il se vivre par le biais de la danse? Cette réflexion emprunte une approche heuristique à caractère ethnographique et autoethnographique : analyse et mise en lien de différents auteurs, observations participantes et non participantes, processus de création et présentation chorégraphique. Il sera possible ici de constater que l'expérience du sacré aujourd'hui en Occident se manifeste de différentes façons, sans aucune forme unanime et que la danse peut comporter quelques éléments favorisant l'émergence d'une expérience du sacré, sans qu'il y ait une formule unique. L'expérience du sacré dans le monde occidental est un phénomène plutôt individuel et demande, pour être vécue, une présence totale de la part de la personne.

DANSE, EXPÉRIENCE DU SACRÉ, OCCIDENT, SACRÉ, 21^E SIÈCLE.

INTRODUCTION

Le sujet du présent mémoire-création porte sur la possibilité éventuelle de vivre une certaine expérience du sacré par le biais de la danse. Qu'est-ce qui, dans le processus de création et dans l'exécution d'une chorégraphie, permet un contact avec une forme de sacré, pour la personne qui en fait l'expérience et, dans certains cas, pour un observateur? D'une part, il y a la réflexion sur la définition et l'existence du sacré dans l'Occident contemporain; d'autre part, il y a l'investigation de danses qui peuvent être identifiées comme sacrées de par leurs composantes. Ce sujet du sacré m'est venu d'un intérêt personnel et d'une certaine intuition à l'effet que la danse en contenait un potentiel intéressant.

Bien sûr, il sera question de danse dans ce mémoire-création : celle des autres, à des fins d'approfondissement théorique, et la mienne, par le biais d'une expérimentation et d'une création. J'aborderai quelques danses contemporaines, mais je ferai également une exploration de certaines danses traditionnelles et je m'attarderai aussi sur quelques types de danse provenant de l'Orient, afin de pouvoir décrire et tenter de comprendre pourquoi ces danses possèdent une qualité sacrée. Je fouillerai aussi le domaine religiologique pour voir comment des auteurs occidentaux contemporains qualifient notre expérience du sacré, comment ils l'identifient à travers différentes manifestations, que ce soit par exemple le rave ou les marques corporelles. Nous verrons le point de vue de quelques auteurs québécois et également européens. L'accent sera aussi mis sur des recherches et des expérimentations personnelles effectuées à Montréal.

La motivation à la base de ce mémoire-création provient d'un sentiment personnel, à savoir celui que la présentation d'une pièce dansée pouvait se comparer à une expérience du sacré de par la forme rituelle que cela revêt. Mais je

n'étais pas certaine du bien fondé de cette comparaison. Qui sait, il s'agissait peut-être tout simplement d'un fantasme ou d'une fantaisie de ma part. En même temps, j'avais une intuition me laissant croire qu'il y avait sûrement là matière à vérifier. Mais je me devais d'essayer tout d'abord de découvrir quels genres d'expériences du sacré je pouvais retrouver dans ma société. Et voir si la danse, chez d'autres individus, pouvait offrir un creuset pour le sacré. Était-ce possible de parler de danse sacrée, ici ou ailleurs, à notre époque ou en des temps plus reculés? D'où l'élaboration de cette recherche-crédation.

Comment effectuer la cueillette des informations pertinentes? Principalement grâce à la consultation de documents écrits et visuels, ainsi qu'à la prise de notes. Je suis allée voir des spectacles de danse dites sacrées et j'ai expérimenté certaines avenues à travers des ateliers suivis au fil de mes démarches. Tout ceci dans le but de nourrir le présent document et stimuler mon propre processus de création, dans lequel j'ai tenté d'expérimenter concrètement les éléments d'information compilés ici. Les méthodes de cueillette utilisées dans le cadre de cette présente recherche-crédation s'avèrent somme toute assez simples et accessibles, mais c'est ainsi que je l'ai voulu, afin de demeurer autant que possible dans une perspective de clarté et d'efficacité.

Nous le verrons dans ces pages, la notion de sacré en Occident est encore présente, mais elle a évolué et accaparé des sphères nouvelles par rapport à son champ traditionnel. Le sacré, pour chaque individu vivant en Occident, peut avoir un visage totalement personnalisé et librement constitué. Ces différentes expériences du sacré se détachent des formes traditionnelles et installent de nouvelles références. Nous avons encore des mythes mais ces derniers ne concernent plus ni n'englobent plus toute une société, mais seulement des gens isolés ou des petits groupes à la fois. Nous pouvons vivre encore des rites de passage, car ces derniers nous sont toujours utiles, mais ils peuvent se dérouler avec des moyens adaptés à notre réalité occidentale : les vagues des tatouages, des

raves, etc. D'ailleurs, la danse a souvent servi – et encore de nos jours – à vivre et exprimer une expérience particulière, allant jusqu'au désir de s'unir avec le cosmos. Parfois, la danse peut servir à communiquer avec une entité divine. Nous avons quelques exemples provenant d'autres cultures qui subsistent et qui demeurent en ce sens inspirantes (danses indienne, tibétaine, soufie).

Il s'agit donc ici d'une recherche-crédation, à la fois théorique et pratique. J'ai essayé d'adopter une démarche qui soit la plus directe possible, i.-e. d'essayer de percevoir ce que les gens transmettent de façon spontanée et naturelle, question d'être au plus près de la réalité. Je vais tenter de décrire et de comprendre les phénomènes dont il est question dans ce sujet, d'abord chez les autres, puis dans le cadre de ce que je vis moi-même dans mon processus de création.

Ainsi, dans le chapitre portant sur la méthodologie, nous verrons plus en détail les buts et motivations de cette recherche-crédation. J'aborderai l'aspect création et je poserai les questions et sous-questions de recherche. Je présenterai les pistes et sources ainsi que les concepts clés, pour enfin glisser un mot sur la méthodologie proprement dite ainsi que sur les limites de cette recherche. Dans le deuxième chapitre, je tenterai de définir le sacré, ainsi que le glissement de cette notion. Je m'interrogerai sur la nature de ce sacré dans la société postmoderne, aborderai la notion de bricolage spirituel ainsi que d'autres manifestations comme le rave, *l'ikebana*, le marquage corporel. Finalement, je me pencherai sur la nature indispensable du sacré dans nos vies. Dans le chapitre suivant, je parlerai du sacré dans la danse, des concepts que nous pouvons y retrouver, à travers des danses comme le Bharatanatyam et la danse des Derviches, mais également des danses plus contemporaines. Puis, j'étudierai la présence d'éléments tels le temps, l'espace, les gestes et la répétition dans des danses traditionnelles et contemporaines. Finalement, j'aborderai dans le dernier chapitre mon expérience personnelle d'un contact avec le sacré à travers mon processus de création et de

présentation chorégraphique, à l'aide d'éléments comme la présence, l'espace, le temps, le type de mouvements et la fonction du thé.

CHAPITRE I

MÉTHODOLOGIE

1. Buts et motivations

Ce mémoire de création porte sur les concepts et éléments associés à et favorisant une expérience du sacré dans un processus de création et d'exécution chorégraphiques. L'objectif que je voudrais atteindre par la conduite de ce mémoire-crédation concerne d'abord le processus de création chorégraphique (la recherche, l'élaboration d'une structure, l'épuration) puis l'exécution de l'œuvre qui en découle (l'enchaînement des phrases gestuelles, mémoriser et apprendre les sensations, le rendu de l'œuvre, apprivoiser un état de présence particulier) et enfin le partage de cette expérience de danse avec des observateurs qui assistent à une présentation publique. Par cette démarche, je tente de comprendre, à travers la danse, ce qui peut être considéré comme une expérience du sacré et comment il est possible de vivre une telle expérience.

Pourquoi aborder un sujet comme le sacré? Alors que dans ma vie personnelle, je traversais une période difficile faite d'une série d'épreuves marquantes et de profondes transformations, j'ai ressenti le besoin de m'adonner à des activités telles que la prière, la méditation, le yoga, etc., des activités auxquelles on peut associer une

dimension sacrée. J'ai ressenti le besoin d'un certain contact avec la sphère du sacré et ce, après plusieurs années d'absence de cet aspect de la vie humaine dans mon existence. Cette redécouverte du sacré m'a été bénéfique. Elle m'a permis d'aller plus loin et d'approfondir mon évolution en tant qu'individu. Ce mémoire-crédation prend pour amorce un intérêt personnel à propos du sacré de par ce qu'il m'a apporté de signifiant (ce qui a un sens et un effet concrets).

Par le passé, j'ai déjà comparé mes expériences de performance de danse à des expériences rituelles, comportant des actions précises, dans un espace précis, se déroulant dans un laps de temps déterminé. Je me suis interrogée à propos de cette impression, cette idée que j'avais. Était-ce fondé? Y a-t-il à la base de cette impression une réalité concrète, une documentation théorique vérifiable, qualifiable, voire quantifiable? Est-il possible de décrire et comprendre les expériences du sacré qu'on peut retrouver aujourd'hui? Est-il possible de reconnaître et relever des concepts et éléments se reliant au sacré dans d'autres danses, traditionnelles ou contemporaines?

2. Création

Ce mémoire comporte un volet création. Cette création occupe pour moi une place importante et correspond à l'aboutissement d'une démarche. De même, elle s'avère être une expérience pratique des concepts et des éléments décrits et traités dans les chapitres II et III. Elle se présente aussi comme une appropriation personnelle du sujet qui, par la suite, se transmet de façon concrète à d'autres personnes (spectateurs) par le biais de la présentation publique. Comme la plupart des expériences du sacré sont d'ordre communautaire¹, il a toujours été important pour moi qu'il y ait

¹ Voir chapitre III, section 2.2 L'espace sacré, p. 90.

communication et 'interaction' avec le public. Voilà pourquoi je tiens à faire une œuvre et surtout à la présenter devant public : le contexte de représentation m'offre un moment spécial et unique, qui ne ressemble pas à la vie de tous les jours et qui ne peut se reproduire de façon exacte ou fidèle; et c'est un moment d'échange d'énergie et de sensations qui permet une forme de partage et d'offrande entre le public et moi. Finalement, bien que l'accent soit sur la création, c'est moi qui danserai la pièce, car il s'agit actuellement de mon champ d'intérêt en danse – être en scène – en plus de simplifier la démarche, du fait de restrictions budgétaires, en évitant d'avoir à engager un interprète. De plus, je crois que dans ce contexte, la formule solo est préférable, car il s'agit pour moi, de par la complexité du sujet, d'une démarche individuelle qui, à l'heure actuelle, m'apparaît difficile à transmettre à d'autres danseurs.

3. Question et sous-questions de recherche-crédation

Dès le départ, je désirais faire une création chorégraphique dans le but de la présenter à un public; ceci était très important pour moi. Puis est venu cet intérêt pour la sphère du sacré. Peu à peu, j'ai amorcé ma réflexion à propos de cette potentialité du sacré dans la danse, ce qui m'a amené à formuler la question suivante :

Quels sont ou pourraient être les concepts et éléments suscitant l'émergence d'une expérience du sacré à l'intérieur d'un travail chorégraphique donné?

On peut voir aisément que les composantes principales qui forment cette question sont : **concepts, éléments, expérience du sacré, travail chorégraphique, donc danse**. Avant même d'entrer en studio pour l'exploration gestuelle et spatiale et la création proprement dite, je me devais d'y voir clair sur cette fameuse notion de sacré et sur les croyances et pratiques qui en découlent. Ceci m'a amené à formuler les sous-questions suivantes :

- Quels sont les concepts qui peuvent définir le sacré?

- Qu'est-ce qu'une expérience du sacré aujourd'hui, particulièrement en Occident?
- Existe-t-il des danses à caractère sacré?
- Quels sont les éléments utilisés dans la création chorégraphique qui pourraient favoriser un contact avec le sacré?
- Comment faire surgir une expérience du sacré par le biais de la danse?
- Ce type d'expérience est-il communicable, transférable au spectateur, au public?
- Ce moment est-il ou peut-il être reproductible?

De même, la recherche en studio et le processus de création ont engendré d'autres questions pertinentes qui m'ont porté à orienter mon processus et à moduler le résultat de ce processus, i.-e. l'œuvre d'une manière plus fine et plus juste :

- Peut-on parler de mouvements sacrés?
- Peut-on parler d'un espace sacré?
- Quel est le lien entre la danse et la musique qui l'accompagne?
- Quels sont les liens entre le travail de recherche et le travail de création?
- Quels états de corps et d'esprit permettent de faire s'advenir un moment unique, sacré?
- Les mouvements ont-ils, doivent-ils avoir un sens? Si oui, lequel?
- L'enchaînement a-t-il, doit-il avoir un sens? Si oui, lequel?
- Comment faire des choix pertinents?
- Comment atteindre la clarté de l'enchaînement?
- Quel est le rôle de la respiration?

4. Pistes et sources

Afin d'amorcer ma recherche, et dans le but de me documenter sur le sujet, me bâtir des références de départ et trouver de l'information pertinente, je suis allée vers des textes, des ouvrages et des auteurs appartenant au champ de la religiologie. Dans un second temps, je suis allée voir du côté de la danse sacrée. La grande majorité – pour ne pas dire la quasi-totalité – des auteurs, ouvrages et textes consultés sont contemporains, i.-e. de la seconde moitié du 20^e siècle, jusqu'aux premières années 2000. Certains d'entre eux débordent de l'Occident et se réfèrent à d'autres parties du monde, notamment aux pays orientaux (Inde, Tibet).

Pour les besoins de ma recherche-crédation, 12 auteurs ont été sélectionnés pour la qualité et la pertinence de leurs propos en regard de la présente démarche : Roger Caillois, *L'homme et le sacré*; Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*; Roger Bastide, *Le sacré sauvage*; Guy Ménard, *Petit traité de la vraie religion*; Denis Jeffrey, *Jouissance du sacré*; David Le Breton, *Signes d'identité, La peau et la trace*; Maria Gabriele Wosien, *La danse sacrée*; Élisabeth Zana, *La danse et le sacré*; Lydia Karsenty, *La danse en rave, une danse transe des années 1990?*; Pierre Lory, *Danse et spiritualité dans l'espace musulman*; Matthieu Ricard, *Moines danseurs du Tibet*; Manjula Lusti-Narasimhan, *Bharatanatyam*².

5. Concepts clés

Trois grands concepts clés traversent l'ensemble du mémoire-crédation, en regard du champ qu'il touche et des questions, à la fois séculaire et contemporaine qu'il aborde. Il y a d'abord le sacré, qui est le cœur du sujet de ce mémoire; ensuite, la

² Ces auteurs et ouvrages seront traités de manière approfondie dans les chapitres II et III.

postmodernité; elle représente la période temporelle étudiée; enfin, il y a l'expérience : par le contexte de cette recherche qui comporte un volet création, donc une expérimentation pratique, il demeure important de donner à ce concept un cadre théorique, quelques bases qui le définissent.

5.1 Sacré

Pour le concept de sacré, je me réfère d'abord ici à quelques termes et définitions contenus dans les feuilles de route conçues par Eve Paquette dans le cadre de son cours intitulé *Religion et culture contemporaine* donné à l'Université du Québec à Montréal lors de la session hiver 2003, notamment ceux de sacré, de religion et de rite.

- Sacré. Le sacré est ce qui rompt l'unité et l'homogénéité du monde profane (Mircea Eliade). Le sacré apporte un sens, un 'surplus d'être'; il sert à maintenir et à régénérer le monde profane, i.-e. le monde ordinaire, de la vie quotidienne. Le lien entre le sacré et le profane est assuré par, entre autres, des religions, des rites : modes de gestion du sacré.
- Religion : « Ensemble de croyances et de dogmes, définissant le rapport de l'Homme avec le sacré; ensemble de pratiques et de rites propres à chacune de ces croyances; adhésion à une doctrine religieuse; foi »³.
- Rite. Un rite est un geste, une action ou une pratique symbolique. Le rite est habituellement un geste ou un ensemble de gestes répétitifs et communautaires. Il comporte trois parties :
 - 1) la préparation : se préparer à entrer en contact avec le sacré;
 - 2) le déroulement : l'incursion dans le domaine du sacré;
 - 3) le retour : se mettre en état de revenir au monde profane.

³ *Le Petit Larousse illustré 1994*, Paris, Larousse, p. 873.

L'auteur François-Xavier Hervouët nous offre aussi plusieurs pistes intéressantes quant à une définition du sacré. Est qualifié de sacré ce qui est à la fois un manque et un besoin d'en appeler à une force supérieure; ce qui possède un pouvoir absolu, constructeur ou destructeur. Est sacré ce qui l'est à travers le regard du croyant; c'est l'objet d'une manifestation d'une puissance autre dans le monde de l'homme. Le sacré se réfère à l'origine du monde, à sa naissance et à son organisation. Le sacré est une attitude qui consiste à vivre le plus près possible des dieux; et le sacré, c'est d'abord et avant tout de l'ordre de l'humain⁴.

André Dumas nous donne également une définition du sacré à travers les fonctions que celui-ci est appelé à remplir. Le sacré permet à l'homme de se construire un univers rassurant et dirigé et lui permet de surmonter sa solitude. Par le sacré, l'homme respecte certains rites et règles et transmet les récits et les mythes qui expliquent ses origines⁵. Le sacré sert à « [...] se concilier la nature, surmonter la mort, se constituer une voûte commune du monde, enfin se rassembler dans un empire immuable »⁶. Plus loin, l'auteur ajoute :

Le sacré devient (ainsi) l'idéal, la plus haute conception que l'homme aimerait s'adresser à lui-même. [...] le sacré est une voie d'approche pour ce qui s'offre à l'homme comme écoute, quête et adhésion, car le sacré à la fois dépossède l'homme de sa suffisance, lui indique, par des signes et par le silence, une voie, et surtout le remet dans une disposition d'émerveillement et de réceptivité⁷.

En résumé, les caractéristiques du concept de sacré qui se rapprochent de mon projet de recherche-crédation et qui peuvent y être reliés sont : surplus d'être, maintien et régénération du monde profane, gestes ou ensemble de gestes symboliques et

⁴ HERVOUËT, François-Xavier. *Dictionnaire culturel en langue française, Tome 4*, dir. REY, Alain, Paris, Le Robert, 2005, p. 483 à 487.

⁵ DUMAS, André. *Encyclopedia Universalis, Volume 20*, Paris, Corpus, 2002, p.400.

⁶ DUMAS, André, *Ibid*, p. 401.

⁷ DUMAS, André, *Ibid*, p. 401, 403.

répétitifs, manifestation d'une puissance autre, construction d'un univers rassurant et dirigé, émerveillement, réceptivité.

5.2 Postmodernité

Il demeure difficile de définir le concept de postmodernité, trop vaste et peut-être surtout ambigu dans l'usage fait du terme. Plusieurs définitions sont ainsi possibles. Parmi ces dernières, j'en ai identifié une qui donne un bon point de départ à ma recherche-crédation : période où sont remises en question les valeurs de la modernité, par exemple, en réintégrant des valeurs appartenant à la tradition. De même, l'auteure Béatrice Ramaut-Chevassus, maître de conférences à l'Université de Saint-Étienne, en France, offre une définition intéressante de la postmodernité. Selon elle, ce n'est ni un mouvement, ni une école. Postmodernité peut signifier le comble de la modernité; un dépassement du modernisme; une autre signification, « [...] la plus courante, est celle qui considère la postmodernité comme un retour global à la tradition considérée comme héritage et qui l'oppose ainsi au modernisme. [...] Elle ne désigne pas seulement des œuvres mais une époque, l'esprit du temps »⁸.

L'auteure poursuit sa définition de la postmodernité sous l'angle de la fin de la modernité. Premièrement, la postmodernité, c'est la fin des avant-gardes. Ces dernières ont été prises au piège de ne vouloir créer que du nouveau et par le fait même, se sont épuisées. Ensuite, pour B. Ramaut-Chevassus, la postmodernité, c'est la fin de l'histoire : le temps n'est plus une suite de nouveautés qui se succèdent les unes après les autres, mais un bassin de références dans lequel on peut puiser librement. Finalement, la postmodernité, c'est la fin des métarécits : les visions

⁸ RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice. *Musique et postmodernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 5-7.

absolues et uniformes se dispersent, se fragmentent et deviennent des éléments divers qui peuvent être combinés de différentes façons, amenant une pluralité de styles⁹.

Ainsi, la postmodernité se caractérise :

1. par une nouvelle attitude envers le passé : remémoration et citation libres d'éléments du passé ayant tous la même valeur;
2. par un goût pour l'éclectisme : fragmentation et détournement de visions absolues et uniformes;
3. par une demande de communicabilité : « Une des caractéristiques dominantes de l'idée de postmodernité tient, on le sait, à la volonté d'en finir avec un certain élitisme et un certain hermétisme »¹⁰.

À la différence des définitions précédentes, *Le Petit Larousse* ne parle pas de postmodernité mais de postmodernisme : « Orientation du goût propre au dernier quart du vingtième siècle, caractérisée par une certaine liberté formelle, de l'éclectisme, de la fantaisie, rompant ainsi avec la rigueur sévère du style moderne »¹¹. « Style artistique, architectural éclectique »¹². Ici le mot postmodernisme semble correspondre à un courant artistique. Toutefois, de par les éléments de sa définition, on peut l'inclure dans le concept de postmodernité. D'ailleurs, dans le tableau intitulé *Tendances de la culture susceptibles d'affecter la religion et la manière de vivre celle-ci*, Guy Ménard¹³ définit la postmodernité en la comparant avec la tradition et la modernité :

⁹ RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice, *Ibid*, p. 8-10.

¹⁰ RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice, *Ibid*, p. 11-18.

¹¹ *Le Petit Larousse illustré 1994*, Paris, Larousse, p. 810.

¹² *Dictionnaire culturel en langue française, Tome 3*, dir. REY, Alain, Paris, Le Robert, 2005, p. 1956.

¹³ Tableau provenant des feuilles de route d'Eve Paquette dans le cadre du cours *Religion et culture contemporaine*, Université du Québec à Montréal, hiver 2003. Voir le tableau intégral en Annexe.

Au niveau social :

- Tradition : ego faible, identité traditionnelle, famille large (clan)
- Modernité : ego fort, identité rationnelle, famille nucléaire
- **Postmodernité : ego poreux/mou, identités plurielles/molles, familles recomposées/affinitaires**

Vision du monde :

- Tradition : passé, bon vieux temps, reproduction d'un modèle
- Modernité : avenir, progrès, invention
- **Postmodernité : présent, 'no future', bricolage**

Plan des valeurs :

- Tradition : valeurs imposées, unanimisme, âme plus importante que le corps
- Modernité : valeurs partagées (classes sociales), tolérance, corps productif
- **Postmodernité : valeurs choisies, pluralisme valorisé, corps jouissif**

Finalement, le concept de postmodernité recèle certaines caractéristiques pouvant être en lien avec mon projet : libre recours à des références du passé, éclectisme, fantaisie, pluralité, affinités, présent, bricolage.

5.3 Expérience

Le concept d'expérience peut s'appréhender sous différents angles. *Le Petit Larousse* définit l'expérience comme étant « Tout ce qui est appréhendé par les sens et constitue la matière de la connaissance humaine; ensemble des phénomènes connus et connaissables »¹⁴. L'auteur Dimitri El Murr définit le concept d'expérience avec des termes qui à la fois s'opposent et se complètent. L'expérience, c'est l'ensemble des

¹⁴ *Le Petit Larousse illustré 1994*, Paris, Larousse, p. 419.

connaissances et des sentiments qu'on reçoit d'un contact avec le monde; en même temps, l'expérience c'est agir sur le monde, car faire l'expérience de quelque chose, c'est essayer de réaliser cette chose¹⁵. Plus loin, l'auteur rapporte que l'expérience désigne « à la fois ce qui nous relie au monde extérieur et la vie subjective, intime, personnelle, individuelle qui est affectée par cette extériorité »¹⁶. Il souligne également l'idée de l'expérience d'un point de vue philosophique :

Dans le cadre de la philosophie de l'esprit, on peut donc appeler 'expérience' un état mental ne requérant pas la médiation d'une forme de connaissance propositionnelle ou conceptuelle, intrinsèquement qualitatif, privé et incommunicable, et enfin infaillible et irréductiblement subjectif¹⁷.

Pascal Engel définit le concept d'expérience à partir des mêmes thèmes. L'expérience est immédiate : on en reçoit les informations ici et maintenant; l'expérience est qualitative : on en reçoit les informations telles qu'elles nous apparaissent; l'expérience est privée : elle nous est propre; l'expérience est infaillible et subjective : elle dépend de notre façon de la vivre¹⁸.

¹⁵ EL MURR, Dimitri. *Dictionnaire culturel en langue française, Tome 2*, dir. REY, Alain, Paris, Le Robert, 2005, p.810.

¹⁶ EL MURR, Dimitri, *Ibid*, p. 811.

¹⁷ EL MURR, Dimitri. *Ibid*, p. 811.

¹⁸ ENGEL, Pascal. *Encyclopædia Universalis, Volume 9*, Paris, Corpus, 2002, p. 91.

Pour conclure, les caractéristiques du concept d'expérience qui se lieraient le plus à mon projet seraient : réception/action, immédiateté, qualitatif, privé, subjectivité.

6. Méthodologie

Il s'agit ici d'une recherche-crédation, i.-e. qu'elle comporte dans son entité une partie création-élaboration-présentation d'une pièce, *Désert*, constituant le pendant pratique des concepts et notions théoriques avancés. La recherche théorique, qui soutient la création, s'appuie sur une approche **heuristique** à caractère **ethnographique**. De même, en ce qui a trait à mon processus de création, j'utilise une approche de type **autoethnographique**, ma propre pratique artistique demeurant un terreau dans lequel je puise des données servant à nourrir la réflexion théorique.

6.1 Heuristique

Heuristique : « (adj.) Qui a une utilité dans la recherche, notamment la recherche scientifique et épistémologique; qui aide à la découverte. (N.F.) Discipline qui se propose de dégager les règles de la recherche scientifique et de la découverte »¹⁹.

Selon l'auteur Jean-Pierre Chrétien-Goni, l'heuristique comprend toutes les démarches favorisant la découverte ou l'invention. D'une part, d'un point de vue méthodologique, l'heuristique désigne les techniques de découverte servant à décrire

¹⁹ *Le Petit Larousse illustré 1994*, Paris, Larousse, p. 514.

et à réfléchir sur les conditions générales du progrès. D'autre part, l'heuristique s'intéresse aux conditions de justification et de légitimation des connaissances²⁰.

(adj.) Qui sert à la découverte; méthode heuristique, consistant à faire découvrir à l'élève ce qu'on veut lui enseigner; se dit d'une méthode d'exploration d'un problème procédant par évaluations successives et hypothèses provisoires. (N.F.) Partie de la science qui a pour objet la découverte des faits; en histoire, art de rechercher et de découvrir les documents; méthode de recherche fondée sur l'approche progressive d'un problème donné²¹.

Pour Odile Grandet et Erik Oger, l'heuristique est une méthode de recherche qui sert à donner une direction à cette dernière. L'heuristique est à la fois une méthode de description de découverte et la description du processus même de cette découverte²². Pour les besoins de mon projet de recherche-crédation, certaines caractéristiques de l'heuristique risquent de m'inspirer davantage : découverte, exploration, justification et légitimation des connaissances, donner une direction à la recherche.

6.2 Ethnographie

Ethnographie : « Branche des sciences humaines qui a pour objet l'étude descriptive des ethnies »²³. « Étude descriptive des groupes humains, notamment des ethnies vivant dans une civilisation préindustrielle, de leurs caractères anthropologiques, sociaux »²⁴. L'auteure Sylvie Fortin nous donne une définition de l'ethnographie et

²⁰ CHRÉTIEN-GONI, Jean-Pierre. *Encyclopedia Universalis, Volume 11*, Paris, Corpus, 2002, p. 291.

²¹ *Dictionnaire culturel en langue française, Tome 2*, dir. REY, Alain, Paris, Le Robert, 2005, p. 1625.

²² GRANDET, Odile et Erik OGER. *Encyclopédie philosophique universelle, Volume 2, Tome 1*, dir. JACOB, André, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 1137-1138.

²³ *Le Petit Larousse illustré 1994*, Paris, Larousse. p. 411.

²⁴ *Dictionnaire culturel en langue française, Tome 2*, dir. REY, Alain, Paris, Le Robert, 2005, p. 708.

nous explique en quoi cette approche peut être pertinente dans le cadre d'une étude de pratique artistique : « [...] l'ethnographie est une méthode de recherche qui se distingue des autres méthodes [...] par la prise en compte de la dimension culturelle. [...] (C'est) la description pour comprendre des cultures données [...] »²⁵. Pour S. Fortin, il est important dans ce cadre d'accumuler des données ethnographiques. Ces données sont constituées de la description des gestes, des paroles, des intuitions qui peuvent surgir en cours de travail et qui sont consignés par le chercheur dans son journal de bord. Ces données représentent le vécu sur le terrain²⁶. Et dans le cas de la danse, « la corporéité du chercheur, ses sensations et ses émotions sur le terrain, sont reconnues comme des sources d'information au même titre que peut l'être une photographie de l'œuvre en cours »²⁷. Plus loin, l'auteure ajoute que les données ethnographiques peuvent être pour l'artiste des matériaux qui l'aideront à bâtir sa recherche réflexive. Ces données ethnographiques fournissent des clés du monde vécu par l'artiste. La consignation des détails du travail pratique expose la vision intérieure de l'artiste et permet au lecteur de mieux comprendre l'expérience de ce dernier²⁸.

Ainsi, dans la définition du terme ethnographie, on parle en général d'étude descriptive, ce qui rejoint mes buts qui sont principalement de décrire et comprendre

²⁵ FORTIN, Sylvie, *Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique*, in GOSSELIN, Pierre et Éric LE COGUIEC. *La recherche création*, dir. GOSSELIN, Pierre et Éric LE COGUIEC, Ste-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2006, p. 98, 100.

²⁶ FORTIN, Sylvie, *Ibid.*, p. 99, 101.

²⁷ FORTIN, Sylvie, *Ibid.*, p. 101.

²⁸ FORTIN, Sylvie, *Ibid.*, p. 102-103.

ce que peut être une expérience du sacré dans notre contexte actuel. Certaines définitions parlent d'ethnies, mais on pourrait parler également de sous-groupes, sous-cultures ainsi que de ma propre expérience – l'aspect 'auto' de la recherche.

6.3 Autoethnographie

L'auteure Sylvie Fortin apporte un point de vue tout à fait pertinent et éclairant quant à la nature de l'autoethnographie. Elle écrit :

L'autoethnographie (proche de l'autobiographie, des récits du soi, des histoires de vie, des récits anecdotiques) se caractérise par une écriture au 'je' qui permet l'aller-retour entre l'expérience personnelle et les dimensions culturelles afin de mettre en résonance la part intérieure et plus sensible du soi²⁹.

Il a été avantageux pour moi de procéder à une autoethnographie concernant ma démarche. À chaque séance en studio, je me réservais toujours un peu de temps pour prendre des notes dans mon journal de bord à propos du travail accompli. Ces notes m'ont été très précieuses et ont suivi et soutenu le processus jusqu'à la fin, guidant ses évolutions et ses questionnements. Cela m'a permis aussi de faire des liens avec les concepts théoriques étudiés, de me situer dans la problématique et, par la suite, d'avoir un point de vue plus large qui englobe bien plus que mon expérience intime.

[...] l'histoire personnelle doit devenir le tremplin pour une compréhension élargie. Le praticien chercheur qui se retourne sur lui-même ne peut en rester là. Sa prise de parole doit dériver vers un ailleurs. [...] Les données autoethnographiques, définies comme des expressions de l'expérience personnelle, aspirent à dépasser l'aventure proprement individuelle du sujet³⁰.

²⁹ FORTIN, Sylvie, *Ibid*, p. 104.

³⁰ FORTIN, Sylvie, *Ibid*, p. 104-105.

6.4 Démarche et cueillette de données

Concernant ma démarche réflexive, j'ai procédé tout d'abord à l'étude, l'analyse et la mise en lien de différents auteurs. Pour faire cette recherche, j'ai consulté plusieurs documents écrits : essais, mémoires, ouvrages de référence, articles. J'ai utilisé des carnets de notes afin de rassembler et classer les informations pertinentes, dans le but de faire des liens entre elles, ainsi que quelques photos et illustrations, lorsqu'une mise en images pouvait aider à éclaircir le propos. Ensuite, j'ai procédé à des observations participantes : atelier de Bharatanatyam, atelier de danses sacrées de Gurdjieff; ainsi qu'à des observations de style non participante : assister à un spectacle de Bharatanatyam, un spectacle de Derviches tourneurs.

Concernant ma démarche de création, celle-ci s'est déroulée sous forme de séances de répétition et de travail en studio, à raison de deux à quatre séances par semaine, selon les besoins, séances pendant lesquelles s'est construit le matériel chorégraphique et s'est développé l'enchaînement à présenter devant public. J'ai utilisé un journal de pratique afin de noter les trouvailles, les questionnements, les commentaires, les ajustements; la prise de notes s'est faite à la fin de chaque séance. À quelques reprises, les enchaînements ont été filmés sur vidéo afin de m'aider à me souvenir de ce qui avait été fait, où j'étais rendue et me permettre d'avoir un recul extérieur pour les corrections à apporter. À l'occasion également, une personne, reliée de près ou de loin au processus, est venue assister à l'enchaînement afin que je puisse profiter d'un œil extérieur susceptible de me donner des commentaires constructifs. Finalement, au début de chaque séance, afin de me préparer au travail, j'ai utilisé différentes techniques de méditation de manière à me mettre dans un état de disponibilité : visualisation, travail sur le souffle, danses sacrées de Gurdjieff.

7. Limites de la recherche-création

Quant aux limites impos ees à cette recherche, il y a les impératifs financiers qui ont restreint le nombre de personnes approchées/impliquées ainsi que l'accessibilité des sources d'informations et de références. Je m'en suis tenue surtout à la danse contemporaine occidentale (Québec, Europe) ainsi qu'à des danses ayant un bagage traditionnel plus important (Bharatanatyam, Derviches, moines tibétains, danse hassidique). De plus, le champ de recherche danse et sacré, en Occident, propose actuellement qu'un corpus écrit plutôt restreint. Il faut dire qu'il n'y a pas encore beaucoup de créations et d'expériences de création qui abordent directement le sacré dans la danse en Occident. Concernant cette aventure, nous n'en sommes qu'au début et il reste beaucoup à faire. Qui sait, peut-être que ma recherche-création apportera une pierre à cet édifice qu'est le lien entre le sacré et la danse...

CHAPITRE II

LE SACRÉ : QUELQUES DÉFINITIONS

Sacré, ce terme apparaît comme quelque chose de désuet, voire peut-être d'étrange ou d'incompatible sous la loupe de la société contemporaine occidentale. Nous ne voyons plus les gens aller à l'église; la plupart des fêtes religieuses d'autrefois ont disparu et ont été remplacées par des congés civils; et celles qui ont subsisté ont été métamorphosées en période de grande consommation matérielle et publicitaire (Noël, Pâques). En somme, le calendrier qui mesure nos années s'est vu dévêtir de ses moments religieux forts et a, semble-t-il, hérité d'une tenue toute profane. Le sacré, selon toute vraisemblance, s'est désintégré et envolé...

Si je parle du sacré de cette façon - fréquentation de l'église, célébration de Noël et de Pâques - c'est que pour bien des gens, le sacré se réfère à la pratique d'une religion : catholique, protestante, musulmane, etc. Mais existe-t-il une autre définition, une autre vision du sacré? Qu'est-ce que le sacré? De quoi parle-t-on lorsqu'on évoque ce mot? Le sacré se décline-t-il davantage qu'en une pratique religieuse particulière?

1. Esquisses de définitions du sacré

On peut supposer qu'il n'y a pas une, mais des définitions du sacré. Pour Mircea Eliade, historien des religions, le sacré est une réalité absolue, réalité qui « transcende ce monde-ci, mais qui s'y manifeste et de ce fait, le sanctifie et le rend réel »¹.

Quelque chose de vrai, d'authentique : c'est un premier élément qu'on peut retenir. Mais ce sacré semble une qualité relative, attribuée à certaines personnes (prêtre), certains endroits (église) ou certains moments de l'année (Noël), selon les critères accordés par celui ou celle qui regarde, perçoit, identifie l'entité ou l'être en question comme étant sacré(e). Le sacré n'est pas quelque chose d'acquis ou d'automatique; selon le sociologue Roger Caillois : « c'est une qualité que les choses ne possèdent pas par elles-mêmes : une grâce mystérieuse vient la leur ajouter »².

Roger Caillois identifie le sacré par sa nature paradoxale, à la fois vénérable et effrayante. Selon cet auteur, dès qu'une personne ou un objet bénéficient de cette grâce – être sacré – ils sont perçus de façon fort différente, bien que leur apparence extérieure, matérielle, soit demeurée la même. Comme la perception, la façon d'agir à l'égard de cette personne ou de cet objet est modifiée et peut prendre un caractère à la fois respectueux, périlleux, risqué; il n'est alors plus possible de communiquer ou de toucher en toute innocence. La nature du sacré est d'autant plus puissante qu'elle appelle à la prudence et à la conscience, qu'elle est fragile, n'étant présente que pour une durée éphémère, fugace et que pour un contexte délimité qui n'est pas immuable ou éternel. Effrayable mais léger; admiré mais redouté.

¹ ELIADE, Mircea. *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 171-172.

² CAILLOIS, Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950, p. 25.

Le sacré semble posséder, d'une part, une nature fragile.

Il convient donc que des cloisons étanches assurent un isolement parfait du sacré et du profane : tout contact est fatal à l'un comme à l'autre. 'Les deux genres, écrit Durkheim, ne peuvent se rapprocher et garder en même temps leur nature propre'³.

D'autre part, le sacré semble en même temps puissant. « La force que recèlent l'homme ou la chose consacrés est toujours prête à s'épandre au-dehors, à s'échapper comme un liquide, à se décharger comme l'électricité »⁴. Cependant, le sacré compose avec le profane une dualité complémentaire qui semble inhérente à la vie.

Le sacré est quelque chose de respecté, à cause des bénéfices qu'on attend de lui; il est donc craint en même temps qu'il est désiré. Encore ici nous avons une dualité dans le caractère de ce qui est considéré comme sacré. Il est recommandé de le manipuler avec soin, mais il nous attire et nous inspire le risque, l'audace. Le sacré est aussi une énergie, en même temps dangereuse et bienfaisante, mystérieuse et efficace. Pour l'utiliser, il faut savoir s'en servir à bon escient, de la bonne manière et en évitant les risques possibles. C'est une totalité, indivisible et présente de façon entière (la moindre parcelle de l'hostie, le moindre fragment de la relique contiennent toute la puissance de l'hostie ou de la relique entières).

Ainsi, le sacré est tout à la fois repoussant et fascinant.

Au fond, le sacré suscite chez le fidèle exactement les mêmes sentiments que le feu chez l'enfant : même crainte de s'y brûler, même désir de l'allumer;

³ CAILLOIS, Roger, *Ibid*, p. 26.

⁴ CAILLOIS, Roger, *Ibid*, p. 25.

même émoi devant la chose prohibée, même croyance que sa conquête apporte force et prestige - ou blessure et mort en cas d'échec⁵.

R. Caillois reprend également les termes de R. Otto lorsqu'il mentionne le *fascinans* (le sacré enivrant, extatique, l'amour de la divinité) et le *tremendum* (le Dieu colérique et accusateur).

Le sacré est une nature à double tranchant; d'un côté, l'inertie et la passivité, qui veulent et doivent préserver le monde tel qu'il est, de l'autre, l'énergie et l'activité, qui déstabilisent le monde mais ainsi assurent son renouvellement. R. Caillois explique :

[...] en mythologie grecque, on a reconnu dans l'idée de *moira*, c'est-à-dire dans la notion d'une loi de partage impersonnelle, aveugle, impartiale, l'élément passif du sacré auquel se heurte l'élément actif représenté par la volonté des héros ou des dieux. Ceux-ci peuvent 'corriger' la destinée, fausser la fatalité [...] En face de l'uniformité de l'ordonnance universelle, les dieux apparaissent comme des principes d'individuation.[...] L'ordre du monde suppose la barrière des inhibitions, l'exemple des dieux ou des héros encourage à passer outre. L'un freine l'action, l'autre provoque l'exploit. Ils règnent à tour de rôle dans la société, l'un pendant la phase atone, le temps ouvrable, l'autre lors de la phase de paroxysme, la fête (ou la guerre)⁶.

Résumons les définitions du sacré que nous venons de voir. Le sacré est quelque chose d'authentique, c'est une réalité absolue. Mais il s'agit d'une qualité relative : pour qu'une chose ou une personne soit qualifiée de sacrée, il lui faut 'l'approbation' de l'observateur; c'est une qualité qui se 'mérite', qui n'est pas automatiquement accordée. Le sacré possède une nature paradoxale : il est en même temps vénérable et effrayant, fragile et puissant, repoussant et fascinant; il appelle à l'ordre par son rôle de préservation du monde et incite à l'action pour renouveler le monde.

⁵ CAILLOIS, Roger, *Ibid*, p. 48.

⁶ CAILLOIS, Roger, *Ibid*, p. 174-175.

2. Le glissement de la notion du sacré

Il peut nous sembler que le sacré se présente comme un élément rattaché à la vie humaine. Tant que les humains vivront, le sacré fera partie de leur expérience. Et comme la vie humaine qui évolue sous forme de sociétés, le sacré est un élément évoluant, c'est-à-dire qu'il change d'aspect, se revêt de diverses formes, emploie des façons toujours nouvelles et différentes de se manifester. On peut parler ici de glissement de la notion du sacré ou de l'expérience du sacré, car comme il (le sacré) est rattaché à la vie, on en parlera également en utilisant l'expression **d'expérience du sacré**. Le sacré a glissé vers des voies qui nous paraissent inusitées, incongrues. Comme nous ne le voyons plus dans les formes instituées, celles qui nous apparaissent habituelles, nous croyons qu'il a tout bonnement disparu. Nous avons l'impression que notre monde occidental est un monde sans aucun sacré. Au Québec, terre catholique par tradition, on a remarqué depuis plusieurs années une énorme décroissance de la pratique religieuse et de la fréquentation de l'office. Soit. Mais les gens ont-ils réellement abandonné le sacré pour autant? Il est plus que probable que l'institution de l'Église ne rejoint plus les gens, parce qu'elle ne correspond plus à leurs styles de vie, ni à ce qu'ils cherchent à réaliser; elle n'est plus en mesure de satisfaire les besoins mus par une quête de sens à propos de l'identité, de la vie, etc. Les individus se tournent ainsi vers d'autres modèles, d'autres formes pouvant les combler et répondre à leur soif spirituelle : d'autres mouvements religieux, d'autres activités qui auparavant n'étaient pas considérées comme 'sacrées', telles que certaines manifestations sportives, des techniques d'épanouissement personnel et/ou thérapeutiques, des activités de plein air. Nous verrons plus loin d'autres exemples de ce genre de formes d'expérience du sacré lorsque nous parlerons plus en profondeur de ce glissement de la notion du sacré avec des auteurs contemporains. Mais pour

l'instant, reculons encore un peu dans le 20^e siècle, question de voir émerger ce glissement du sacré à travers (probablement) les premières identifications de cette caractéristique du monde moderne.

Lorsqu'on parle du sacré, apparaissent d'autres notions qui lui sont souvent rattachées; parmi celles-ci, le mythe. Selon M. Eliade⁷, le mythe est un événement primordial qui a eu lieu au commencement du Temps; il raconte ce que les dieux ou les êtres divins ont fait, comment s'est effectué, créé quelque chose. En racontant l'activité créatrice des dieux, le mythe révèle la sacralité absolue et fonde la vérité absolue; il devient un modèle exemplaire pour quelque activité humaine que ce soit (par exemple, le travail agricole).

Plus loin dans l'ouvrage *Le sacré et le profane*, M. Eliade identifie des données qu'on pourrait qualifier de 'mythes modernes'. Car l'homme moderne et profane a des mythes; parce qu'il descend de l'homme religieux, il a conservé des réflexes et des comportements religieux, mais vidés de la signification s'y rattachant. Pour prendre possession de son monde, l'homme moderne a désacralisé celui de ses ancêtres, mais continue à être obsédé par ce sacré et il est disponible à le recevoir en lui, à le laisser renaître en lui; « il a été obligé de prendre le contre-pied d'un comportement qui le précédait, et ce comportement, il le sent toujours [...] »⁸. Malgré qu'en Occident, les pratiques religieuses soient en déclin, les gens vivent quand même des expériences du sacré. Bien sûr, il existe toujours des cultes, des cérémonies à l'église pour des occasions telles que les mariages, les enterrements, les baptêmes. Mais on peut aussi déceler dans notre quotidien d'autres formes d'expérience du

⁷ Je fais ici un résumé d'un passage de l'ouvrage *Le sacré et le profane*, *op. cit.*, p. 84 à 87.

⁸ ELIADE, Mircea, *Ibid*, p. 173.

sacré : la minute de silence, la pendaison de crémaillère; la fin de semaine à la campagne, la séance de tai chi dans le parc; le rapport intime entre deux amoureux, le dimanche des tam-tam sur le Mont-Royal; le souper hebdomadaire entre amis, le match de hockey à la télévision... Ces choses qui nous semblent vitales. L'homme moderne se prétendant areligieux possède et démontre une mythologie bien à lui dans des manifestations comme les réjouissances du Nouvel An ou de la pendaison de crémaillère (renouvellement du Monde), le mariage, la naissance, l'obtention d'un nouvel emploi ou d'une promotion. Le cinéma constitue une magnifique machine à mythes : la lutte entre le Héros et le Monstre, les combats initiatiques, l'image exemplaire de la Jeune Fille. La lecture, comme le cinéma, prend le relais des mythes des traditions orales; elle « procure à l'homme moderne une 'sortie du Temps' comparable à celle effectuée par les mythes [...] et l'intègre à d'autres rythmes, le fait vivre dans une autre 'histoire' »⁹.

Selon Roger Caillois¹⁰, ce qui caractérise l'expérience du sacré dans les sociétés modernes, c'est son côté individuel. Le sacré n'est plus quelque chose de vécu sur le plan collectif; il ne rassemble plus la communauté; il est devenu un vécu personnel. L'individu est seul en face du sacré. Le sacré s'intériorise; il y a moins de cultes et l'accent se porte sur l'âme, le vécu intérieur. Le sacré se définit alors davantage au niveau du comportement profond que d'une manifestation cérémonielle. R. Caillois poursuit sa définition du sacré moderne en affirmant que ce mot est employé « pour désigner ce à quoi chacun voue le meilleur de lui-même, ce que chacun tient pour la valeur suprême, ce qu'il vénère, ce à quoi il sacrifierait au besoin sa vie »¹¹. Cette

⁹ ELIADE, Mircea, *Ibid*, p. 174.

¹⁰ CAILLOIS, Roger, *L'homme et le sacré, op. cit.*, p. 175-176.

¹¹ CAILLOIS, Roger, *Ibid*, p.176.

définition de ce qui est sacré peut expliquer, en partie du moins, le fait que l'on puisse considérer des domaines de la vie humaine comme le sport, la science ou les loisirs, par exemple, comme des creusets potentiels d'expérience du sacré.

Si le sacré dans notre civilisation contemporaine semble devenu abstrait, intérieur, subjectif, au niveau d'une disposition spirituelle intérieure, c'est probablement dû à l'émancipation de l'individu dont nous avons été témoins dans notre histoire occidentale, ainsi que le développement de son autonomie intellectuelle et morale. David Le Breton¹² retrace l'origine de cette montée de l'individualisme à la Renaissance, entre le 16^e et le 17^e siècle. La pensée rationaliste et anatomiste se développe chez les classes dirigeantes, privilégiant le savoir biomédical du corps. Cette pensée envahit peu à peu tous les cadres sociaux et culturels et se répand dans les autres classes. La pensée rationaliste déprécie le corps et le met à distance, le séparant de l'âme, de l'homme : avoir un corps, plutôt qu'être son corps. L'homme est non seulement coupé de lui-même, il est également coupé des autres et du monde. Le corps devient alors ce que D. Le Breton appelle le 'facteur d'individuation', la frontière à partir de laquelle l'homme construit son identité, n'ayant plus aucun lien avec ce qui l'entoure. Peu à peu, s'installe une sociabilité où l'individu prime sur le groupe.

¹² Il s'agit ici d'un résumé. Pour plus de détails sur l'historique de cette évolution du collectif à l'individuel, voir LE BRETON, David. *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, P.U.F., 1990, p. 29-83.

Évidemment, on pourrait penser que si chaque individu peut déclarer n'importe quoi comme étant sacré pour lui, alors cette notion de sacré glisse dans un flou inextricable où tout pourrait être considéré comme sacré. Mais malgré tout, le sacré conserve certaines de ses caractéristiques : il appelle toujours le respect, la crainte; il inspire la force; il se distingue d'autres préoccupations alors considérées profanes; il constitue, tel que mentionné auparavant¹³, un monde puissant, donc troublant, mais attirant et fascinant.

Dans *Le sacré sauvage*, Roger Bastide évoque lui aussi la pensée rationaliste (développée par l'industrialisation, l'urbanisation et l'école laïque) comme facteur d'abandon de l'institution de l'Église, ainsi que la société de consommation, qui porte l'attention sur des valeurs matérialistes. « Mais la mort de Dieu n'est pas nécessairement la mort du Sacré, s'il est vrai que l'expérience du sacré constitue une dimension nécessaire de l'homme »¹⁴. Cela pourrait expliquer, dans notre contexte actuel de société, majoritairement poussée par la science et la pensée rationnelle, la multiplication de sectes ésotériques, d'astrologues, de guérisseurs; car ces derniers expriment une pensée religieuse (sacré, symbole) avec un langage objectif (sécurité, assurance). Par contre, ce compromis entre ces deux pôles (rationnel/spirituel) est une solution temporaire selon R. Bastide; ce dernier croit plutôt que le sacré va se démarquer, se libérer de la raison et se mettre à inventer de nouveaux dieux et de nouveaux mythes. Les jeunes veulent vivre l'effervescence de l'instituant, du nouveau, sans toutefois laisser enfermer cette énergie dans une forme figée, réglée, instituée. Il poursuit en définissant le sacré d'aujourd'hui comme étant « un Sacré sauvage contre le Sacré domestiqué des Églises »¹⁵. Sylvie-Anne Lamer, étudiante au

¹³ Voir section 1. **Esquisses de définitions du sacré**, p. 23.

¹⁴ BASTIDE, Roger, *Le sacré sauvage*, Paris, Stock, 1975, p. 227.

¹⁵ BASTIDE, Roger, *Ibid*, p. 227.

doctorat en sciences des religions à l'Université du Québec à Montréal, nous explique la différence que fait R. Bastide entre sacré domestique et sacré sauvage :

[...] le sacré domestiqué est un sacré collectif, résultant d'une organisation et d'une cohésion de groupe qui partage les mêmes croyances et valeurs, tandis que le sacré sauvage se veut une expérience hors norme qui se vit en définitive de manière isolée et fleurit dans des sociétés hétérogènes¹⁶.

Le sacré sauvage d'aujourd'hui ne cherche aucun résultat positif, précis ou prédéterminé, dans le sens où il n'est pas fonctionnel, il ne sert pas à quelqu'un ou à quelque chose. Il serait, selon R. Bastide, dysfonctionnel, révolutionnaire; une expérimentation diffuse, un acte gratuit.

Non point défoulement, compensation, catharsis, [...] Mais contestation à la fois du social, comme système de règles, et de l'individu, comme identité personnelle [...] Le sauvage c'est d'abord et avant tout la décomposition, la déstructuration, la contre-culture qui ne peut ni ne veut s'achever en une nouvelle culture¹⁷.

¹⁶ LAMER, Sylvie-Anne. *Le tatouage, un rituel ancestral devenu sauvage?* in *Religiologiques*, 16, automne 1997, p. 43-53

¹⁷ BASTIDE, Roger, *Le sacré sauvage, op. cit.*, p. 231.

En résumé, on pourrait dire que l'émergence et l'identification de premières formes de glissement de la notion du sacré amènent à une persistance de comportements religieux et mythologiques à travers des événements particuliers, comme par exemple la célébration du Jour de l'An, le cinéma et la lecture. L'expérience du sacré est aujourd'hui un vécu intérieur et personnel, mais conserve ses qualités de puissance, de force, de respect – ce à quoi on voue le meilleur de soi-même. Le sacré d'aujourd'hui est largement, à maints égards, un sacré sauvage, c'est-à-dire un instituant effervescent qui ne veut pas s'instituer, une expérimentation pure et simple qui n'a pas encore de but précis. « Le sacré sauvage serait une forme transitoire de sacré vécu à chaud, prenant appui sur d'anciennes formes de sacrés institués et, s'il se communique, se transmet ou encore se répète, il est lui-même appelé à devenir une forme instituée de sacré »¹⁸.

2.1 Le sacré dans la société postmoderne

Professeur au Département des sciences religieuses de l'Université du Québec à Montréal, Guy Ménard s'intéresse beaucoup à la situation de l'expérience du sacré dans notre société contemporaine. Selon lui, l'Occident contemporain est disponible à l'expérience du sacré. Notre société est dans une ère de réenchantement; en déficit spirituel, elle veut ajouter un surplus de sens aux grands événements de la vie. Par exemple, pour souligner la fin des études, il mentionne la réapparition des cérémonies de collation des grades à l'université, et l'importance que les adolescents accordent au bal des finissants des études secondaires¹⁹. Comme si les jeunes ressentaient

¹⁸ LAMER, Sylvie-Anne, *Le tatouage, un rituel ancestral devenu sauvage? loc. cit.*, p. 43-53.

¹⁹ MÉNARD, Guy. *Petit traité de la vraie religion*, Montréal, Liber, 1999, p. 92-93.

d'instinct l'importance de souligner l'événement en le ritualisant, renforçant ainsi la puissance de ce moment qu'ils vivent – bien que ces rituels aient perdu leur valeur d'incontournables et « (qu')ils s'effectuent sur une base volontaire sans l'adhésion unanime de l'institution sociale »²⁰. On pourrait également dénombrer, entre autres signes d'un réenchantement, la fascination pour les anges, les extraterrestres, la persistance de certaines superstitions. Les nouvelles réalités virtuelles, principalement les nombreux jeux vidéos avec leurs héros, leurs personnages imaginaires, leurs lieux surnaturels, forment un creuset vaste et imposant de formes de réenchantement²¹.

Dans le cadre de l'émission radiophonique *Indicatif présent* animée par Marie-France Bazzo et diffusée sur la première chaîne de Radio-Canada (95,1 FM), le 1^{er} mars 2004, le conteur Fred Pellerin proposait le mystère des légendes comme façon de goûter au réenchantement dans notre vie; selon lui, nous pourrions contrer la mainmise de la science et la logique sur notre mode de pensée par la magie du mystère, nourri par les légendes de nos villes et villages.

C'est pour retrouver un surplus de sens – entre autres – que certaines personnes se tournent vers les médecines dites alternatives ayant une approche holistique (acupuncture, ostéopathie, naturopathie, chiropratique,...) la médecine traditionnelle occidentale ayant en général tendance à trop isoler la maladie du patient, sans vraiment se préoccuper de ce dernier, de ses antécédents, de son histoire personnelle²².

²⁰ LAMER, Sylvie-Anne, *Le tatouage, un rituel ancestral devenu sauvage?* loc. cit., p. 43-53.

²¹ MÉNARD, Guy, *Petit traité de la vraie religion*, op. cit., p. 150-151.

²² Pour davantage de détails à ce sujet, voir LE BRETON, David. *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, P.U.F., 1990, p. 181-203.

Les grands événements de la vie peuvent être vécus comme des expériences du sacré, car ils sont importants. Ils vont la plupart du temps avoir un impact dans le vécu de la personne; ils peuvent être puissants, forts et demander une certaine dose de respect et d'engagement. Bref, ils ne sont pas banals, ils ne vont pas se produire quotidiennement. Il est normal alors que certaines personnes ressentent le besoin de souligner cette expérience en la valorisant par un rituel qu'elles vont créer de toutes pièces ou à partir de fragments déjà existants et puisés dans des formes comme par exemple la religion chrétienne : utiliser l'eau comme un élément purificateur, à l'image du baptême. C'est comme ajouter du sens à quelque chose de signifiant, graver dans la mémoire cet événement qui ne peut passer inaperçu. Souligner une expérience marquante en la ritualisant.

Cette disponibilité à la ritualisation renouvelée est selon G. Ménéard une forme de ce qu'il appelle ' le déplacement de l'expérience du sacré'. Cette théorie, inspirée entre autres par Roger Bastide, propose que l'expérience du sacré ne disparaît pas avec l'avancée de la sécularisation, mais se déplace vers d'autres objets et sphères que les institutions religieuses traditionnelles.

Il existe aussi d'autres démonstrations de déplacements de l'expérience du sacré, en lien avec la description que G. Ménéard fait du sacré dans la société postmoderne. Comme première caractéristique, il y a le réenchancement et la disponibilité au sacré. Ensuite, ce qu'il appelle les ' micromythes'. Notre société, nous l'avons vu, est une société de type individualiste, peu propice à être embrasée de façon collective par un grand récit ou une grande philosophie; la tendance est plutôt à l'existence et au côtoiement simultanés de plusieurs petits récits. On cherche « de moins en moins 'la vérité' – unique et exclusive, éclipsant toutes les autres – et bien davantage ' une'

manière de dire le sens [...] parmi d'autres, [...] combinable avec d'autres »²³. Le micromythe est donc un mythe, i.-e. une histoire sacrée fondant une vérité absolue et servant de modèle à l'action humaine, mais un mythe à échelle réduite; il rejoint, de façon éphémère, un petit groupe de personnes, voire un seul individu, et dans un laps de temps restreint. Un bon exemple de micromythe pourrait être l'engouement pour une vedette rock, ne se produisant que chez certaines personnes (fans) et seulement pour une certaine période de leur vie (adolescence).

Comme troisième caractéristique, on retrouve la relation entre le mythe et le rite inversée par rapport à la tradition. G. Ménard nous rappelle que le rite peut se définir comme la réactualisation périodique du mythe fondateur d'un groupe; S.-A. Lamer précise : « Outre la réactualisation mythique, la fonction rituelle sert aussi à apaiser la violence ressentie par une modification brusque ou importante qui survient dans le train-train quotidien »²⁴. Dans la tradition, c'est le mythe qui fournit la forme, le contenu, le déroulement du rite. Avec l'éclatement de la postmodernité, c'est plutôt les rites pratiqués qui donnent naissance aux (micro)mythes. L'expérience vécue par un individu peut le frapper au point où cette dernière va devenir l'origine de son évolution en tant que personne, l'histoire d'un redressement, d'une épreuve, etc.

Denis Jeffrey nous rappelle que pour bien saisir l'expérience du sacré aujourd'hui, il ne faut pas se porter sur la sécularisation ou la laïcisation mais sur ses déplacements, afin de rendre compte de la complexité actuelle de la vie religieuse.

Au Québec, on dénombre des centaines de sectes et spiritualités de toutes sortes. Dans chacune d'elles se pratiquent des rituels religieux singuliers. Certaines [...] portent un respect inconditionnel à l'environnement naturel, [...] Certaines présentent une pléiade de divinités, d'autres honorent un seul dieu, d'autres n'ont pas de divinité »²⁵.

²³ MÉNARD, Guy, *Petit traité de la vraie religion*, op. cit., p. 152.

²⁴ LAMER, Sylvie-Anne, *Le tatouage, un rituel ancestral devenu sauvage?* loc. cit., p. 43-53.

²⁵ JEFFREY, Denis. *Jouissance du sacré*, Paris, A. Colin, 1998, p. 69.

2.2 Bricolage spirituel

Dans une société plurielle comme la nôtre, où beaucoup de cultures se côtoient, nous avons accès à bon nombre de formes d'expérience du sacré – prière, méditation orientale, yoga, tai chi, création artistique; voie japonaise du thé, jeux de rôles, chant des mantras hindouistes, arts martiaux, tantrisme; et la liste est loin d'être exhaustive. La manière de vivre cette expérience du sacré sera, pour chaque individu, à son image : personnelle, construite selon ses besoins, ses valeurs, avec ce qui l'attire parmi ' l'éventail' d'éléments que sa société (occidentale) déploie autour de lui. Dans son ouvrage *Petit traité de la vraie religion*, Guy Ménard, pour parler de l'expérience du sacré postmoderne, emprunte au sociologue Reginald Bibby l'expression de ' religion à la carte'. Cette expérience du sacré est éclectique et G. Ménard la définit de cette manière : « [...] le fait de tenir à choisir soi-même, comme dans un vaste Club Price des visions du monde, les valeurs, les croyances et les types de comportements auxquels on adhère, plutôt que de se les voir imposer par une institution ou par quelque autre instance ' d'autorité' »²⁶. L'expérience du sacré aujourd'hui est un ' bricolage' (terme employé par G. Ménard) syncrétiste où chacun choisit pour lui-même ce qui lui convient et où parfois les références traditionnelles sont réinvesties dans de nouvelles formes, parce que détachées des institutions qui leur insufflaient leur cohérence et donc disponibles pour des combinaisons inédites. G. Ménard poursuit en écrivant : « [...] tel autre ' magasinera' sans vergogne de groupes de croissance en ' nouvelles religions' jusqu'à ce qu'il ait trouvé une ' niche'

²⁶ MÉNARD, Guy, *Petit traité de la vraie religion*, *op. cit.*, p. 156.

religieuse correspondant à peu près à sa quête [...], sans voir de ‘ contradiction’ ou d’ ‘ incohérence’ dans sa démarche »²⁷.

3 De (nouvelles?) manifestations du sacré

3.1 Rave

Les formes du sacré postmoderne se présentent souvent, selon G. Ménéard, avec un caractère *tribal*. Ce concept de tribu, emprunté à Michel Maffesoli, se décrit comme une manière d’être-ensemble non exclusive et mouvante fondée sur les affinités identitaires et dont l’adhésion simultanée est possible. La personne peut faire partie de plusieurs tribus à la fois; elle peut fréquenter les tam-tam du Mont-Royal le dimanche matin, puis à un autre moment de la semaine, pratiquer des jeux de rôles ou exercer un art martial japonais, passant apparemment sans problème d’un univers à l’autre²⁸.

G. Ménéard est frappé par l’utilisation de ce terme dans notre monde. Il note :

Il est d’ailleurs significatif que ce terme, longtemps utilisé pour désigner l’organisation socioculturelle de peuples non occidentaux plus ou moins ‘ primitifs’, ait été revendiqué avec autant d’enthousiasme par les courants les plus ‘ branchés’ de nos sociétés. C’est que l’on parlera volontiers de musique – ou d’ambiance – ‘ tribale’, et qu’on peut observer un indéniable engouement pour diverses pratiques de marquages corporels (tatouage, piercing), eux aussi d’inspiration nettement ‘ tribale’²⁹.

Le *rave* est une belle démonstration d’un phénomène construit, entre autres, sur la notion de tribu. Les participants forment une identité collective par leur façon de se

²⁷ MÉNARD, Guy, *Ibid*, p. 157.

²⁸ MÉNARD, Guy, *Ibid*, p. 162-163.

²⁹ MÉNARD, Guy, *Ibid*, p. 161.

vêtir, de se mouvoir lorsqu'ils dansent. Le groupe est un 'être-ensemble' qui veut réunir toutes les classes sociales, dans une effervescence musicale et de danse. Le *rave* permet de s'unir aux autres et de contrer la tendance individualiste de nos sociétés occidentales. S'unir aux autres par le biais de la danse et du rythme techno.

Lydia Karsenty³⁰ parle du *rave* comme un rituel, qui comprend trois périodes : l'avant-*rave* ou le rite préliminaire d'accès, le *rave* proprement dit ou le rite festif et finalement l'après-*rave* ou le rite de prolongement.

L'avant-*rave* est comme un rite préliminaire d'accès. Le fait que le lieu ne soit dévoilé qu'au dernier moment plonge les participants dans un état d'excitation et ils ont l'impression d'un voyage initiatique, au terme duquel ils aboutissent et sont intégrés à la fête. Le *rave* est un rite festif, avec sa décoration du lieu, ses éclairages hallucinants, ses drogues euphorisantes et surtout sa musique au rythme irrésistible et ensorcelant. Les participants sortent du temps profane et ordinaire, quotidien. L'après-*rave* se compare à un rite de prolongement, avec l'*after*, lieu de communication qui permet d'échanger, mais également de 'revenir sur terre', décompresser, pour retourner dans la réalité. L'*after* est un lieu de transition entre deux univers.

Finalement, une dernière caractéristique relevée par G. Ménard pour définir le sacré postmoderne est ce qu'il appelle son côté 'light' (léger). Selon l'auteur, cette image peut donner une bonne idée de l'expérience religieuse d'aujourd'hui : moins risquée, moins nocive, mais pauvre en caractère et en puissance comparativement à

³⁰ KARSENTY, Lydia. *La danse en rave, une danse-transe des années 1990?* in *Danse et spiritualité*, dir. SCHOTT-BILLMANN, France, Paris, Noësis, 1999, p. 133-145.

autrefois. Une expérience du sacré qui s'avère donc moins austère, moins rigide, moins profonde aussi, moins structurée peut-être, mais tout aussi fervente et enthousiaste. Le sacré postmoderne occidental est donc léger, c'est-à-dire qu'il prend place avec une absence de rigidité dogmatique, au profit d'un hédonisme généralisé et d'une prédominance du caractère enthousiaste, non engageant, plus bricolé; fantastique et exaltant, sans être terrible ni dangereux du moins en apparence. Prendre le temps d'avoir du plaisir, de jouir de la vie et du moment présent, bref, de ' tripper ' joyeusement, comme dans le rave...

3.2 *Ikebana*

On l'a vu, Denis Jeffrey nous parle également de ce glissement du sacré. Ce dernier s'est déplacé, éloigné de ses formes traditionnelles et a investi des lieux de culte inusités, a donné naissance à toutes sortes de sectes et à de multiples formes païennes, a retrouvé des divinités anciennes, se manifestant à travers l'ésotérisme, certains types de thérapie, un intérêt pour le chamanisme. À l'instar des auteurs précédents, M. Eliade, R. Caillois, R. Bastide, G. Ménard, pour D. Jeffrey, la vie religieuse ne disparaît pas, mais prend des formes différentes et insolites. C'est parce qu'un doute plane sur la forme traditionnelle que l'on va tenter de créer d'autres formes afin de retrouver un surplus de sens; ainsi : « Lorsque l'existence d'un ordre religieux est l'objet d'un doute généralisé, on doit s'attendre à voir émerger différentes tentatives individuelles et collectives ayant pour but de reconstituer un ordre religieux signifiant [...] »³¹.

Ainsi que nous l'avons déjà mentionné, le sacré peut se déceler, dans notre société sécularisée, dans certaines pratiques artistiques, dans le champ politique, le culte du

³¹ JEFFREY, Denis. *Jouissance du sacré*, op. cit., p. 66.

héros ou de la vedette. Se référant à l'ouvrage *Mythologie du week-end* de Roland Dufour, D. Jeffrey donne l'exemple du jardinage comme étant, à notre époque, un véhicule possible de l'expérience du sacré. Il note :

Afin d'appivoiser la 'peur de la nature' (tremblement de terre, ouragan, déluge, etc.), un bon nombre de personnes optent pour le jardinage. Le jardinage est un mode de maîtrise de cette angoisse [...] basée [...] sur une relation harmonieuse avec les forces hostiles de la nature. [...] le jardinage favorise un travail sur soi³².

Un peu plus loin, il poursuit : « Cette sensibilité ouvre la porte à un travail spirituel : apprendre à ritualiser ses inquiétudes au lieu de chercher à éliminer l'objet de l'inquiétude »³³.

Cette façon de canaliser, de calmer ses inquiétudes face à une force qui nous dépasse – la Nature – en les apprivoisant et en les 'travaillant' a des résonances dans d'autres cultures que la nôtre. On peut penser ici à l'*ikebana*, l'art floral japonais. Selon Jenny Banti-Pereira³⁴, l'*ikebana* est une manière de se rapprocher des dieux; par le biais d'une composition florale, on se permet d'avoir la nature toute proche de soi. Il faut dire que l'*ikebana* possède des origines spirituelles. En fait, c'est le bouddhisme qui lui a donné naissance, plus précisément, une offrande de fleurs à Bouddha. Les fleurs occupent une place importante dans la liturgie de la cérémonie bouddhiste.

Dans un autre ouvrage consacré à l'*ikebana*, Michelle Rémillard-Desjardins³⁵ explique que la conception et la philosophie de cet art provient du bouddhisme zen,

³² JEFFREY, Denis, *Ibid*, p. 75-79.

³³ JEFFREY, Denis, *Ibid*, p. 75-79.

³⁴ BANTI-PEREIRA, Jenny. *Ikebana*, Paris, de Vecchi, 1988, p.9-10.

³⁵ RÉMILLARD-DESJARDINS, Michelle. *L'Ikebana et l'école Takeya*, Québec, Messier et Perron inc. , 1980, p. 16-20.

apporté par des moines chinois au Japon. Les moines zen ont développé différentes pratiques artistiques afin de favoriser la méditation : par exemple, le *chanoyu* ou voie du thé, ou le *kado* ou voie des fleurs, d'où est issu *l'ikebana* – qui signifie 'fleurs et plantes maintenues en vie'. Dans ces pratiques artistiques, ce qui est recherché c'est le caractère mystique et la simplicité dépouillée, le dénuement – retrancher le superflu et tout ce qui peut distraire l'attention, le naturel appelant la spontanéité et la vérité.

Selon Evi Zamperini Pucci³⁶, *l'ikebana* nous amène dans une atmosphère de suggestion et de réflexion par la possibilité d'entrevoir à la fois le caractère éphémère de la nature humaine et le devenir éternel et continu de la nature. *L'ikebana* symbolise l'union parfaite entre Dieu, l'homme et la Création. La voie des fleurs a comme but principal l'atteinte d'un parfait équilibre intérieur, en anéantissant l'individualité propre pour s'identifier au principe spirituel de l'univers. Avant d'exécuter une composition florale, le créateur reste longtemps dans un grand état de recueillement afin de calmer toute agitation et d'atteindre une parfaite détente physique et mentale, un état d'âme serein. Et toute composition florale n'est pas une copie, mais une reconstruction; il n'y a pas de répétition, seulement de la re-création.

Une des fonctions du sacré est de prendre conscience de ce qui nous dépasse, pour tenter ensuite de l'appivoiser, afin de mieux le vivre, ceci par un rite qui nous semble approprié; on pourrait dire à l'instar de *l'ikebana* qu'il s'agit là d'ouverture ou d'évolution personnelle ou de l'acquisition d'une certaine sagesse.

³⁶ ZAMPERINI PUCCI, Evi. *Ikebana*, Paris, Grange Batelière, 1973, p. 5-6.

3.3 Marquage corporel

L'anthropologue français David Le Breton s'est beaucoup intéressé au phénomène des marques corporelles délibérées (tatouage, perçage, incisions, etc.), y voyant une certaine forme de manifestation d'un sacré contemporain, ainsi qu'une volonté d'identité, le corps étant bien souvent l'ultime refuge constructeur de sens et de repères. Aujourd'hui le tatouage, particulièrement, possède un héritage empreint de mauvaise réputation. Car autrefois, il était associé aux hors-la-loi, aux groupes réputés marginaux : marins, soldats, détenus, prostituées; « [...] des individus en marge et en quête d'un enracinement identitaire[...] »³⁷. Par le tatouage, ils affirment et assument leur statut. Par le corps, ces individus expriment leur différence face au monde et le tatouage « répète une volonté de se détacher du reste de la société »³⁸. Un peu plus loin, on peut comprendre le tatouage comme « une manière de se retrancher symboliquement de la société en affichant un signe suscitant la réprobation »³⁹. D. Le Breton fait ici référence à la notion de 'tribu' lorsqu'il évoque la signification du tatouage dans les années 60 chez des groupes comme les motards, par exemple : « Rare exemple, sans doute le seul, où la notion de 'tribu' peut être employée. Pour eux, la notion de tatouages esthétiques n'a aucun sens, la marque est un stigmat, elle dit la rupture affichée avec la société [...] »⁴⁰. Parmi les nombreux tatouages

³⁷ LE BRETON, David. *Signes d'identité*, Paris, Métailié, 2002, p. 34.

³⁸ LE BRETON, David, *Ibid*, p. 34-35.

³⁹ LE BRETON, David, *Ibid*, p. 61.

⁴⁰ LE BRETON, David, *Ibid*, p. 61.

répertoriés, on retrouve des tatouages religieux (le Christ en croix, par exemple); ces marques appellent une puissance bienfaisante, divine, sur soi, afin d'être protégé, de (re)trouver au fond de soi une force de vie.

Aujourd'hui, comme la plupart des sous-cultures marginales, le tatouage a été récupéré par la masse et sa philosophie est devenue un courant de pensée répandu; une mode déclinée mille et une fois. Les modifications corporelles, incluant le tatouage, offrent aux jeunes générations un potentiel d'expérimentation de soi et d'une recherche à la fois de sa nature propre et d'une certaine affiliation avec autrui. D. Le Breton explique la grande popularité des modifications corporelles de cette façon : « Elles connaissent aujourd'hui un succès grandissant associé à l'idée implicite que le corps est un objet malléable, une forme provisoire, toujours remaniable [...] d'un corps inachevé et imparfait dont l'individu doit compléter la forme avec son style propre »⁴¹. Le tatouage, entre autres, s'est beaucoup 'démocratisé', 'adouci' par la possibilité qui nous est offerte maintenant d'acheter des kits de tatouage temporaire.

Nous voyons que les modifications corporelles jouent un rôle important du point de vue de la construction identitaire. Elles sont des moyens de s'affirmer, se démarquer, dire qu'on existe. « Dans ce contexte, le tatouage est une marque qui démarque, c'est une façon de s'auto-proclamer différent »⁴². Elles procurent une

⁴¹ LE BRETON, David, *Ibid*, p. 78.

⁴² LAMER, Sylvie-Anne, *Le tatouage, un rituel ancestral devenu sauvage?*, *loc. cit.*, p. 43-53.

nouvelle identité; on prend possession de soi, on s'affranchit. D. Le Breton voit en ces dernières un champ important du sacré contemporain. Selon lui, les modifications corporelles (tatouage, perçage, etc.) constituent un rite de passage personnalisé, individualisé, où on marque sur le corps même un événement important de l'existence et où pour ce faire on s'inspire de fragments de rites de peuples ' primitifs', en les sortant de leurs contextes et leurs sens originels et – en les réutilisant à nos fins – en leur donnant un sens personnel – nous y reviendrons lorsque nous évoquerons les ' modern primitives'⁴³. Étant différenciée par cette marque, la partie du corps en question devient spéciale, ' consacrée'.

Personnellement, j'ai vécu une expérience de modification corporelle; en effet, j'arbore un bijou au nombril depuis quelques années. Bien sûr, au moment où le perçage a été effectué, c'était pour des raisons esthétiques et de fantasme personnel. Mais à la lecture des ouvrages de D. Le Breton, j'ai pris conscience que ces raisons étaient superficielles et qu'en dessous se trouvait la clé véritable qui était un passage dans ma vie personnelle; je quittais alors une étape de ma vie et je me préparais à entrer dans une autre étape. Le perçage ici est donc venu confirmer, souligner, le passage d'une époque à une autre, de la fin d'une perception au commencement d'une autre.

Bien sûr, ces rites de passage ne possèdent aucun moment de transmission de quoi que ce soit par une génération d'aînés. La démarche ici est tout à fait individuelle, c'est «une affirmation de son irréductible individualité »⁴⁴. contrairement aux sociétés

⁴³ Voir plus loin dans cette section, p. 46-47.

⁴⁴ LE BRETON, David, *Signes d'identité, op. cit.*, p. 158-159.

traditionnelles dont on peut s'inspirer, où l'individu appartient à une communauté, où il n'est qu'une parcelle d'un grand Tout : groupe, tribu, univers, cosmos. Dans les sociétés traditionnelles, la marque corporelle n'est que la confirmation – d'un changement de statut par exemple – d'un rite de passage beaucoup plus large; alors que pour nous, la marque corporelle est une finalité en soi. « Le corps est dans nos sociétés un facteur d'individuation, en le modifiant on modifie son rapport au monde. Pour changer sa vie, on change son corps [...] »⁴⁵. La marque corporelle est un choix personnel. L'aspect esthétique est important. Elle peut se référer à une symbolique inventée ou puisée ailleurs et transposée dans un contexte autre. Mais, contrairement aux sociétés traditionnelles, il n'y a pas de mythe fondateur unanime; il s'agit ici d'une sacralité toute personnelle, comme une référence culturelle, un emprunt fait à une civilisation étrangère. D. Le Breton note :

Le recours au tatouage est un mime de rites de passage pour celui qui attache une signification essentielle à sa marque et aux conditions de sa délivrance. Il s'identifie alors de manière imaginaire à une société particulière ou au légendaire du tatouage, et il a dès lors l'impression de vivre le passage symbolique d'un monde à un autre par l'intermédiaire de son corps. Il invente une mythologie personnelle⁴⁶.

Selon S.-A. Lamer, même si le tatouage est pratiqué de façon individuelle dans nos sociétés occidentales et qu'il ne bénéficie pas d'un support collectif, il conserve sa fonction de rituel :

[...] bien que la forme traditionnelle du rituel ne soit pas entièrement présente dans l'exercice moderne du tatouage, en partie par l'absence d'une signification commune et univoque, il n'est pas interdit de penser que ce dernier conserve néanmoins des propriétés aptes à lui faire assumer des fonctions rituelles comme celles d'apprivoiser des moments charnières de l'existence et de conférer un sentiment de maîtrise et de stabilité⁴⁷.

⁴⁵ LE BRETON, David, *Ibid*, p. 159.

⁴⁶ LE BRETON, David, *Ibid*, p. 161-162.

⁴⁷ LAMER, Sylvie-Anne, *Le tatouage, un rituel ancestral devenu sauvage? Loc. cit.*, p.43-53.

Lorsque l'individu laisse le soin à un professionnel de lui apposer sa marque corporelle (scarification, par exemple), dans un lieu et des circonstances choisis, il (le client) «[...]baigne dans un imaginaire des scarifications amérindiennes ou africaines, et il vit ce moment comme un équivalent de rite d'initiation, comme s'il était lui-même un membre de ces communautés traditionnelles »⁴⁸. Il n'y a pas lieu d'être fidèle à la signification ' traditionnelle'; il s'agit plutôt en fait de « [...] l'adhésion à une vision du monde ou à un aspect de la culture de l'autre [...] »⁴⁹. Ce rite de passage n'en est donc pas véritablement un, si on se réfère aux définitions propres aux sociétés traditionnelles, mais il pourrait, à tout le moins, en symboliser un car « [...] la difficulté de l'accès à l'âge d'homme, le désir de s'arracher au mal de vivre impliquent la multiplication des épreuves personnelles que les jeunes s'infligent pour se convaincre d'être à la hauteur »⁵⁰. Un rite de passage à échelle réduite, à échelle personnelle : « L'individu bricole avec les références, les traditions et construit un syncrétisme qui s'ignore, et, pour certains d'entre eux, l'expérience de la marque devient alors une expérience mémorable, un rite intime de passage [...] »⁵¹. S.-A. Lamer renchérit : « Si la fonction rituelle du tatouage est plus manifeste lorsque sa pratique est soutenue par une collectivité homogène, sa pratique contemporaine, plus individuelle [...] n'évacue pas pour autant cette fonction qui n'est pas exclusivement tributaire de l'adhésion collective »⁵².

Ce phénomène de bricolage syncrétiste évoqué par D. Le Breton se retrouve dans une certaine mesure dans le courant des ' modern primitives', qui a vu le jour aux

⁴⁸ LE BRETON, David. *La peau et la trace*, Paris, Métailié, 2003, p. 79.

⁴⁹ LE BRETON, David, *Signes d'identité*, op. cit., p. 162.

⁵⁰ LE BRETON, David, *La peau et la trace*, op. cit., p. 42.

⁵¹ LE BRETON, David, *Signes d'identité*, op. cit., p. 175.

⁵² LAMER, Sylvie-Anne, *Le tatouage, un rituel ancestral devenu sauvage? loc. cit.*, p. 43-53

États-Unis autour des années 80, et dont D. Le Breton traite dans les deux ouvrages déjà cités⁵³ et auxquels on pourra se référer pour plus de détails.

Les ‘modern primitives’ sont des postmodernes et des adeptes du collage culturel. Ce sont des Occidentaux parfaitement intégrés à leur société et désireux d’y rester, cherchant à concilier leur mode de vie avec des échappées imaginaires inspirées par des types de marquage corporel provenant de sociétés dites ‘primitives’, sociétés qui passent aux yeux des ‘modern primitives’ pour des sociétés plus authentiques. Ici on a affaire à une sorte de citation culturelle de signes hors contexte. D. Le Breton note : « Les *modern primitives* ont parfaitement saisi l’émergence d’une *world culture* dont ils picorent à leur gré les données qui les intéressent. Ce qui n’ôte rien à leur sincérité mais les situe tout autrement qu’en position de résistance aux conditions actuelles d’existence »⁵⁴. S.-A. Lamer abonde dans le même sens. Pour elle, le tatouage c’est « la façon de se marginaliser de manière visible, sans nécessairement renoncer pour autant aux avantages de son appartenance sociale véritable[...] »⁵⁵. Ces adeptes ne sont pas là pour critiquer le mode de vie occidental, mais pour vivre une passion inspirée par les civilisations étrangères, sous formes de citations et devenant une espèce de vitrine des rites des sociétés humaines. D. Le Breton poursuit : « Vidées (les marques corporelles) de leur signification première, elles flottent alors comme éléments d’originalité ou de références spirituelles dans un grand vestiaire planétaire dans lequel chacun puise à son gré en bricolant une mise en scène de soi satisfaisante

⁵³ LE BRETON, David, *Signes d’identité, op. cit.*, p. 197 à 215; LE BRETON, David, *La peau et la trace, op. cit.*, p. 99 à 127.

⁵⁴ LE BRETON, David, *Signes d’identité, op. cit.*, p. 203

⁵⁵ LAMER, Sylvie-Anne, *Le tatouage, un rituel ancestral devenu sauvage?, loc. cit.*, p. 43-53.

au moins pour un temps »⁵⁶. Les ‘modern primitives’ récupèrent des fragments de rites en les sortant de leurs contextes et significations d’origine et les réutilisent à leurs fins en leur donnant un sens tout à fait personnel. Serait-ce une démarche d’une expérience personnelle du sacré? Le développement d’une religion personnelle?

3.4 En résumé

Nous avons vu que le phénomène de glissement de l’expérience du sacré fait en sorte que parfois cette expérience du sacré se déplace, quitte les formes traditionnelles reconnues pour s’inscrire dans d’autres formes plus insolites et/ou nouvelles, insoupçonnées, pas toujours facilement cernables. Selon Mircea Eliade : « La grande majorité des ‘sans-religion’ ne sont pas à proprement parler libérés des comportements religieux, des théologies et des mythologies. Ils sont parfois encombrés de tout un fatras magico-religieux, mais dégradé jusqu’à la caricature, et pour cette raison difficilement reconnaissable »⁵⁷. Il mentionne comme exemples de nouvelles manifestations du sacré ce qu’il appelle les ‘petites religions’ (églises, sectes, écoles néo-spiritualistes de tous genres, etc.) et le communisme selon Marx⁵⁸. Il retrouve d’autres traces de comportements religieux camouflés ou dégénérés dans le

⁵⁶ LE BRETON, David, *Signes d’identité, op. cit.*, p. 204.

⁵⁷ ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane, op. cit.*, p. 174-175.

⁵⁸ L’auteur dresse une analogie entre la vision communiste de Marx et des concepts de l’idéologie judéo-chrétienne : « En effet, la société sans classes de Marx et la disparition conséquente des tensions historiques trouvent leur plus exact précédent dans le mythe de l’Âge d’Or qui, suivant des traditions multiples, caractérise le commencement et la fin de l’Histoire. Marx a enrichi ce mythe vénérable de toute une idéologie messianique judéo-chrétienne : d’une part, le rôle prophétique et la fonction sotériologique qu’il reconnaît au prolétariat; de l’autre la lutte entre le Bien et le Mal, qu’on peut rapprocher sans peine du conflit apocalyptique entre Christ et Antéchrist, suivi de la victoire décisive du premier. » ELIADE, Mircea, *Ibid*, p. 175.

nudisme⁵⁹ : « Ainsi, dans le nudisme ou dans les mouvements pour la liberté sexuelle absolue, idéologies où l'on peut déchiffrer les traces de la 'nostalgie du Paradis', le désir de réintégrer l'état édénique d'avant la chute [...] »⁶⁰ et fait un rapprochement intéressant entre la psychanalyse et les rites d'initiation – descente aux 'Enfers' (inconscient), combat avec les 'monstres' (traumatismes), etc.⁶¹.

Roger Caillois, dans son ouvrage *L'homme et le sacré*, parle lui aussi du sacré qui se désintègre, qui s'émiette et dont les parcelles subsistantes se concentrent dans des sectes semi-clandestines ou marginales. Mais il énumère également d'autres formes potentielles de manifestations du sacré nouveau genre : l'œuvre pour un chercheur ou un artiste, la personne aimée, l'argent, etc.⁶². Il poursuit en expliquant pourquoi ces formes peuvent être considérées comme des formes de manifestations du sacré :

Il est absolument impossible de distinguer autrement que par leur point d'application ces attitudes de celle du croyant vis-à-vis de sa foi : elles exigent la même abnégation, elles supposent le même engagement inconditionnel de la personne, un même ascétisme, un égal esprit de sacrifice. [...] Elles impliquent la reconnaissance d'un élément sacré, entouré de ferveur et de dévotion [...] ⁶³.

Nos conditions de société moderne, avec par exemple la mainmise du regard scientifique sur tout afin de démystifier et expliquer systématiquement toute composante de la vie, cet acharnement à connaître, déplacent le sacré dans des notions qui deviennent des valeurs absolues : honnêteté, justice, vérité, etc.

Dans le recueil *Le sacré sauvage*, Roger Bastide, dans le bref mais très intéressant essai *L'homme, cette machine à fabriquer des dieux*, relate entre autres nouvelles

⁵⁹ Dans le contexte de l'époque d'écriture de l'ouvrage – la fin des années '60 – M. Eliade percevait le nudisme comme un exemple de comportement religieux possédant un aspect dégénéré.

⁶⁰ ELIADE, Mircea, *Ibid*, p. 176-177.

⁶¹ ELIADE, Mircea, *Ibid*, p. 176-177.

⁶² CAILLOIS, Roger, *L'homme et le sacré, op. cit.*, p. 176-177.

⁶³ CAILLOIS, Roger, *Ibid*, p. 177

manifestations du sacré, la mèche de cheveux ou les lettres d'amour provenant d'un être cher, ainsi que les vedettes de sport avec leur « légende [...] qui rappelle les légendes anciennes [...] des rites initiatiques, des joutes à vaincre [...] »⁶⁴. À la fin de son essai qui donne le titre au recueil, l'auteur conclut en disant que les nouvelles manifestations du sacré, caractéristiques religieuses se dissimulant sous des aspects du profane – le culte des vedettes, les nouvelles mythologies des 'mass media' - ces manifestations de sacré sauvage font l'objet d'une contestation croissante mais malgré tout sont des tentatives de faire jaillir à nouveau la Source :

[...] laissez-moi voir dans ces expériences de sacré sauvage, même si elles sont encore maladroites, la volonté de reprendre le geste de Moïse quand il frappait de sa verge – même si les psychanalystes ne veulent y voir qu'une verge phallique – le sol desséché pour en faire jaillir l'eau qui fait reflourir les déserts⁶⁵.

4. Une composante essentielle de notre nature

Finalement, pourquoi s'acharner à découvrir où se niche maintenant le sacré et comment il peut se dévoiler de nos jours? Pourquoi parler de glissement de la notion du sacré ainsi que des nouvelles manifestations qui en découlent? Peut-être parce qu'au fond, nous ne pouvons nous en passer. Peut-être parce que malgré tout, dans la société où nous vivons, la culture dans laquelle nous évoluons, le sacré fait partie de nous et qu'il constitue une part essentielle de notre humanité.

Mircea Eliade nous disait que même l'homme le plus areligieux manifestait des comportements religieux, qu'il ne peut totalement nier l'héritage de ses ancêtres, car cela le fait naître et le constitue. Pour lui, la vie humaine elle-même est une initiation.

⁶⁴ BASTIDE, Roger, *Le sacré sauvage, op. cit.*, p. 79.

⁶⁵ BASTIDE, Roger, *Ibid*, p. 236.

En effet, beaucoup d'actions humaines dans le monde moderne répètent des scénarios initiatiques.

Maintes fois, la ' lutte avec la vie', les ' épreuves' et les ' difficultés' qui entravent une vocation ou une carrière réitèrent en quelque sorte les épreuves initiatiques : c'est à la suite des ' coups' qu'il reçoit, de la ' souffrance' et des ' tortures' morales, ou même physiques, qu'il subit qu'un jeune homme s' ' éprouve' lui-même, connaît ses possibilités, prend conscience de ses forces et finit par devenir soi-même [...]⁶⁶.

Pour Roger Bastide, la renaissance du sacré par le biais de ses déplacements et de ses nouvelles formes d'expression est la preuve que l'humain ne peut vivre pleinement sans la dimension du sacré. Ainsi il note :

[...] comme si nos contemporains, après une assez longue période de développement de l'athéisme, ou seulement d'abandon à l'indifférence, se rendaient de nouveau compte de l'existence en eux d'un vide spirituel à combler, et constataient à partir de ce sentiment de vide qu'une personnalité qui ne s'enracinerait pas dans une sorte d'enthousiasme sacré ne serait en définitive qu'une personnalité châtrée de ce qui constitue une dimension anthropologique universelle et constante pour tout homme vivant la dimension religieuse⁶⁷.

Plus loin, il fait remarquer que c'est la structure même de notre société qui fait (re)naître en nous ce besoin de sacré. Nous sommes seuls, complètement séparés des autres, isolés de la nature, sans aucun lien ou support vraiment communautaire et c'est ce qui va nous pousser à chercher à nous relier (religion provient du mot latin *religare* qui signifie relier, selon l'une des trois étymologies latines connues) avec un tout, l'univers, le cosmos : « [...]la solitude de l'homme qui va lui faire rechercher une ' altérité' nouvelle capable de désaltérer une soif qu'il ne peut éteindre – la

⁶⁶ ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 177.

⁶⁷ BASTIDE, Roger, *Le sacré sauvage*, op. cit., p. 214-215.

rupture avec la nature vivante, qui va éveiller au fond de son être la nostalgie d'une expérience cosmique [...] »⁶⁸.

Dans notre monde contemporain obnubilé par le langage rationnel, fonctionnel, économique et consumériste, nous pouvons ressentir le besoin de recourir à une part de symbolique, qui fait davantage sens à notre âme. Par exemple, nous allons consulter des médecines traditionnelles ou des techniques de guérison ayant encore cours et s'étant perpétuées dans les campagnes, de façon à retrouver un surplus de sens, une valeur ajoutée, un imaginaire manquant à notre dimension humaine, notre existence. Non seulement nous voulons guérir en recourant à d'autres moyens que ceux de la médecine occidentale, car cette dernière échoue à le faire, mais en plus nous voulons trouver une meilleure représentation et perception de nous-mêmes, où nous nous sentons moins fragmentés, davantage valorisés, unifiés :

[...] il (le citoyen) y trouve de surcroît une image nouvelle de son corps, bien plus digne d'intérêt que celle donnée par l'anatomie ou la physiologie. Au-delà d'une éventuelle guérison, il regagne une dimension symbolique qui pare son corps et donc sa propre existence d'homme d'une valeur et d'un imaginaire qui lui faisaient défaut. Il enrichit sa vie d'un supplément d'âme, qui n'est autre qu'un supplément de symbole⁶⁹.

Pour certaines personnes, le moyen essentiel de survivre à leur souffrance quotidienne est de s'entailler volontairement le corps. Dans son ouvrage consacré à ce sujet, David Le Breton note : « L'incision est alors une cérémonie secrète accomplie comme une liturgie intime. [...] L'incision est la ritualisation in extremis de l'insoutenable, d'un passage douloureux de l'existence, [...] dans l'urgence parce qu'il n'y a pas d'autre issue »⁷⁰. Plus loin, l'auteur parle des atteintes corporelles

⁶⁸ BASTIDE, Roger, *Ibid.*, p. 228-229.

⁶⁹ LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, *op. cit.*, p. 197.

⁷⁰ LE BRETON, David, *La peau et la trace*, *op. cit.*, p. 42-43.

délibérées comme étant pour l'individu concerné un sacrifice nécessaire pour retrouver une puissance de vie et s'autoriser une guérison et un passage à une autre étape de son vécu; un geste essentiel, donc sacré.

Ce qu'il abandonne dans l'univers profane de son existence se métamorphose en sacré, c'est-à-dire en force, en intensité d'être. L'individu fait comme si l'ordre du monde se jouait en lui et le fait qu'il y croit à son corps défendant, confère à son geste une certaine efficacité. [...] Le sacrifice procure de la puissance sans la médiation tangible d'un autre, d'un Dieu ou des dieux; la circulation de l'énergie va de soi à soi⁷¹.

Une expérience du sacré peut aider l'être humain à vivre un moment difficile de son existence, en apprivoisant les émotions troubles et violentes, en proposant des actions qui permettent de donner un sens à la situation vécue et situer cette dernière dans un parcours qui trace une continuité harmonieuse. Comment passer à travers un événement comme la mort d'un proche, la fin d'une liaison amoureuse, la perte d'un emploi, un bouleversement de valeurs, un changement de priorités? Comment remonter à la surface de la vie profane sans un support et un encadrement adéquats – une expérience du sacré vécue sous la forme d'un rite? Le rite est comparable à une mise en scène. Denis Jeffrey nous explique que les limites de la vie ordonnée forment les interdits; et parfois, ces interdits doivent être transgressés à l'aide d'un rituel. L'auteur définit ici le rituel comme une mise en scène de ce qui est interdit, dans le but de retrouver une puissance de vie utile afin de surmonter un obstacle ou un événement difficile (par exemple, gérer les émotions troublantes) par l'apport d'un soutien symbolique⁷². La volonté de mettre en scène, de matérialiser et donner une existence et une présence concrètes à un événement troublant et angoissant permet justement de rassurer la personne, de l'aider à lui faire prendre conscience des étapes qu'elle doit traverser. Elle 'voit' les composantes de la situation, elle les comprend et

⁷¹ LE BRETON, David, *Ibid*, p. 129-130.

⁷² Pour de plus amples détails, voir JEFFREY, Denis, *Jouissance du sacré*, *op. cit.*, p. 101-129.

ainsi leur donne un sens, une signification. Elle peut se dire, par exemple : « J'étais ici; maintenant, c'est difficile mais je dois faire ceci car c'est le moment d'aller là-bas... ». Il y a aussi le besoin d'un enchantement ou d'une consécration pour bien marquer le pas à franchir. Poursuivant dans son ouvrage, D. Jeffrey⁷³ regroupe les différents rituels en trois fonctions : la fonction de respect, qui consiste à prévenir, protéger, maintenir l'ordre du monde; la fonction de passage, qui a un but de transformation thérapeutique et permet de négocier une crise, une passion vive, un accroc passager; et la fonction de transgression, qui sert à rompre l'ordre établi, à créer un espace ouvert de jeu ou de fête, afin de régénérer complètement une existence mortifère en la transformant du tout au tout. Ainsi, le but commun de tout rituel est de rendre signifiant; c'est un travail sur soi, un temps d'arrêt.

Ces activités permettent un travail sur soi, un travail onirique et pratique. Le travail sur soi renvoie à un temps d'arrêt, à un moment d'attention et de concentration [...] le temps d'arrêt est une perte de temps volontaire dans une société fondée sur la rapidité, le rendement et la bousculade. [...] Le silence que l'on s'accorde est aussi temps d'éveil, de recentrement sur l'essentiel⁷⁴.

Les gens ont besoin de donner un sens à leur vie et pour ce faire, ils vont puiser dans ce qui leur parle, ce qui les touche profondément. Tôt ou tard, ils ont besoin de se ressourcer, d'atteindre ce pourquoi ils veulent vivre. Et peu importe le véhicule ou la forme qu'ils utilisent, si cela remplit son rôle d'absolu, de vrai, d'authentique, de ce qui permet de «recharger les piles » (Guy Ménard), d'amener un surplus de sens, de puiser la force nécessaire pour poursuivre le cheminement de la vie.

⁷³ JEFFREY, Denis, *Ibid*, p. 111-127.

⁷⁴ JEFFREY, Denis, *Ibid*, p. 113.

5. Conclusion partielle

L'Occident est pluraliste. C'est à mon avis une de ses caractéristiques fondamentales, un fondement de son identité que cette tendance au 'collage', cette habitude à puiser et à s'abreuver à différentes sources de façon simultanée. Étant nés et ayant été élevés dans ces eaux, il se peut que nous n'y pouvions rien et que nous soyions pétris de cette tendance. Cela rend probablement notre sacré plus pauvre, plus terne, plus insignifiant peut-être; mais c'est probablement ainsi que notre sacré se présente et s'assume.

Chaque individu procède donc à une espèce de 'bricolage' qui, pour un autre, peut avoir l'allure d'un fourre-tout incompréhensible, mais qui pour celui qui le construit est tout à fait cohérent, car il existe indéniablement pour lui, un lien entre chaque composante. Une personne peut faire un rapprochement entre une notion chrétienne et une notion bouddhiste, parce qu'elles vont la renvoyer à un même souvenir. Une autre personne peut pratiquer le yoga et un art martial, parce qu'elle a besoin de la complémentarité qu'elle découvre entre les deux disciplines. Une troisième peut sauter d'une forme à une autre, parce qu'elle est habitée par une soif de découvertes, qu'elle est curieuse et qu'elle a besoin d'une grande diversité d'expériences.

Cependant, cette tendance demeure questionnable. Il serait intéressant de mettre en doute le bien-fondé de cette idée. Le 'bricolage' personnel de son expérience du sacré donne à voir la carte routière de sa vie, de sa construction identitaire. Mais n'y a-t-il pas risque de se perdre dans ce 'magasinage' sans fin? Peut-être qu'à force de se promener d'un endroit à l'autre, de butiner d'une fleur spirituelle à l'autre, nous finissons par être confus, et notre démarche moins crédible... Est-ce qu'on peut considérer cela comme étant – sérieusement – une véritable expérience du sacré?

Peut-être que la réponse repose sur l'attitude de la personne, c'est-à-dire comment cette dernière perçoit et vit l'expérience.

Supposons par exemple, que je vive une démarche semblable; je me promène et passe d'une activité à une autre, d'un groupe de gens à l'autre, parce que je possède une curiosité et une passion insatiables et que mon intérêt est allumé au contact de toutes sortes de choses, différentes les unes des autres. Pourtant, peu importe la forme de sacré que j'expérimente, à chaque fois, je le fais d'une façon sincère, i.-e. que je crois en cette forme, je vis pleinement le moment présent et je ressens une impression de régénération, de puissance, de vérité. Suis-je victime de mon vagabondage, me trouvant en fait en parallèle, à côté de cette vérité que je recherche? Suis-je dans l'illusion? Mais, si à chaque fois je ressens l'expérience comme étant authentique, n'est-ce pas cela qui compte? N'est-ce pas véritablement une expérience du sacré, pour moi qui ressens cette authenticité?

Roger Bastide esquisse une réponse ou du moins expose-t-il des parcelles de réponse pouvant nous éclaircir, et peut-être nous rapprocher, d'une certaine résolution de ce problème.

Dans *Le sacré sauvage*⁷⁵, R. Bastide traite de la notion de mysticisme sans dieux, mise en parallèle avec celle de mysticisme religieux. D'abord, il définit le mysticisme comme la «transformation de la personnalité qui se vide de son être propre, de ses instincts, de ses tendances distinctives, pour sortir en quelque sorte d'elle-même et communier avec l'objet de son adoration»⁷⁶. ceci dans le but de ne faire qu'un; « le sujet qui contemple s'identifie pleinement et entièrement avec la chose

⁷⁵ BASTIDE, Roger, *Le sacré sauvage*, *op. cit.*, p. 13-25.

⁷⁶ BASTIDE, Roger, *Ibid*, p. 13.

contemplée »⁷⁷. Pour R. Bastide, le mysticisme sans dieux ressemble beaucoup au mysticisme religieux. Il est semblable sous de multiples aspects, même s'il s'inscrit dans un contexte différent. On peut vivre une expérience mystique en contemplant la nature, la Beauté – chez certains artistes - en méditant un concept philosophique. À partir d'exemples et de témoignages écrits de gens comme Rousseau, Maine de Biran, Amiel, Plotin, R. Bastide découvre des caractéristiques principales du mysticisme areligieux, plutôt semblables à celles faisant partie intégrante d'un mysticisme avec dieux : la progression (préparation morale, plusieurs étapes), la passivité, l'intuition affective et intellectuelle (atteinte de hautes connaissances unitives), la révélation ineffable, la présence d'un mouvement négateur où nous sommes vidés et d'un mouvement constructif qui nous enrichit (changer le vieux Moi pour un nouveau Moi), et enfin un effet tonifiant⁷⁸. Le mysticisme peut se vivre de façon non-religieuse et constituer une expérience on ne peut plus valable.

Toutefois, selon R. Bastide, la meilleure expérience mystique en sera une de nature religieuse. Tout humain possède en lui la capacité de vivre des expériences mystiques. Mais ce potentiel mystique, comme tout autre potentiel, doit être cultivé, travaillé, développé, pour qu'il puisse prendre sa place et porter ses fruits. À partir d'une vie profane, le développement du mysticisme est difficile car il exige des conditions particulières : le retrait de la vie active, le maniement de la contemplation, la pratique de l'ascétisme, des exercices répétés de la pensée intuitive et bien sûr, du temps pour tout cela, de la solitude – donc une retraite du monde actif. Conditions qui sont pleinement remplies dans un cadre de vie religieux. La vie religieuse ou les religions possèdent une expertise que la vie quotidienne, le monde profane n'a pas. Les religions ont, pour certaines d'entre elles, des milliers d'années d'investigations,

⁷⁷ BASTIDE, Roger, *Ibid*, p. 14.

⁷⁸ BASTIDE, Roger, *Ibid*, p. 23-24.

d'expériences et de connaissances. La vie religieuse est le meilleur terreau pour le développement et l'expérience d'un mysticisme riche, épanoui, fertile, toujours en perpétuelle éducation.

CHAPITRE III

LE SACRÉ DANS LA DANSE

Nous avons vu dans le chapitre précédent que certains concepts du sacré sont récurrents, car ils sont maintes fois cités par les auteurs¹. On peut d'ores et déjà identifier de nouveau ces concepts et les rappeler.

D'abord, dans les définitions du sacré en Occident, ce dernier se décline principalement par son aspect **authentique**. Mais il possède également des dimensions **relatives** et **antagonistes** (vénérable/effrayante, admirée/redoutée, fragile/puissante).

Ensuite, nous avons remarqué que le concept du sacré a connu au cours du 20^e siècle un glissement important. Des **mythes modernes** ont vu le jour. Le sacré est devenu quelque chose **d'intérieur et de personnel**, tout en conservant sa qualité de **valeur suprême**. Le sacré prend aussi parfois l'allure d'un **acte dysfonctionnel**. Il se présente sous des **formes différentes** d'autrefois. Le sacré profite d'une ère de **réenchantement** et se multiplie en divers **micromythes**. Il peut aussi nous **aider à vivre un moment difficile**. Dans notre époque actuelle, la séquence se renverse et c'est le **rite qui donne naissance au mythe**, rassemblant autour de lui des **tribus** nouvelles qui parfois vivent une **religiosité de façon 'light'**.

¹ Banti-Pereira, Bastide, Caillois, Eliade, Jeffrey, Karsenty, Lamer, Le Breton, Ménard, Rémillard-

Tout ce mouvement a permis l'éclosion de nouvelles manifestations du sacré. Par exemple, certaines pratiques corporelles comme le tatouage sont vécues comme un **rite de passage à échelle réduite**; d'autres manifestations sont de véritables kaléidoscopes, résultat d'un **collage culturel** particulier.

Avec tous ces changements, le sacré demeure une composante essentielle de notre nature humaine. Il est **indispensable** à notre vie. Il fait parfois office de **valeur ajoutée**. Il nous est très utile dans notre cheminement personnel, car il permet bien souvent un **travail sur soi** et peut nous faire expérimenter également une certaine **puissance de vie**. Finalement, le sacré tel que vécu dans notre société actuelle semble se caractériser par une tendance au bricolage spirituel; un **bricolage personnel**, souvent **éclectique**.

1. La danse et le sacré

Élément rattaché à la vie humaine, composante essentielle de notre nature, l'expérience du sacré imprègne toutes les sphères, y compris l'expression artistique. En ce sens, la danse s'est souvent prêtée comme véhicule d'une expérience du sacré. Dans plusieurs sociétés traditionnelles, les cérémonies religieuses et les événements importants touchant la communauté ne se déroulaient jamais sans la danse.

La danse joue un rôle marquant dans de nombreux univers religieux, en particulier en Asie, constituant parfois un élément fondamental dans le système de pensée. Attestée depuis la préhistoire dans des représentations graphiques, elle semble en rapport originel avec certains rites. Dans la plupart des civilisations pré-industrielles, elle est mise à contribution pour donner un aspect sacré aux attitudes de protection et de requête par rapport aux puissances naturelles et divines. La danse peut ainsi consacrer aussi bien les actes de la vie quotidienne [...] que les étapes essentielles marquant pour un

Desjardins, Zamperini Pucci. Pour plus de détails, consulter le Tableau 1 en Annexe.

individu le passage d'un statut social à un autre [...] Les danses extatiques, qui semblent aussi anciennes que la magie et la religion, conduisent leurs exécutants à communiquer avec les esprits ou les dieux dans une intention thérapeutique [...] ou mystique dans un cadre religieux précis [...] ².

Je ne vais pas énumérer les innombrables danses sacrées ou rituelles, car nous savons que la danse, depuis les temps les plus reculés, appartient au domaine du rite [...] la danse est le lien de contact avec un monde de visions et de prédictions, afin d'obtenir la bienveillance des dieux, pour le bonheur et le bien-être des Hommes ³.

Dans ces contextes, le corps devient un important véhicule de communication avec la divinité, la nature et tout ce qui découle de la manifestation de cette divinité (tout ce qui forme l'univers, le cosmos). Chez les Balinais, chaque ville et village possède sa troupe de danseurs; dans leur tradition « [...] les danseurs ont un statut divin, étant, par leur art, en communion avec les dieux. Pas une cérémonie, pas une bénédiction de temple, un limage de dents ou une crémation ne peuvent avoir lieu sans danse » ⁴. Ce statut particulier des danseurs s'explique de par leurs origines divines, « [...] tous fils spirituels d'*Arjunö*, le Prince de la Danse et de *Suprabö*, la nymphe céleste, l'*Apsara* » ⁵.

La danse peut faire circuler des demandes précises : fertilité, victoire, santé. La fertilité peut être autant celle des femmes que celle de la terre. Chez les peuples vivant de l'agriculture, les moissons constituent la condition de survie de la communauté; elles sont donc indispensables et pour cette raison, on les souhaite prospères. Il y aura alors à cet effet des danses sacrées pour encourager la générosité

² BOUCHON, Marie-Françoise et Nathalie LECOMTE. *Dictionnaire culturel en langue française, Tome 1*, dir. REY, Alain, Paris, Le Robert, 2005, p. 2086.

³ BON, Arlet. *La danse, un parcours entre ciel et terre* in *Danse et pensée*. dir., BRUNI, Ciro, Sammeron, Germs, 1993, p. 26.

⁴ ZANA, Élisabeth. *La danse et le sacré*, Paris, Dervy, 1996, p. 84.

⁵ ZANA, Élisabeth, *Ibid*, p. 84.

de la nature, demander à la grâce divine de descendre sur elle. Et parfois le parallèle entre la fertilité végétale et humaine est bien démontré :

[...] la danse prenait le caractère d'un piétinement du sol, moyen, croyait-on, d'assurer la fertilité de la terre, puisque le piétinement rythmé était analogue au rythme procréateur du phallus. Les danses de fécondité étaient toujours accompagnées de mouvements rythmés et violents qui représentaient souvent l'acte sexuel ou se terminaient en copulation de masse. La germination de la plante était associée à la fécondation de la matrice, [...] ⁶.

Dans les sociétés traditionnelles, la guerre est, bien souvent, un événement incontournable et il faut s'y préparer avec soin. C'est pourquoi on va demander, sous forme de danse, la protection et la force divines afin de vaincre ses ennemis. Chez les Grecs de l'Antiquité, il existait une danse guerrière appelée *Oklasma* dans laquelle on créait un espace magique, protecteur, que nul ne pouvait franchir. « Les grecs, on le sait, sont des valeureux guerriers et le culte du vainqueur est, [...], d'ordre divin. Il est donc nécessaire de se mettre sous la protection des dieux afin de revenir victorieux du combat » ⁷.

L'être humain, de par sa nature incarnée et matérielle, se doit d'affronter un jour la maladie. Dans ce domaine également il peut invoquer une aide de l'au-delà,

⁶ WOSIEN, Maria-Gabriele, *La danse sacrée*, Paris, Seuil, 1974, p. 19.

⁷ ZANA, Élisabeth, *La danse et le sacré*, *op. cit.*, p. 51.

chercher assistance auprès d'une force supérieure, au moyen de la danse ou d'un autre médium comme par exemple le chaman, celui qui devient

(le) canal à l'accomplissement de toutes les tâches de la puissance divine, y compris la guérison et l'exorcisme. Dans les danses d'exorcisme le chaman chante, bat le tambour, et se livre à des gestes frénétiques et extatiques qui symbolisent sa lutte contre les esprits du mal. Il les combat en dansant, et, en changeant sa voix pour imiter celle de l'esprit ancestral, il les persuade de quitter le malade, tout en tournant autour de ce dernier pour lui communiquer ses pouvoirs de guérison⁸.

Évoquant une danse égyptienne appelée *Zâr*, Françoise Gründ écrit : « *Zâr* signifie 'vent' ou 'visite' et désigne une cérémonie dansée par laquelle les humains se débarrassent de certains de leurs maux physiques ou psychiques provoqués par leurs 'cousins souterrains' les *Djinn* »⁹. Plus loin, elle raconte la transe d'une danseuse; elle en termine ainsi le récit : « Son *Djinn* l'a possédée et la danse a purifié son corps et son esprit. La visite de l'esprit par l'intermédiaire de la danse lui a apporté ce qu'elle était venue chercher : l'aube momentanée d'une nouvelle vie »¹⁰.

La danse peut permettre aussi l'incarnation de Dieu afin de bénéficier de son énergie et ses pouvoirs. « Au cours de cérémonies se déroulant plusieurs fois par an [...] le ritualiste-danseur va communiquer, par la danse, avec la divinité ou l'esprit recherché pour son efficacité du moment »¹¹. Nous pouvons retrouver plusieurs

⁸ WOSIEN, Maria-Gabriele, *La danse sacrée, op. cit.*, p. 18-19.

⁹ GRÜND, Françoise. *Le dernier refuge des Dieux* in *Danse et pensée*. dir. BRUNI, Ciro, Sammeron, Germs, 1993, p. 55.

¹⁰ GRÜND, Françoise, *Ibid*, p. 56.

¹¹ GRÜND, Françoise, *Ibid*, p. 52.

exemples de ces danses nommées danses d'imitation dans bon nombre de sociétés traditionnelles, entre autres des danses imitant certains animaux. Ces derniers étant la plupart du temps sources et ressources nécessaires à la vie de la communauté (nourriture, vêtements, etc.), l'humain se devait de bien les connaître par observation, puis par imitation. Lors de la fête de la danse des dieux, dans l'ancien Mexique,

[...] le chef de la tribu ou de la communauté, représentant de l'ancêtre sur terre, s'efforçait d'imiter avec le plus de précision possible la forme et les mouvements de la bête : on pensait en effet que c'était le plus sûr moyen d'en assimiler les qualités physiques et spirituelles. La sympathie agissante manifestée ainsi par l'homme à l'animal était censée agir sur celui-ci et l'amener à satisfaire l'attente et les besoins de l'homme¹².

La danse est un médium accessible par son instrument (nous possédons tous un corps). Elle est riche de possibilités expressives, se décline par ses gestes comme des mots dans l'espace. La danse, qu'elle soit traditionnelle ou contemporaine, est un art qui se vit, car on doit s'investir physiquement à un niveau ou un autre pour le réaliser. Serait-ce là une raison de son emploi comme véhicule d'une expérience du sacré? Et qu'en est-il de la danse aujourd'hui? Transporte-elle encore en son sein cette potentialité, cette possibilité?

J'ignore s'il est possible de répondre à ces questions avec certitude et précision. Mais on peut tout de même réfléchir à partir, dans un premier temps, de certains concepts du sacré que nous avons exposés plus tôt et qui sont identifiés, explicités, vécus dans bon nombres de danses traditionnelles.

¹² WOSIEN, Maria-Gabriele, *La danse sacrée*, *op. cit.*, p. 18.

1.1 Des concepts du sacré dans la danse

Dans certaines sociétés traditionnelles, la danse possède une connotation sacrée qui semble exister depuis la nuit des temps; une connotation à caractère quasi incontestable, comme une espèce d'évidence indiscutable. La danse est sacrée parce qu'elle est **authentique**. Qu'est-ce qui lui donne, lui garantit ce statut d'authenticité? Ce sont les dieux. L'être humain a reçu des dieux l'art de la danse. Ce cadeau divin, de par cette nature, offert en retour par l'homme à sa divinité, fait automatiquement de la danse un art sacré, authentique, beau. « Dans de nombreuses religions, on donne à la danse une origine divine [...] car la danse transcende les attitudes et les gestes du corps humain dans la vie profane et utilitaire »¹³.

On connaît l'importance qu'accordaient les Grecs de l'Antiquité à la Beauté. La danse avait donc une part importante dans la vie quotidienne et spirituelle. La plupart des danses étaient toujours reliées de près ou de loin avec une divinité du Panthéon; car : « [...] pour ce peuple amoureux de la beauté, la danse [...] devient lien sacré, l'art du Beau étant nécessairement un présent des dieux. C'est le cas des *Gymnopédies*, dansées pour Apollon [...] ou des *Panathénées* données en l'honneur de Minerve »¹⁴.

¹³ BOUCHON, Marie-Françoise et Nathalie LECOMTE, *Dictionnaire culturel en langue française, Tome 1, op.cit.* p. 2086.

¹⁴ ZANA, Élisabeth, *La danse et le sacré, op. cit.*, p. 49.

En Indonésie, chez les Javanais entre autres, on retrouve ce lien entre la Beauté et Dieu. « [...] si la danse intervenait dans les cours princières c'était pour faire plaisir aux dieux. [...] Pour les Javanais [...], le culte de la beauté est d'origine divine. C'est un dieu, *Içvara*, qui leur enseigna la danse exécutée par les nymphes célestes, les *Widadari* »¹⁵. La danse est dans ce cas-ci un véritable don des dieux et possède de ce fait un caractère authentique, car tout ce qui vient des dieux est vrai et demeure un modèle pour l'humanité – nous retrouvons ici une partie de la définition du mythe telle que proposée par Mircea Eliade¹⁶. De même, à Bali, toute vie artistique, parce qu'elle est manifestation du beau, du divin est assimilée à la vie spirituelle. « Quelles que soient les cérémonies où règne la danse, la beauté est, pour les Balinais, une valeur sacrée. La vie théâtrale, musicale et chorégraphique est toujours liée à la vie spirituelle »¹⁷.

Dans certaines circonstances, la danse peut présenter un caractère **antagoniste**. C'est le cas par exemple des danses funéraires, ou celles symbolisant un passage d'une étape à une autre (la danse de Thésée dans le labyrinthe du Minotaure de l'Antiquité Crétoise). Le mouvement de ces danses symbolise le voyage que l'âme effectue, pénétrant dans la mort pour ressurgir dans une nouvelle vie. La mort et la vie sont indissociables, la première constituant l'accomplissement final, le but ultime qui permet à la seconde de commencer. Le but des danses funéraires était de permettre à

¹⁵ ZANA, Élisabeth, *Ibid*, p. 83.

¹⁶ Voir chapitre II, section 2. **Le glissement de la notion du sacré**, p. 26.

¹⁷ ZANA, Élisabeth, *Ibid*, p. 93.

l'âme du défunt de renaître. « De la sorte, la danse répond aux deux appels de la vie et de la mort, affirmant le Mystérieux comme une dimension de l'existence »¹⁸.

De par leur philosophie du monde, les sociétés traditionnelles considéraient la danse comme étant sacrée notamment à cause de son caractère **indispensable** voire utilitaire. En effet, dans ces contextes, l'être humain évoluait au sein d'une énergie unique, supérieure, dans un mouvement de constant devenir. L'homme, tout comme les plantes, les animaux, etc. n'était qu'une petite parcelle d'un Tout suprême. La danse était alors un très bon moyen de demeurer à l'écoute de ce Tout, de s'y intégrer avec harmonie. « La danse était pour l'homme le moyen naturel de se mettre au diapason des puissances du cosmos. Le mouvement rythmé donnait la clé qui permettait tout à la fois de créer et de réintégrer 'les formes rêvées', le moyen, donc, de rester en contact avec les sources de la vie »¹⁹. Il s'agissait ici d'une condition essentielle à la survie de la communauté.

Dans son introduction à l'ouvrage collectif *Danse et spiritualité*, Pierre Lory écrit : « La fonction de la joie, indispensable au rituel, est à souligner. Ceci est particulièrement vrai dans le monde lyrique et fervent du hassidisme, où la danse était pratiquée comme un élément essentiel de la démarche spirituelle »²⁰. La danse,

¹⁸ WOSIEN, Maria-Gabriele, *La danse sacrée, op. cit.*, p.16.

¹⁹ WOSIEN, Maria-Gabriele, *Ibid*, p. 8.

²⁰ LORY, Pierre. *Introduction*, in *Danse et spiritualité*, dir. SCHOTT-BILLMANN, France, Paris, Noësis, 1999, p. 15-16.

indispensable. Au cœur du mouvement hassidique qui se développe particulièrement en Europe centrale au 18^e siècle, au cœur des célébrations et des fêtes liturgiques, la danse est valorisée, encouragée, sanctifiée. Israel Ba'al Shem Tôb, le fondateur du mouvement, insista dans son enseignement sur l'importance de célébrer le culte dans la joie et l'enthousiasme (mot qui signifie, de par son étymologie, 'avec du Dieu dedans'). « La danse tenait une place importante dans son enseignement en tant que moyen d'atteindre les sommets de l'expérience mystique. La tradition hassidique relate que le Ba'al Shem Tôb avait l'habitude de danser avec entrain (*hitlahabût*) afin d'atteindre l'extase et la communion (*debeqût*) avec Dieu »²¹.

Chez les hassidiques, la danse est également un véhicule de **puissance de vie**, pouvant aller jusqu'à une fonction cathartique. C'est du moins ce que prétend l'arrière-petit-fils du Ba'al Shem Tôb, Rabbi Nahman b. Simhâh de Braslav, appelé aussi le sage de Braslav. « L'énergie euphorique déclenchée par la danse imite la dynamique interne de l'Être divin, en faisant descendre la grâce purificatrice dans le monde d'en-bas »²².

« En termes de vie terrestre, le mouvement est une conquête sur la mort, d'où l'habitude d'adorer dans le mouvement 'l'apparence' du divin »²³. La danse devient le meilleur symbole de la vie qui triomphe de tous les maux, et même de la mort; la danse, puissance de vie sous la bénédiction de Dieu. On a souligné plus tôt le but des danses funéraires et à la lumière du présent concept (puissance de vie), on peut comprendre l'importance – et donc le nombre imposant – des danses funéraires, existant dans toutes les communautés et les sociétés traditionnelles.

²¹ FENTON, Paul. *La danse sacrée dans la spiritualité juive: la danse hassidique*, in *Danse et spiritualité*, dir. SCHOTT-BILLMANN, France, Paris, Noësis, 1999, p. 70-71

²² FENTON, Paul, *Ibid*, p. 75.

²³ WOSIEN, Maria-Gabriele, *La danse sacrée, op. cit.*, p. 16.

La danse, en tant qu'instrument de communication sacré, peut devenir l'occasion et l'opportunité d'un **travail sur soi**. Le rite, nous l'avons vu, a pour fonction de réactualiser un mythe, de célébrer et se remémorer les actes de la création divine; ce faisant, on retourne au temps d'origine, au temps sacré, et on a un contact direct avec les dieux, on vit l'événement primordial. Le danseur du rite, le vit en même temps qu'il en est le médiateur.

En éclairant sans trêve par la danse le Mystère originel de la création, le danseur, médiateur et interprète central du rite, se met en contact avec l'événement primordial, ce qui transforme du même coup la danse en une prise de conscience de soi; ces deux aspects étant les composantes nécessaires de l'exaltation de la vie, tant sur le plan cosmique qu'individuel²⁴.

1.2. Du sacré dans quelques danses d'Orient

1.2.1 Le Bharatanatyam

L'Inde constitue, en Orient, un des pays les plus riches de traditions millénaires, entre autres spirituelles. En fait, il semble que tous les domaines de la vie humaine, dans cette contrée, sont imprégnés par la religion, par le sacré, et ce jusqu'aux pratiques artistiques. À ce sujet, nous allons explorer quelque peu la danse traditionnelle indienne, ou plutôt, l'une d'entre elles, le Bharatanatyam.

Le Bharatanatyam est l'un des huit types de danse classique existant en Inde – les sept autres étant le Kathakali, le Kuchipudi, l'Odissi, le Kathak, le Manipuri, le Mohiniattam et le Suttriyam. Selon Andrée Grau, le Bharatanatyam est encore bien imprégné de sacré :

Comme beaucoup de techniques venant d'Asie, il a des origines religieuses et en conserve encore des traces, notamment dans sa théorie, ses textes de référence, son symbolisme, son vocabulaire gestuel et rythmique, ainsi que

²⁴ WOSIEN, Maria-Gabriele, *Ibid*, p. 13.

dans le comportement des danseurs vis-à-vis, par exemple, de l'espace de danse²⁵.

Le Bharatanatyam est originaire du Tamil Nadu, situé tout au sud de l'Inde. Ce type de danse serait né du *Natya-Sastra* («[...] le verbe *nat* 'danser' ayant produit l'idée de *natya* 'danse dramatique' ou 'drame dansé' »²⁶) écrit par le sage Bharata (d'où le nom de la danse), probablement le plus ancien texte sur la danse qu'on ait retrouvé, qui est en fait un traité méthodologique et esthétique de tous les arts d'exécution, comprenant outre la danse, le théâtre, la musique, la poésie et l'architecture. Concernant plus spécifiquement la danse, on y retrouve consignés autant le vocabulaire gestuel – attitudes corporelles, mudras (mouvements des mains), combinaisons chorégraphiques – que des considérations plus techniques – costumes, espace. L'origine du nom Bharatanatyam demeure un mystère, du moins il existe plus d'une hypothèse quant à sa provenance :

Le nom de cette danse est d'origine moderne et lui a probablement été donné par Rukmini Devi, une des grandes danseuses de la renaissance indienne des années 1930. *Bharat* désigne l'Inde, *natyam* signifie 'danse'. Mais *Bharata* a d'autres significations : ce serait aussi le nom du sage, auteur du *Natya Sastra*, le traité scénographique sanskrit régulièrement invoqué par les artistes; ou encore un acronyme reprenant la première syllabe des termes *bhava*, *raga* et *tala*, qui représentent respectivement les domaines de l'émotion, de la mélodie et du rythme, à la base des arts vivants indiens²⁷.

Dans le Bharatanatyam, il existe trois catégories ou règles, si on peut dire, définies ici par Élisabeth Zana : le *nritta*, danse pure, c'est-à-dire non descriptif; le *nriya*, danse d'expression ou chant dansé; le *natya*, également danse d'expression, mais ici il

²⁵ GRAU, Andrée. *Bharatanatyam, communauté et héritage culturel* in *Être ensemble*. dir. ROUSIER, Claire, Pantin, Recherches – Centre national de la danse, 2003, p. 290.

²⁶ REY, Alain et Chantal TANET, *Dictionnaire culturel en langue française, Tome 1, op. cit.*, p. 2094.

²⁷ GRAU, Andrée, *Bharatanatyam, communauté et héritage culturel, op. cit.*, p. 290.

s'agit d'un drame dansé complet accompagné de chant. Ces règles, ajoute-t-elle, sont toujours accompagnées de Bôls, frappe des pieds caractéristique²⁸.

De même que le traité du *Natya-Sastra* est un écrit complet, portant sur tous les arts d'exécution comme formant un Tout, le Bharatanatyam est, lui aussi, un art complet en soi : la danse (chorégraphie), la musique (musiciens sur scène avec les danseuses), la poésie et la chanson (ce qui est chanté par les musiciens) et l'expression corporelle (danse d'expression où on raconte quelque chose) forment un Tout. Cette fusion de l'une et l'autre des composantes demeurerait tout à fait perceptible dans le spectacle (*Chorégraphie en six tableaux*) de la Fondation *Nrithyalaya* à l'Auditorium Le Prévost au printemps 2005. On pouvait également remarquer que, de par les sujets abordés (Ganesha le danseur divin, Siva exécutant la danse cosmique, la déesse Annapoorna qui veille sur le monde, la beauté de Krishna), en Bharatanatyam, on personnifie le divin : la danse est une façon d'entrer en contact avec Dieu, de communiquer avec Lui.

De par ses fondements et son contexte culturel, le Bharatanatyam est une danse sacrée et **authentique**. Cette notion d'authenticité est clairement explicitée par les textes traditionnels et stipule que le sage Bharata aurait reçu des dieux les instructions de la danse : mouvements, attitudes corporelles, combinaisons chorégraphiques, psychologie des personnages, vêtements, maquillage, bijoux, espace de danse... Si les dieux le disent, alors, c'est vrai... Pour l'hindouisme, l'omniprésence des dieux est indiscutable. Les dieux sont vraiment partout, et ils savent tout. De plus, la tradition du Bharatanatyam vient démontrer ce caractère sacré, donc authentique : jadis, la danse était exécutée exclusivement dans les temples par les représentantes terrestres des divinités, les 'épouses de Dieu', les *devadasis*.

²⁸ ZANA, Élisabeth, *La danse et le sacré, op. cit.*, p. 75.

Le Bharatanatyam est une danse classique indienne qui porte en elle une riche tradition millénaire, mais qui a su en même temps suivre le courant, s'actualiser. Elle a su s'adapter au monde contemporain en ne sacrifiant en rien son héritage. « Je crois que cette forme de danse, à l'instar de la religion hindoue, a résisté aux siècles parce qu'elle a su s'adapter par assimilation et se cristalliser en une forme nouvelle tout en conservant ses vérités et ses principes fondamentaux »²⁹. Parmi ces formes d'adaptation au monde actuel, on peut citer par exemple les danses de groupe (au départ le Bharatanatyam est une forme solo) et la représentation sur scène plutôt que dans un temple; passant ainsi d'un espace sacré à un espace profane, le sacré devient accessible à tous. Par contre, pour certaines personnes, la scène demeure la scène et ne doit en aucun cas se prendre pour un temple.

Pour certaines représentations publiques du Bharatanatyam, [...] on place la statue d'une divinité, [...] sous un dais à gauche de la scène. On pense que Rukmini Devi³⁰ aurait instauré cette tradition afin de recréer l'ambiance d'un temple sur la scène. Cette opinion n'est cependant pas communément admise. T.S. Parthasarathy, ancien directeur du Conservatoire de musique de Madras et critique de danse, a fait remarquer que ' les danseuses d'autrefois, telle Bala, n'avaient jamais de Nataraja ou ne commençaient pas leur spectacle avec une *puja*. C'est désormais un stratagème pour attirer le public. Une véritable artiste ne commence pas son spectacle avec un rituel religieux.' Mohan Khokar, un autre critique de danse bien connu, notait à ce propos : ' Je ne supporte pas ces icônes. Le culte est une affaire personnelle. Je crois qu'il ne doit rien y avoir sur la scène qui puisse distraire. Je désavoue également la pratique consistant à vénérer une image sur scène. Le culte est une chose privée. [...] ' Dans le contexte où se danse aujourd'hui le Bharatanatyam, alors que les danseuses viennent de traditions culturelles et religieuses différentes, des témoignages de foi animés d'un tel excès de zèle sont encore plus déplacés³¹.

²⁹ LUSTI-NARASIMHAN, Manjula. *Bharatanatyam*. Paris, Adam Biro, 2002, p. 32.

³⁰ Fondatrice de l'une des principales écoles de danse (Kalaksetra), une des personnes responsables de la renaissance du Bharatanatyam au 20^e siècle en Inde.

³¹ LUSTI-NARASIMHAN, Manjula, *Ibid*, p. 59, 62.

Figure 3.1: Photographie de Manjula Lusti-Narasimhan prise par Jonathan Watts. Source: LUSTI-NARASIMHAN, Manjula. *Bharatanatyam*. Paris, Adam Biro, 2002.



Manjula Lusti-Narasimhan dans une posture du Nataraja.

Le culte : une affaire personnelle, une chose privée; on reconnaît ici un concept du sacré caractéristique de notre époque actuelle, à savoir quelque chose **d'intérieur et de personnel**.

Le Bharatanatyam a su traverser le temps, peut-être grâce à ces qualités d'authenticité; ses principes rigoureux mais fondamentaux. J'ai participé, au printemps 2005, à un atelier d'introduction au Bharatanatyam donné par Ginette Dion-Ahmed, une danseuse québécoise, formée à New Delhi en Inde auprès de Mme Jayalakshmi Eshwar de l'école Abhinayaa et qui pratique professionnellement cette forme de danse depuis environ quinze ans. Cette danse demande beaucoup d'investissement car elle est très complexe; entre autres, elle exige que toutes les parties du corps soient autonomes les unes des autres; le corps se retrouve alors à exécuter plusieurs mouvements différents en même temps : jambes, bras, tête, regard, mains, ... Tout un défi de coordination pour des néophytes occidentaux ! Mais cette rigueur de la danse semble faire partie intégrante de son authenticité... Lors de cet atelier, Ginette me confiait que les mouvements finissent par faire naître des sensations et des émotions diverses à l'intérieur du cœur et du corps. Avec le peu de pratique que j'ai pu expérimenter, j'ai malgré tout ressenti qu'avec l'investissement, la concentration et la nécessaire présence d'esprit, la joie peut survenir de l'intérieur.

Le Bharatanatyam est une danse sacrée parce qu'elle peut constituer une **puissance de vie**. Lors de ce même atelier cité un peu plus tôt, Ginette Dion-Ahmed m'expliquait qu'une des raisons de sa passion pour le Bharatanatyam est que cette danse, par l'investissement qu'elle demande, non seulement est une danse qui la transporte totalement, mais qu'elle est de plus une danse qui la libère et l'allège d'un poids comprimant et oppressant.

Aujourd'hui, le Bharatanatyam peut être l'outil, l'instrument d'une évolution spirituelle, d'un **travail sur soi**. Selon Sudharani Raghupathy, danseuse, professeure, et chorégraphe de Chennai :

À une époque violente en pensées, en paroles et en actions, les gens ont besoin de quelque chose qui les distraie et leur élève l'esprit. Cela peut être réalisé par une forme artistique comme le Bharatanatyam, qui a toujours communiqué des messages divins. En initiant les gens à une vie spirituelle, cette danse leur permet d'aller au-delà de leurs émotions mesquines³².

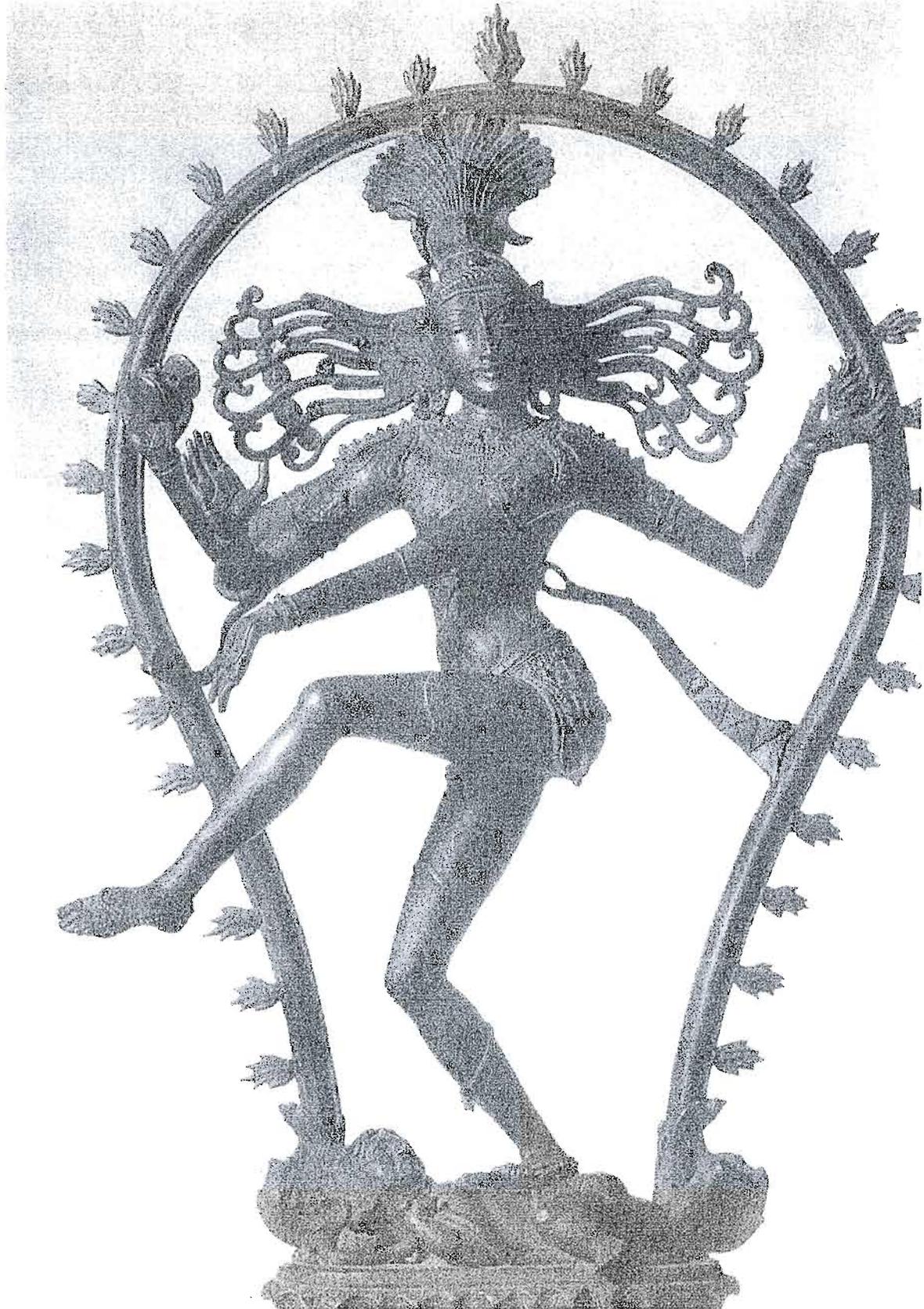
Évidemment, le Bharatanatyam est une danse sacrée de par son **sujet**, les thèmes et les trames narratives qui la tissent. En effet, cette danse, à l'instar des autres domaines de la vie culturelle et sociale en Inde, est imprégnée par la religion. Elle parle beaucoup des divinités, racontant les anecdotes et les hauts faits de leurs existences, leurs exploits, leurs passions. Les thèmes chorégraphiques sont souvent rattachés aux dieux et à leurs vies mouvementées et riches. Voici deux exemples à propos de Shiva :

Au sud de l'Inde, on adore Shiva sous la forme de Nâtarâja, le Seigneur de la danse cosmique. La danse de Nâtarâja est un symbole de l'unité et du rythme de l'existence, du processus infini de la création et de la destruction. Cependant, en plus de cette signification cosmique, la danse de Nâtarâja représente l'évolution de l'âme par destructions et 're-crétions' successives entre l'entrée de l'âme dans la ronde des naissances et des morts, et sa sortie de cette ronde³³.

³² LUSTI-NARASIMHAN, Manjula, *Ibid*, p. 151.

³³ Provient du site Internet : http://www.fondationpjy.ca/page_fr/fr_calendrier/shiva.html

Figure 3.2: Siva sous la forme de Nataraja



En Inde, la figure de Shiva (Çiva) Nataraja concentre les éléments symboliques qui font l'essence de la danse primordiale; représenté dansant au centre d'un cercle de flammes, Shiva l'androgynisme engendre et anéantit tour à tour les mondes sous ses pieds, réalise la fusion originelle et finale avec le divin, l'union entre l'humain et le cosmos³⁴.

Les thèmes, selon les différentes compositions chorégraphiques, peuvent varier, mais ils partagent bien souvent la même base spirituelle et religieuse :

Les thèmes exposés dans le *Sabdam* se rattachent souvent à l'un ou l'autre des dieux du panthéon hindou. [...] Le thème du *Varnam* est habituellement fondé sur le sentiment amoureux, *srngara* – l'amour pour un enfant, pour son amant, pour le Tout-Puissant. [...] Les thèmes exprimés peuvent s'inspirer d'une divinité ou d'un roi. [...] Krsna, par exemple, est un personnage récurrent dans le Bharatanatyam. Cela s'explique, entre autres, par les incroyables possibilités que les histoires qui s'attachent à Lui offrent à la danseuse. On raconte qu'Il fut un enfant espiègle, grand amant et ensorceleur incomparable dans sa jeunesse puis, adulte et roi, le plus sage des hommes³⁵.

Le caractère sacré du Bharatanatyam est dépeint inévitablement à travers ses **accessoires**. Ces derniers sont indispensables; ils font partie intégrante du *Natya Sastra*. Dans cet incontournable traité « sont également répertoriés les vêtements, fards, bijoux etc.... »³⁶.

Les danseuses de Bharatanatyam, fidèles à leur tradition de représentantes de Dieu sur terre, se doivent de personnifier le divin, afin d'entrer en contact avec Lui; c'est l'effet recherché. En assistant au spectacle de La Fondation *Nrithyalaya* (printemps 2005), j'ai eu l'impression qu'avec les mouvements, les costumes, les bijoux, les

³⁴ REY, Alain et Chantal TANET, *Dictionnaire culturel en langue française, Tome I, op. cit.*, p. 2093.

³⁵ LUSTI-NARASIMHAN, Manjula, *Bharatanatyam. op. cit.*, p. 64-65.

³⁶ ZANA, Élisabeth, *La danse et le sacré, op. cit.*, p. 75.

maquillages, les coiffures et les parures de tête, tout cela réuni faisait des danseuses, de véritables déesses.

Finalement, selon Ginette Dion-Ahmed, le Bharatanatyam est une forme de danse sacrée parce qu'elle fait appel à l'aspect **ici et maintenant**. C'est un art de spectacle qui comporte en même temps une composante méditative, parce qu'il demande une concentration totale et une présence – physique et mentale – de tous les instants, étant donné la coordination et l'autonomie de toutes les parties du corps nécessaires à son exécution. L'union du corps et de l'âme, dont nous parlions un peu plus tôt, se réalise ici; cette concentration de tous les instants se transmue en une offrande à Dieu; la danseuse est totalement présente pour la satisfaction divine.

1.2.2 La danse des Derviches

Une autre danse traditionnelle d'Orient qui semble digne d'intérêt en ce qui concerne le concept du sacré est la danse pratiquée par les Derviches tourneurs. Cette confrérie a été fondée par Rûmî au 13^e siècle de notre ère. Les Derviches tourneurs nous immergent en plein cœur de l'islam, au creux de sa branche mystique, le soufisme, courant qui s'est développé dès le début de l'islam.

Les soufis considèrent la danse des Derviches comme une danse empreinte d'une qualité **authentique**, faisant naître une joie profonde. La danse est le médium par lequel on se purifie et on rencontre la Vérité. « [...] cet état de joie est interprété non pas comme un engourdissement, une mise en sommeil de la conscience, mais comme une sortie hors du monde du rêve – c'est-à-dire celui de la vie ordinaire – vers un état d'éveil plus pur, vers une rencontre avec le seul Réel »³⁷.

³⁷ LORY, Pierre. *Danse et spiritualité dans l'espace musulman*, in *Danse et spiritualité*, dir. SCHOTT-BILLMANN, France, Paris, Noësis, 1999, p. 93.

Il existe une part d'**antagonisme** dans cette forme de danse car, comme on le verra un peu plus loin, bien que ce soit une danse de groupe, l'expérience extatique de chaque participant est vécue par ce dernier de façon tout à fait **intérieure et personnelle**. « Peu à peu, grâce à la méditation, le fidèle soufi est amené progressivement à l'union mystique. Il s'agit pour chacun d'une expérience intime, personnelle, même si elle est vécue dans un groupe »³⁸.

Lorsque j'ai assisté au spectacle *Le Cercle de l'Extase*, qui présentait les Derviches tourneurs d'Alep, à l'automne 2004, les danseurs prenaient le temps d'être inspirés par la musique et les chants, support depuis toujours à leur méditation, préparation à leur extase. Ce n'est qu'au bout d'un très long moment qu'ils se levèrent pour entrer dans la danse. Moment de mystère. Il apparaît très difficile, voire impossible pour le spectateur d'identifier le moment exact du dé clic; qu'est-ce qui fait que, là, il est temps de danser? Quel est le moment où les danseurs décident de commencer à se mouvoir? Il semble que cette danse soit – en partie du moins – un appel intérieur, un élan absolument intime.

La danse des Derviches recèle d'autres concepts du sacré. En effet, elle semble agir comme une **valeur ajoutée**. À travers elle, encore aujourd'hui, les participants cherchent à vivre une expérience divine maintenant, dans leur condition terrestre et matérielle. « Les soufis étaient des Musulmans pieux et pratiquants, qui se différenciaient des autres croyants en ce qu'ils recherchaient une expérience du divin dès ici-bas. Ils ajoutaient aux dévotions

³⁸ ZANA, Élisabeth, *La danse et le sacré*, op. cit., p. 112.

Figure 3.3 : Derviches tourneurs. Danse du soir. Photographie de Magnum/L. Freed.
Source : GRÜND, Françoise. *Danses de le Terre*. Paris, La Martinière, 2001.



ordinaires prescrites par la Loi religieuse d'autres formes de cérémonies communautaires »³⁹.

De ce fait, la danse des Derviches devient une véritable **puissance de vie**, car elle permet d'accéder à un univers et une énergie autres, au-delà de la vie ordinaire.

La dimension transpersonnelle et divine de cette passion explique la violence de ses effets sur l'âme du soufi comme sur son corps. Elle affirme face aux puritains et aux littéralistes le caractère religieux, mystique de cette forme de danse : celle-ci ne correspond pas à une forme d'excitation artificielle et solipsiste, mais à une authentique ouverture sur le surnaturel⁴⁰.

Cette forme de danse est sacrée parce qu'elle exige un certain **travail sur soi**; comme un rite de passage, une mort de l'ego afin de devenir un être d'amour universel; un oubli de soi pour ne devenir qu'Un avec Dieu.

Pour être capable de laisser passer le flot de l'amour dans son esprit et dans son corps, le soufi doit passer par un renoncement à soi qui ressemble étrangement à la mort. Souvent, référence est faite au dogme coranique de la résurrection : de même que le dépérissement physique est un passage nécessaire pour accéder au Paradis d'éternité, de même le soufi doit s'éteindre, s'anéantir dans l'amour pour assumer son nouveau ' je' , celui de l'homme universel⁴¹.

« L'objectif à atteindre est de se dépouiller de tout pour n'être plus que fusion avec Dieu. ' Ivres de Dieu' est le surnom donné aux Soufis »⁴².

1.3 Danses contemporaines et dimensions sacrées

Il semble que dans certaines formes de danses contemporaines, on puisse identifier quelques concepts du sacré déjà explorés puis repérés dans des danses traditionnelles.

³⁹ LORY, Pierre, *Danse et spiritualité, op. cit.*, p. 88.

⁴⁰ LORY, Pierre, *Ibid*, p. 92.

⁴¹ LORY, Pierre, *Ibid*, p. 94.

⁴² ZANA, Élisabeth, *La danse et le sacré, op. cit.*, p. 112.

En effet, nous verrons dans les prochains exemples des Occidentaux qui témoignent d'une forme d'expérience du sacré, à un niveau plus ou moins prononcé, à travers leur pratique de la danse. Que ce soit dans un processus de création ou dans un moment de performance, que ce soit dans une piste de travail ou d'inspiration, des danseurs et chorégraphes s'expriment sur des concepts du sacré qu'ils peuvent expérimenter grâce à la danse.

Dans les définitions du sacré, les concepts d'**authentique** et d'**antagoniste** sont identifiées par des danseurs et chorégraphes professionnels québécois. En introduction de son mémoire portant sur la spiritualité chez les danseurs, Martyne Tremblay s'interroge sur la multiplicité des pratiques corporelles à notre époque. Une des hypothèses soulevées est que, selon Shusterman, le corps est le meilleur intermédiaire pour renouer avec la nature, retrouver une organicité perdue, donc une authenticité perdue⁴³.

Rechercher l'authenticité, c'est rechercher l'essence, son essence. Pour Iris Stewart, une auteure qui a étudié la danse à travers les pratiques traditionnelles religieuses ancestrales, orientales et occidentales, la danse permet ce renouement avec notre 'vrai' moi. Le danseur, à son avis, est un formidable véhicule d'énergie sacrée. Pour elle : « [...] danser, c'est chercher son essence, réunifier son corps, son esprit, son âme »⁴⁴. Dans le cadre de ce même mémoire, M. Tremblay a réalisé des entrevues avec des danseurs professionnels québécois, afin d'avoir leur point de vue sur la spiritualité, la danse, le lien qui peut exister entre les deux. Lorsqu'elle leur a

⁴³ TREMBLAY, Martyne. *La spiritualité dans le parcours professionnel et personnel de danseurs contemporains*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2004, p.2.

⁴⁴ TREMBLAY, Martyne, *Ibid*, p. 18.

demandé de définir ce qu'était pour eux la spiritualité, la quasi-totalité des danseurs ont parlé d'essence, d'authenticité.

Pour Lucie, la quête spirituelle passe par la quête de l'essence pour ' découvrir l'essence, l'essence du mouvement, l'essence dans la nature, de la personne et surtout, l'essence dans la façon que la personne danse' . C'est retrouver sa ' danse interne' . Pour Luc, l'essence est à rapprocher avec le mot authentique; c'est la présence, l'écoute. Pour Gillian, sa recherche sur l'essence se passe au niveau de la création, c'est la chair et le contenu des mouvements [...]⁴⁵.

Dans ses conclusions, elle rapporte que la spiritualité offre à la danse la cohésion, l'authenticité, une valeur, un sens, une profondeur. « Gillian a affirmé que ' tout ce qui est valable, à quelque part, dois (sic) avoir une part de spiritualité, en art' , ce que Mila a confirmé. Pour que ce soit valable, il faut que cela soit profond, lié à quelque chose »⁴⁶.

L'essence des choses. L'authenticité. C'est un des buts recherchés par le courant artistique primitiviste. Selon France Schott-Billmann, la danse primitiviste, qu'elle appelle Expression Primitive, se définit de cette façon : « L'Expression Primitive ne se prétend pas anhistorique. Elle s'inscrit dans notre époque puisqu'elle s'intègre au courant ' primitiviste', version occidentale moderne d'une attitude de simplification recherchant l'essence des choses »⁴⁷. Plus loin, elle poursuit en décrivant la part de sacré et d'authentique qui peut être vécue dans ce type de danse. « L'expérience de l'Expression Primitive s'inscrit dans la sensibilité primitiviste de notre siècle, sa recherche d'une essence qui éclairerait l'origine et l'identité de l'Homme, que le recul

⁴⁵ TREMBLAY, Martyne, *Ibid*, p. 85.

⁴⁶ TREMBLAY, Martyne, *Ibid*, p. 101.

⁴⁷ SCHOTT-BILLMANN, France. *Le primitivisme et la danse: l'Expression Primitive in Danse et spiritualité*, dir. SCHOTT-BILLMANN, France, Paris, Noësis, 1999, p. 25.

de la religion conduit à repenser. À cette démarche participent non seulement la science, mais l'art »⁴⁸.

Nous sommes aujourd'hui dans une époque de « [...] contestation d'une autorité spirituelle extérieure. La dévotion se tourne vers soi, notre corps étant l'ancrage »⁴⁹. Le corps peut parfois, entre autres grâce à la danse, devenir une planche de salut, un point de référence et de départ à une expérience du sacré tout à fait contemporaine et dans l'air du temps, car, en partant de soi, notre démarche ou notre danse sera teintée d'une caractéristique **intérieure et personnelle**.

Nous avons parlé au chapitre deux du rave⁵⁰ et de sa possible identification avec une forme de glissement de la notion du sacré. C'est un type de danse contemporaine qui présente des aptitudes à l'expérience du sacré. Les gens qui participent aux raves ont souvent l'impression de vivre un moment particulier, spécial, unique, mais pourtant on n'y voit aucune manifestation religieuse comme telle. La danse en rave possède une nature **antagoniste**, comme si elle était à la fois sacrée – expérience autre, moment d'extase – et profane – nuit de danse techno entre jeunes. La danse en rave, pour ceux qui la vivent, est une expérience extatique mais profane – cela nous renvoie à Roger Bastide et à sa notion de mysticisme avec ou sans dieux⁵¹.

La danse en rave semble être une technique de transe extatique comme celle des Derviches de Melvlevi, bien que l'expérience ne soit pas religieuse. [...] La danse en rave est certes liée à une activité profane, mais elle est vécue dans

⁴⁸ SCHOTT-BILLMANN, France, *Ibid*, p. 39.

⁴⁹ TREMBLAY, Martyne, *La spiritualité dans le parcours professionnel et personnel de danseurs contemporains*, *op. cit.*, p. 2.

⁵⁰ Voir chapitre II, section 3.1 **Rave**, p. 37.

⁵¹ Voir chapitre II, section 5. **Conclusion partielle**, p. 55.

une atmosphère de participation avec autre chose, relevant sans doute du domaine de la sacralité⁵².

On peut voir dans le rave une occasion de **réenchantement**. Face à une situation sociale morose, on se déchaîne, on se défoule dans une nuit de danse, occasion de transgresser, aller au-delà du malaise à travers cet antidote formidable dans lequel on cherche à atteindre une jouissance particulière, un au-delà, un plaisir supérieur à tous les plaisirs. Lydia Karsenty conclut son texte en disant – et ceci n'est pas sans rappeler R. Bastide : « Ainsi la rave est un lieu de la transcendance, un dispositif de jouissance, une expérience ‘ du sacré sauvage ’ pour des jeunes en véritable quête »⁵³.

De ce fait, la danse, en proposant un **travail sur soi**, peut revêtir un caractère sacré, lorsqu'elle permet une affirmation, une conscientisation de notre identité et par là, de notre devenir, de notre origine, de notre multiplicité d'être vivant, de notre composante spirituelle, qui nous relie au cosmos. Une ancienne danse rituelle, la danse sur le feu, toujours pratiquée de nos jours en Grèce, dans le nord du pays, en permettant à ses pratiquants de se remémorer leurs origines en tant qu'individu et collectivité, « récapitule et actualise le mode d'être au monde de chacun. Il (l'acte de danser) permet au danseur d'affirmer ‘ je suis tel ’, et de donner sens à sa propre

⁵² KARSENTY, Lydia. *La danse en rave, une danse-transe des années 1990?*, in *Danse et spiritualité*, dir. SCHOTT-BILLMANN, France, Paris, Noësis, 1999, p. 142.

⁵³ KARSENTY, Lydia, *Ibid*, p. 143.

histoire passée »⁵⁴. Cette danse grecque, qui se déroule sur un feu, est perçue comme une **puissance de vie**. Les danseurs, tout en demeurant lucides et conscients de ce qu'ils sont et font, sont imprégnés d'une espèce de jouissance, une extase particulière qui leur donne une force surnaturelle et les immunise de la douleur que le feu peut transmettre à leurs plantes de pieds. Ils demeurent eux-mêmes, mais détiennent tout à coup une puissance surnaturelle, une véritable puissance de vie. « Pour la plupart des Anastenarides (le peuple danseur sur le feu), cette force croît à mesure que se déroule la fête. Entre deux danses, l'un d'eux nous confie : ' Je deviens fort, je deviens saint' »⁵⁵.

La danse, puissance de vie, est également vue et perçue comme **valeur ajoutée**. Dans certaines circonstances, elle devient un moment sacré, une expérience qui nous enrichit et nous dépasse, qui laisse libre cours à notre vraie nature. Iris Stewart parle de la danse comme : « [...] une expérience hors du commun, permettant de voir les choses sous une autre dimension [...] La danse permet d'atteindre l'extase, la liberté »⁵⁶.

⁵⁴ LORY, Pierre, *Danse et spiritualité*, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁵ SCHOTT-BILLMANN, France. *Mémoire d'une religion universelle: la danse sur le feu en Grèce Moderne*, in *Danse et spiritualité*, dir. SCHOTT-BILLMANN, France, Paris, Noësis, 1999, p.113.

⁵⁶ TREMBLAY, Martyne, *La spiritualité dans le parcours professionnel et personnel de danseurs contemporains*, *op. cit.*, p. 18.

La danse occidentale contemporaine risque de suivre (du moins est-elle susceptible) le courant éclectique du début de 21^e siècle. Provenant du corps, de notre personnalité, elle peut se construire et naître d'un **bricolage personnel**, à notre image; notre danse sacrée peut être issue d'un bricolage spirituel⁵⁷. Question d'identité personnelle, chère à notre époque. « On cherche à se démarquer des courants culturels en prenant le corps comme point de référence stable »⁵⁸. Aussi, les propos de Luc, danseur professionnel, sont éloquentes à ce titre : « C'est en nous. Il faut juste le cultiver, le travailler. Comme je le dis, c'est pas machin-truc qui m'a appris à danser, la danse est innée à quelque part. [...] Luc croit davantage qu'une démarche personnelle est préférable à l'imposition de quoi que ce soit par quelqu'un d'autre »⁵⁹.

2. Des éléments récurrents chez les traditionnels

2.1 Le Temps sacré

Il semble que le **temps sacré** existe depuis des milliers d'années, et sa conception, du moins l'idée qu'on s'en fait et la manière dont on le définit, remonte aux origines des premières civilisations, à la définition accordée au temps par ces mêmes civilisations : cyclique, avec un mouvement en rond, qui se répète et se renouvelle, une boucle qui

⁵⁷ Voir chapitre II, section 2.2 **Bricolage spirituel**, p.36.

⁵⁸ TREMBLAY, Martyne, *Ibid*, p. 2.

⁵⁹ TREMBLAY, Martyne, *Ibid*, p. 43.

se fond en elle-même et qui ne se dirige pas nécessairement vers une finalité, mais plutôt vers une reconstruction. Parmi les références ayant servi d'inspirations à cette définition se retrouvent tous les cycles qu'on peut observer dans la nature : le mouvement des astres (soleil, lune), l'enchaînement des saisons, l'alternance du jour et de la nuit.

À l'origine, l'idée qu'on se faisait du temps était cyclique et non linéaire : une succession sans fin de morts et de renaissances. Les époques sacrées étaient alors celles de la nouvelle et de la pleine lune. Les indications du temps étaient les phases de la lune, la marche du soleil jalonnée d'étoiles, le cycle montant et descendant des saisons⁶⁰.

Dans le *Dictionnaire culturel en langue française*, on donne des exemples se rapportant à des danses que nous recroiserons un peu plus loin : « [...] la part réservée au sacré est fondamentale dans toutes les danses des anciennes civilisations. Elle se manifeste d'abord par une démarche d'imitation du monde : imitation du cours des astres, dans la 'danse astronomique' des Égyptiens, dans la 'danse du Soleil' des Sioux »⁶¹. Justement, concernant cette danse de la nation Sioux : « Le cercle est de loin la figure la plus prisée [...] Il est la figuration majeure du temps »⁶².

Pour les sociétés traditionnelles, le Temps sacré est régénérateur. Se fondant sur le modèle du Temps de l'origine, moment où le monde a fait son apparition dans toute sa pureté et son intégralité, intact, le Temps sacré régénère le cosmos et l'homme; ce dernier naît à nouveau, rempli de force et de puissance neuves. Ce Temps sacré,

⁶⁰ WOSIEN, Maria Gabriele, *La danse sacrée*, *op.cit.*, p.10.

⁶¹ REY, Alain et Chantal TANET, *Dictionnaire culturel en langue française, Tome 1, op. cit.*, p. 2093.

⁶² LOPEZ-ACOSTA, Louis. *Le temps et l'espace dans les représentations de la Sundance des Indiens Lakotas* in *Danse et pensée*. dir. BRUNI, Ciro, Sammeron, Germs, 1993, p. 37.

Temps originel, est périodiquement recherché par l'homme, car il est fort, pur et vrai.

Mircea Eliade l'explique en ces termes :

[...] 1^e par la répétition annuelle de la cosmogonie, le Temps était régénéré, il recommençait en tant que Temps sacré, car il coïncidait avec l'*illud tempus* où le Monde était venu pour la première fois à l'existence; 2^e en participant rituellement à la 'fin du Monde' et à sa 'recréation', l'homme devenait contemporain de l'*illud tempus*; donc il naissait de nouveau, il recommençait son existence avec la réserve de forces vitales *intacte*, telle qu'elle était au moment de sa naissance. [...] Puisque le Temps sacré et fort est le *Temps de l'origine*, l'instant prodigieux où une réalité a été créée, où elle s'est, pour la première fois, pleinement manifestée, l'homme s'efforcera de rejoindre périodiquement ce Temps originel⁶³.

Dans ce Temps sacré où on revient de façon symbolique à l'origine, nous retrouvons nos forces et notre vitalité régénérée, neuve. Le Temps sacré est une espèce d'éternité, en somme. « En redevenant symboliquement le contemporain de la Création, on réintègre la plénitude primordiale. Le malade guérit parce qu'il recommence sa vie avec une somme intacte d'énergie. [...] Il (l'homme) 'sort' de la durée profane pour rejoindre un Temps 'immobile', l'éternité »⁶⁴.

On peut repérer dans la danse des Derviches tourneurs le temps qui se perçoit vraiment comme un temps sacré. Pendant le spectacle *Le Cercle de l'Extase*, en regardant évoluer les danseurs, la notion du temps tout à coup se déforme; on a l'impression d'une éternité, comme si le temps n'avait plus de valeur rationnelle, comme s'il était continu, homogène, juste plat et défilant doucement mais sûrement, toujours à un même niveau. Peut-être par une sorte de fusion avec le Tout, le temps a pris une dimension éternelle. Et peut-être est-ce aussi ce qui se passe avec le danseur :

⁶³ ELIADE, Mircea. *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 73.

⁶⁴ ELIADE, Mircea, *Ibid*, p. 93-94.

Celui qui s'unit dans son esprit et son corps à cet Unique, entre par le fait même déjà dans l'éternité. Ce que le soufi ainsi uni-fié saisit dans son âme, ressemble à l'expérience du mourant dont les limites se résorbent lors de la rentrée dans l'universelle matrice du Dieu Très-Miséricordieux. Il dépasse les limites des destins individuels et danse désormais à l'unisson des sphères célestes, à la lisière du temps et du non-temps⁶⁵.

2.2 L'espace sacré

L'espace, par conséquent **l'espace sacré** – c'est celui qui nous intéresse ici – est un élément important dans nombre de sociétés traditionnelles. On y rencontre souvent un Centre autour duquel se déploie notre monde, puis le reste du monde. Retournons à Mircea Eliade, qui nous définit bien cette conception de 'Centre du Monde' :

[...] le 'système du Monde' des sociétés traditionnelles : a) un lieu sacré constitue une rupture dans l'homogénéité de l'espace; b) cette rupture est symbolisée par une 'ouverture', au moyen de laquelle est rendu possible le passage d'une région cosmique à une autre (du Ciel à la Terre et *vice versa* : de la Terre dans le monde inférieur); c) la communication avec le Ciel est exprimée indifféremment par un certain nombre d'images se référant toutes à l'*Axis mundi* : pilier (cf. l'*universalis columna*), échelle (cf. l'échelle de Jacob), montagne, arbre, liane, etc.; d) autour de cet axe cosmique s'étend le 'Monde' (= 'notre monde'), par conséquent l'axe se trouve 'au milieu', dans le 'ombilic de la Terre', il est le Centre du Monde⁶⁶.

Ce Centre du Monde peut prendre diverses formes, peut être représenté de différentes façons : « [...] a) les villes saintes et les sanctuaires se trouvent au Centre du Monde; b) les temples sont des répliques de la Montagne cosmique et par conséquent constituent le 'lien' par excellence entre la Terre et le Ciel; c) les fondements des temples plongent profondément dans les régions inférieures »⁶⁷. Un peu plus loin, M.

⁶⁵ LORY, Pierre, *Danse et spiritualité, op. cit.*, p. 96.

⁶⁶ ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane, op. cit.*, p. 38.

⁶⁷ ELIADE, Mircea, *Ibid*, p. 40.

Eliade affirme « [...] il résulte que le ‘vrai monde’ se trouve toujours au ‘milieu’, au ‘Centre’, car c’est là qu’il y a rupture de niveau, communication entre les trois zones cosmiques. Il s’agit toujours d’un Cosmos parfait, quelle qu’en soit l’étendue »⁶⁸.

On retrouve dans le Bharatanatyam l’espace considéré comme espace sacré. On se souviendra que dans le traité du *Natya Sastra*, le sage Bharata évoque l’importance d’un espace sacré : « [...] la définition de l’espace sacré dans lequel les danseurs seront amenés à évoluer »⁶⁹.

À ses origines, le Bharatanatyam était une danse de temple, espace sacré par excellence; une danse exécutée dans un temple, par des danseuses consacrées exclusivement à cette fin, les *devadasis*, ou prêtresses, les épouses de Dieu qui Le représentent sur Terre.

Pour Ginette Dion-Ahmed, le Bharatanatyam est une danse permettant l’unité, l’union du corps et de l’âme, où le bas du corps est bien enraciné au sol, pendant que le haut du corps s’élève vers le ciel. Cette communication, ce lien entre la terre et l’au-delà nous rappelle la définition que donnait Mircea Eliade de l’*Axis mundi* :

⁶⁸ ELIADE, Mircea, *Ibid*, p. 43.

⁶⁹ ZANA, Élisabeth, *La danse et le sacré, op. cit.*, p. 75.

[...] a) un lieu sacré constitue une rupture dans l'homogénéité de l'espace; b) cette rupture est symbolisée par une 'ouverture', au moyen de laquelle est rendu possible le passage d'une région cosmique à une autre (du Ciel à la Terre et *vice versa* : de la Terre dans le monde inférieur); c) la communication avec le Ciel est exprimée indifféremment par un certain nombre d'images se référant toutes à l'*Axis mundi*[...] ⁷⁰.

Ici, le corps devient cet axe, cette ouverture qui permet de communiquer entre les mondes terrestre et divin.

De même, l'espace sacré se retrouve beaucoup dans la danse chez plusieurs communautés. Il s'agit la plupart du temps d'un espace circulaire, avec un centre; espace puissant de communication avec le divin, espace de réactualisation, de célébration, espace où est circonscrit toute la puissance, l'énergie, la vérité du moment et de l'événement. Voici des exemples qu'on retrouve chez certaines communautés autochtones :

Au cœur de l'été les Indiens Mandan célébraient leur grande danse du soleil, qui était précédée de nombreux rites secrets d'initiation. On érigeait l'arbre ou poteau solaire au centre d'une vaste enceinte; auprès de lui se dressait l'autel orné des symboles de la tribu. Les danseurs peints dansaient autour du mât, les yeux fixés sur l'emblème du soleil qui le couronnait. De même, les Navajo célébraient la nouvelle naissance du soleil en hiver et la nuit, dans une enceinte où l'on n'avait accès que de l'est. On allumait un bûcher au centre de l'enclos sacré et les jeunes gens de la tribu, le corps peint en blanc, dansaient autour du feu en se tournant vers l'astre dont ils célébraient symboliquement le lever; chantant et dansant, ils hissaient un emblème du soleil au sommet du poteau central ⁷¹.

Ainsi, l'espace sacré revêt une grande importance en toute occasion, danse, rite; il représente et oriente la vérité, la vie possible. « L'espace sacré structuré facilite

⁷⁰ ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 38.

⁷¹ WOSIEN, Maria Gabriele, *La danse sacrée*, op. cit., p. 20.

l'orientation, fournit le cadre du culte et transforme le chaos en cosmos, rendant ainsi possible la vie humaine »⁷².

[...] The Mystery Circle/Sacred Hoop, le Cerceau Sacré ou Mystérieux. Ce disque herbeux, fidèle aux représentations du globe des anciens Lakotas, est la Terre Sacrée, *Maka*. Avec le Ciel qui l'entoure et les manifestations hiéroglyphiques qu'il anime (soleil, vents, tornade, etc.), il devient un microcosme de l'univers⁷³.

Afin d'accomplir sa quête de vérité et d'harmonie, le danseur, depuis longtemps, a besoin d'un espace sacré. Il s'agit, en quelque sorte, de concrétiser physiquement le voyage intérieur. « Des halls de danse dans les temples Shivaïtes au simple cercle tracé sur le sol africain, l'expression du Sacré dans la danse est rituelle. Le premier rituel étant la définition spatiale de la cérémonie. Il s'agit de la 'matérialisation' vers l'extérieur de ce voyage au centre de soi-même »⁷⁴.

Selon les traditions, l'espace sacré endosse différentes apparences; tout est possible, autant au niveau de la superficie, de la forme que des matériaux utilisés pour le construire. Par exemple, dans la tradition du Vaudou :

Dans un premier temps, il faut ici aussi créer l'espace magique qui sera utilisé pour la danse, quelle que soit la cérémonie. Les femmes, qui ont un rôle essentiel dans l'observation du culte vont répandre par terre de la farine de maïs en dessinant des symboles géométriques auxquelles viendront s'ajouter quelques gouttes de bière. C'est le *Vévé*, dont le pourtour sera limité par des bougies allumées. Les danses auront lieu autour de cet espace [...] ⁷⁵.

⁷² WOSIEN, Maria Gabriele, *La danse sacrée*, op. cit., p. 22.

⁷³ LOPEZ-ACOSTA, Louis, *Danse et pensée. Une autre scène pour la danse*, op. cit., p. 35.

⁷⁴ ZANA, Élisabeth, *La danse et le sacré*, op. cit., p. 17.

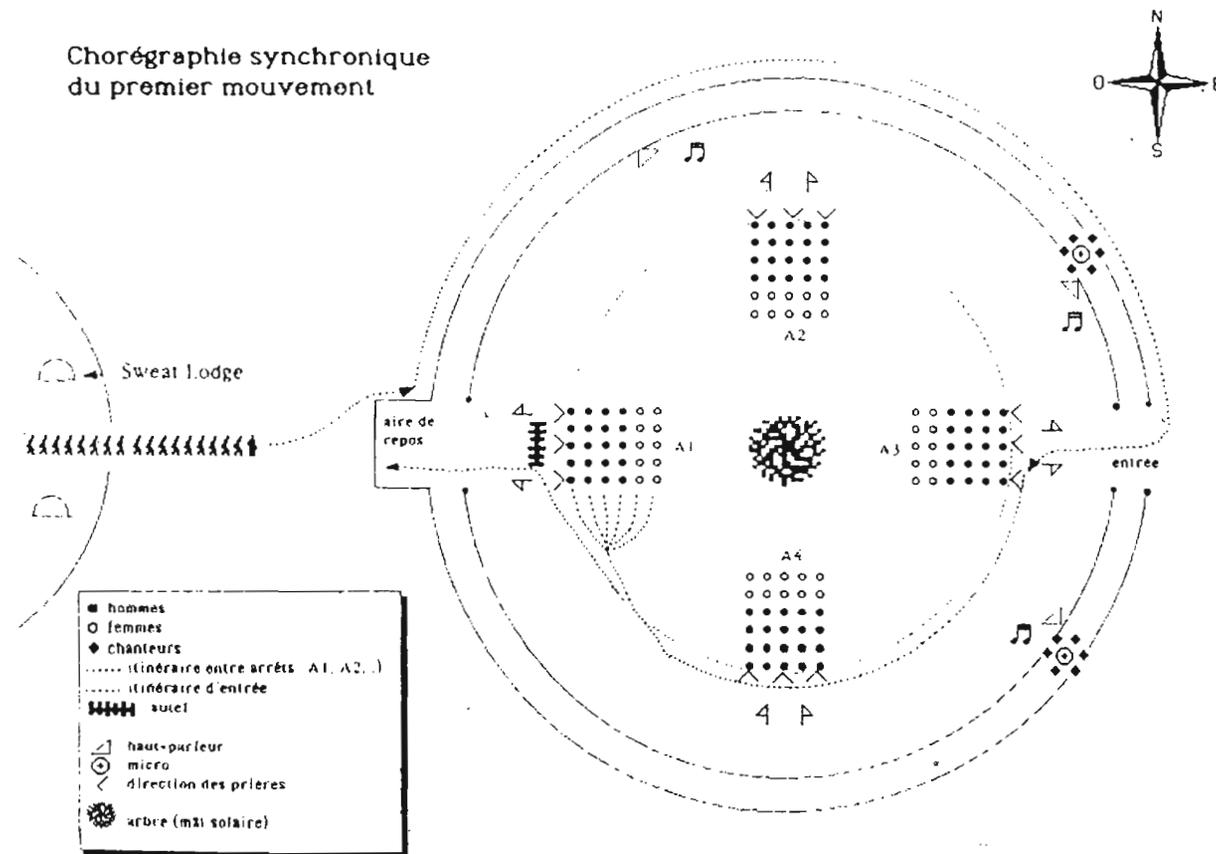
⁷⁵ ZANA, Élisabeth, *Ibid*, p. 135.

Figure 3.4 : Chorégraphie synchronique du premier mouvement.

Source : LOPEZ-ACOSTA, Louis.

Le temps et l'espace dans les représentations de la Sundance des Indiens Lakotas in Danse et pensée.

Dir. BRUNI, Ciro, Sammeron, Germs, 1993.



Dans les exemples précédemment cités à propos de l'espace sacré, nous avons vu que la plupart du temps, l'espace sacré se délimite d'une façon circulaire, ce qui peut amener et inciter la danse sacrée à employer certains types de mouvements davantage que d'autres, à privilégier et préférer des éléments spatiaux particuliers. Par rapport à l'espace circonscrit, un élément spatial rencontré dans beaucoup de cultures est la forme ronde, que ce soit le mouvement de ronde, le déplacement en cercle, la spirale, les lignes courbes. Une des raisons de la récurrence de ce genre de déplacements – et de son ancienneté – tient peut-être aux premières observations que les humains firent sur la nature, en particulier, le déplacement des astres : l'alternance soleil/lune, jour/nuit, comme une ronde incessante, une parade circulaire sur la voûte céleste; d'où peut-être également cette conception d'un temps cyclique, donc circulaire, ainsi que le déroulement de la vie, des saisons. « Esquisser la Danse c'est mimer la marche des étoiles, c'est aussi dessiner sur terre, la projection de la course du soleil et de la lune. Nous verrons ainsi que toutes les danses solaires sont fondées sur le cercle, qu'elles se prolongent souvent en spirale [...] »⁷⁶.

L'Ancienne Égypte regorge d'exemples de danses astrales – solaires, lunaires – où le mouvement circulaire est employé.

Grands astrologues, les égyptiens simulent dans leurs danses le cercle zodiacal ainsi que le rythme du soleil traversant les Signes astrologiques. Les prêtres, pour cette occasion, revêtent des habits éclatants et effectuent une danse majestueuse autour de l'autel qui, comme ce sera le cas dans le christianisme, représente le Soleil, donc la divinité⁷⁷.

⁷⁶ ZANA, Élisabeth, *Ibid*, p. 17.

⁷⁷ ZANA, Élisabeth, *Ibid*, p. 39.

Ainsi, dans les danses de fertilité fortement inspirées des phases de la lune : « Les exécutants simulent en ronde, la montée, la plénitude puis la descente et enfin avec l'éclatement du cercle, la disparition de l'astre »⁷⁸.

Les Incas constituent un autre exemple de société traditionnelle célébrant la course de l'astre solaire à travers une danse sinueuse et courbe. « Souvent en deux groupes symétriques, ces danses s'exécutaient face à face, serpentant vers le centre où siégeait l'Inca, représentation humaine du dieu-soleil. Cette danse, très régulière, incarnait la montée progressive vers le zénith puis la descente du soleil vers son Nadir »⁷⁹.

Des danses funéraires égyptiennes empruntent aussi au mouvement circulaire : « Datant du 3^e millénaire av. J.C., on retrouve des danses rituelles funéraires qui accompagnent l'âme du défunt dans son élévation vers le Divin. Ces danses, exécutées sous forme de farandoles, sont symboles de protection pour l'envol de l'âme »⁸⁰.

Nous avons vu plus haut la définition du centre comme étant le vrai monde, parce que divin, parce que puissant. Se déplacer, danser en cercle, se mouvoir de façon circulaire autour du centre, c'est demeurer en contact avec cette force vitale. « Le face-à-face constant avec le centre divin se célébrait en marchant rituellement autour des sites, des personnes ou des objets sacrés et en dansant en rond autour d'un centre consacré. Tourner autour du centre, c'était rester en relation constante avec la source de l'être »⁸¹.

⁷⁸ ZANA, Élisabeth, *Ibid*, p. 41.

⁷⁹ ZANA, Élisabeth, *Ibid*, p. 140.

⁸⁰ ZANA, Élisabeth, *Ibid*, p. 43.

⁸¹ WOSIEN, Maria Gabriele, *La danse sacrée, op. cit.*, p. 22.

Certaines civilisations utilisent la spirale dans leurs danses pour symboliser le parcours évolutif spirituel de l'homme. Dans la *Géranos* des anciens Crétois « Les danseurs s'enroulent et se déroulent, en se suivant, dans une spirale toujours recommencée. Cette spirale, dont on découvre aujourd'hui l'implication biologique, représente déjà la danse de l'infini »⁸².

Les sociétés traditionnelles africaines utilisent beaucoup le cercle. C'est une forme puissante, très énergétique. Chez les *Dogons*, dans une danse rituelle destinée à souligner le passage de l'enfance à l'âge adulte chez l'adolescent, ce dernier est entouré des danseurs, eux-mêmes entourés par les spectateurs. « Le rituel initiatique est effectué par les danseurs, qui créant ces cercles magiques aident à la transmission des pouvoirs »⁸³.

Chez certaines communautés, comme par exemple les hassidim, l'utilisation du cercle comme patron spécifique englobe en plus une dimension **communautaire**. Les rondes deviennent des formes privilégiées d'égalité et de solidarité entre les danseurs, des espaces sans frontières délimitées, libres et ouverts.

En effet, la modalité chorégraphique la plus répandue chez les hassidim est la ronde dont la disposition circulaire symbolise la parité de chaque individu et la solidarité du groupe. Voici en quels termes Ba'al Shem Tôb qualifie la ronde : 'Puisque dans un cercle, il n'y a ni devant ni derrière, ni commencement ni fin, chaque danseur est un maillon de la chaîne et tous sont égaux'⁸⁴.

⁸² ZANA, Élisabeth, *La danse et le sacré, op. cit.*, p. 45.

⁸³ ZANA, Élisabeth, *Ibid*, p. 132.

⁸⁴ FENTON, Paul B., *Danse et spiritualité, op. cit.*, p. 71-72.

On peut retrouver également l'utilisation du mouvement circulaire chez les Premières Nations du continent américain, par exemple pour transmettre une demande particulière à la nature et aux dieux : « Parmi les techniques chamaniques, les danses de pluie sont significatives. Effectuées au Yucatan en particulier, ces danses de fertilité étaient constituées de rondes autour d'un caillou. Équivalent minéral de l'Arbre de Mai, les pierres, dans ce cas précis, sont considérées comme porteuses d'eau »⁸⁵.

Certaines danses de guérison exploitaient elles aussi le cercle et sa grande puissance. « Dans ces situations précises, après une ronde de plus en plus rapide autour du malade, les danseuses débarrassaient les malheureux possédés des mauvais esprits. Ceux-ci étaient ensuite chassés dans la forêt »⁸⁶.

La danse des Derviches est une danse où l'on tourne sans arrêt sur soi-même... Son effet est de plus amplifié par son élément **communautaire**, c'est-à-dire que tous les danseurs tournent sur eux-mêmes en même temps, tous ensemble. Comme on a pu le constater un peu plus tôt, bien que son expérience extatique soit personnelle et intérieure, le danseur fait partie d'un groupe; ceci est très important, car c'est ce qui amène l'harmonie et surtout l'unité, l'union avec tout et le Tout...

Comme spectateur, notre propre culture influence inévitablement notre perception de cette danse. Il est beaucoup plus difficile de ressentir quoi que ce soit de particulier si nous n'avons pas de lien avec le soufisme dans notre vécu. À ce moment, l'expérience extatique nous semble surtout vécue par les danseurs, beaucoup plus en

⁸⁵ ZANA, Élisabeth, *La danse et le sacré*, op. cit., p. 139.

⁸⁶ ZANA, Élisabeth, *Ibid*, p. 141-142.

tout cas que par nous-mêmes. La danse des Derviches tourneurs nous apparaît alors enveloppée d'un mystère insondable et résistant à la transparence et à la révélation.

On peut se demander également si le contexte de représentation peut déformer le rite : est-ce que le fait que ce soit un spectacle amenuise l'authenticité de la danse, change et dérange le poids du sacré? On peut supposer que non, cela n'affecte ni ne 'diminue' la force de la danse. La scène amène de toute façon son type d'expérience extatique, son lot d'expérience du sacré; le plus important ne serait-il pas ce qui est vécu, peut importe le contexte? Matthieu Ricard, moine bouddhiste, nous offre un éclaircissement sur cette question :

Lorsque les moines de Shéchen (Tibet) furent invités à faire une première tournée en France en 1995, l'abbé du monastère, Rabjam Rinpotché, qui accompagnait la troupe, s'était interrogé sur l'opportunité de présenter ces danses (danses sacrées bouddhistes) en Occident. Or, dès le premier spectacle, il a été évident qu'elles n'apparaissaient pas comme un spectacle folklorique, mais comme un raccourci saisissant qui possédait toute la force et l'essence du *tcham* (danses sacrées) authentique.

Où est le sacré dans une telle représentation? Il est avant tout un état d'esprit⁸⁷.

2.3 Gestes et répétition

Il est possible de retrouver dans certaines danses traditionnelles d'autres éléments communs. En effet, le rôle des mains et des pieds dans la danse est important pour des

⁸⁷ RICARD, Matthieu. *Moines danseurs du Tibet*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 120.

styles comme le Bharatanatyam ou la danse hassidique. L'élément de la répétition est également utilisé de façon régulière. D'ailleurs, la danse des Derviches est basée sur la répétition.

Le sacré peut émerger du Bharatanatyam grâce à certains **types de gestes**. Ceux-ci, de par leur provenance, leur raison d'être et leur importance (par exemple, les gestes des mains), amènent en effet une dimension sacrée.

Durant toute l'élaboration de cette forme de danse, il y a de cela des millénaires, les postures ont été inspirées par celles que prenaient les statues des temples; car le temple est l'espace sacré, l'espace qui représente Dieu, donc l'authenticité, la vérité. Parmi les types de gestes importants, il y a la notion de symétrie, qui est essentielle, puisqu'elle symbolise l'harmonie. Dans toute chorégraphie, quelle qu'elle soit, les attitudes, les sauts et les déplacements sont toujours répétés symétriquement. Un autre type de geste très important ici, c'est celui des mains. Les *mudras* constituent les différentes positions que peuvent prendre les mains dans les chorégraphies⁸⁸.

Caractéristiques de toutes les danses des Indes, les *mudras* sont essentiels pour la compréhension de l'action dansée. Les mains ne sont-elles pas le symbole de la communication avec l'Autre, messagères des Dieux, porteuses d'amour, instruments de guérison?

On a répertorié 28 *mudras* exécutés avec une seule main et 23 les deux mains ensemble. Il s'agit d'une grammaire et d'un vocabulaire extrêmement savants qui permettent de suivre la danse, chaque *mudra* ayant son symbolisme précis et... multiple. Prenons par exemple : *Pataka* qui signifie le soleil mais aussi le sein. Ce *mudra* exécuté les doigts serrés, le pouce contre la paume, est généralement celui qui initie toute danse. *Chandrakala*, la lune ou la couronne de *Shiva*, ou bien encore *Musti*, *mudra* attribué à *Vishnu* et dansé le poing fermé. Ces *mudras* alliés aux autres reviennent régulièrement dans la

⁸⁸ Les *mudras* décrits dans l'extrait qui suit sont identifiés sur la Figure 3.5.

chorégraphie. Ils demandent une grande concentration aux interprètes... et aux spectateurs qui peu à peu parviennent à décrypter ce langage divin⁸⁹.

L'importance des mains et des pieds se retrouve dans d'autres styles de danse; entre autres, celle de la communauté juive hassidique. Dans ce cadre, quelle est leur fonction? « Comme les pieds et les mains forment les extrémités du corps humain, ils sont en contact avec les forces extérieures. Le fait de les hausser les transmute en les mettant en contact avec des forces positives »⁹⁰.

Ainsi, les mains, dans la danse, offrent la possibilité d'entrer en contact avec les dieux et donc leur envoyer des messages. Les mains peuvent donc faire office d'antennes; du moins, c'est ce que croyait la société de l'Égypte ancienne : « Véritable outil de communication entre le Ciel et la Terre, elles servent à invoquer les dieux afin qu'ils incorporent le célébrant, pour que s'accomplisse le Mystère »⁹¹.

Un autre élément qu'on peut retrouver chez les peuples traditionnels est la **répétition**. Dans certains cas, elle est essentielle au bon fonctionnement du rite. En effet, on se doit de respecter jusque dans les moindres détails les mouvements et les gestes, afin d'assurer l'efficacité de la danse et la satisfaction de la divinité. « Représentation symbolique d'un événement primordial, la danse est exécutée avec une attention méticuleuse aux détails, de manière à assurer l'efficacité du rite, qui vise à invoquer la puissance transcendante et à utiliser son influence »⁹².

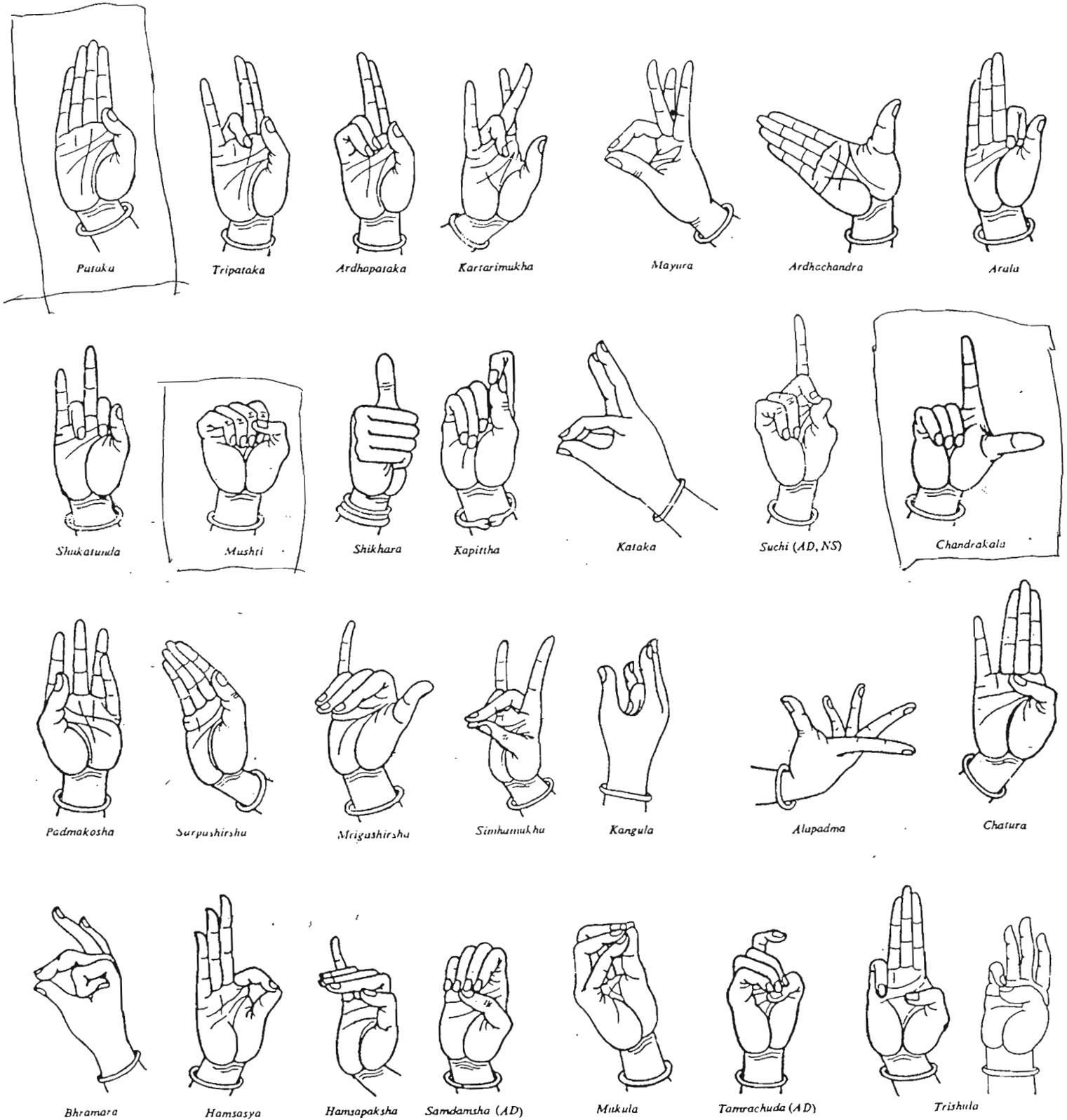
⁸⁹ ZANA, Élisabeth, *La danse et le sacré, op. cit.*, p. 78.

⁹⁰ FENTON, Paul B., *Danse et spiritualité, op. cit.*, p. 78.

⁹¹ ZANA, Élisabeth, *La danse et le sacré, op. cit.*, p. 41.

⁹² WOSIEN, Maria Gabriele, *La danse sacrée, op. cit.*, p. 13.

MUDRAS asamyuta hastas



Dans le Bharatanatyam, il existe une phrase chorégraphique récurrente et importante, qui s'exécute au début et à la fin de la classe et de la représentation : il s'agit du salut, ou *namaskaram*. Qu'en est-il exactement?

[...] la disciple salue (*namaskaram*) d'abord le Tout-Puissant, en joignant la paume des mains (*anjali*) au-dessus de la tête, puis le *guru*, en joignant la paume des mains devant le front, et enfin le public, en joignant la paume des mains devant la poitrine. [...] Ce salut se répète avant et après chacun des exercices ou spectacles de danse⁹³.

Enfin, chez les Derviches, c'est le cercle répété qui est cause et résultat de l'impression d'éternité qui est dégagée par ce type de danse. Cette dernière ne se constitue que d'une continuelle répétition de la rotation autour de soi-même, comme une toupie. Cela apporte une danse très hypnotique, presque irréelle et qui donne effectivement l'impression qu'elle va se poursuivre éternellement, qu'elle ne s'arrêtera jamais.

2.4 Et ces éléments aujourd'hui?

De nos jours, au sein des danses contemporaines incluant une dimension sacrée, certains des éléments que nous avons déjà identifiés à l'intérieur de formes de danses traditionnelles se retrouvent encore utilisés et forment des caractéristiques importantes quant à l'identité et/ou l'existence de la danse. Le **temps** et l'**espace** dits sacrés sont reconnus par certains auteurs et créateurs. Ces derniers conviennent d'une différence entre un temps/espace profane et un temps/espace sacré, perçus de façon

⁹³ LUSTI-NARASIMHAN, Manjula, *Bharatanatyam, op. cit.*, p. 58.

différente et ne se définissant pas de la même manière, possédant des qualités propres. Ainsi, par exemple, « Steiner différencie également le monde spirituel du monde profane, le monde spirituel se situant dans un autre registre (sacré). Cette expérience de l'autre dimension se passe en dehors de l'espace-temps habituel (profane) »⁹⁴. Mais on peut aller encore plus loin, passer outre cette dualité pour définir un temps/espace sacré : « Pour Tolle [...] S'affranchir de l'espace-temps (profane) n'est donc pas atteindre une autre dimension, mais bien retrouver un état naturel. Cet état est l'état spirituel (sacré) »⁹⁵.

Dans les Danses Sacrées de Gurdjieff⁹⁶, l'élément de l'espace est très important, ainsi que celui de l'**ici et maintenant**. Le but de ces danses est de retrouver son centre et rester en contact avec lui, en mobilisant toute son attention sur les nombreux mouvements à exécuter simultanément, afin de prendre conscience non seulement de ce qu'on est en train de faire, mais aussi ce qu'on ressent, reconnaître ses automatismes et tâcher de s'en libérer. C'est un travail continu sur soi, un travail de l'attention sur soi et aussi sur les autres, sur le groupe dans lequel et avec lequel on danse, sur l'espace qu'on occupe et qu'on habite et sur lequel se déploient les mouvements du groupe, la musique qui soutient ces mouvements. « [...] Gurdjieff donne à l'attention et la présence dans l'espace une importance capitale. Pour lui, la

⁹⁴ TREMBLAY, Martyne, *La spiritualité dans le parcours professionnel et personnel de danseurs contemporains, op. cit.*, p. 13.

⁹⁵ TREMBLAY, Martyne, *Ibid.*, p. 13.

⁹⁶ J'utilise ici le terme couramment employé pour nommer l'œuvre de Gurdjieff.

danse est un travail et non un défoulement »⁹⁷. Clarisse Amar écrit à propos de ce travail chez Gurdjieff :

Il s'agit d'abord de demander aux participants une tâche tellement difficile, de par la multiplication des activités simultanées [...] que la seule réponse raisonnable consiste à tenter de mobiliser toute son attention [...] Le but n'est pas, bien évidemment, de réussir, mais de tenter de développer la possibilité de revenir au contact d'un centre intérieur, toujours présent mais rarement écouté, par une 'concentration' au sens propre du terme. Ceci implique la nécessité d'une mobilisation particulière de l'attention. Le moment le plus important est celui où peut s'opérer une transformation qualitative de cette attention, qui devient plus fine, plus subtile, plus fluide. [...] Les limites de ce qui est demandé sont toujours reculées, on ne peut donc pas automatiser la série de mouvements pour parvenir à une 'production parfaite', ce qui serait bien sûr aux antipodes de ce qui est tenté, c'est-à-dire de proposer des conditions optimales pour permettre un éveil à ce que l'on est réellement. C'est ce qui se passe au moment même, l'expérience qui est vécue, aussi transitoire soit-elle, et quelque soit le résultat extérieur, qui importe. Le résultat lui-même n'est qu'une manifestation du Travail qui est en train de se dérouler, et le degré de perfection extérieure est le reflet d'une unification intérieure⁹⁸.

L'utilisation d'un certain **type de geste** est également observable chez nos contemporains. Le cercle demeure une forme plutôt privilégiée en général. Par exemple, dans certaines danses thérapeutiques, on utilise le cercle pour ses vertus magiques, ce qu'on a pu voir entre autres chez les anciens Égyptiens, certaines sociétés africaines et autochtones d'Amérique : « Lorsque la transe s'empare de l'un des participants, le groupe va former un rempart solidaire, cercle magique qui soutiendra l'impétrant pendant sa transe, lui évitant tout danger »⁹⁹.

⁹⁷ TREMBLAY, Martyne, *Ibid*, p. 95.

⁹⁸ AMAR, Clarisse. *Danses sacrées de G.I. Gurdjieff*, in *Danse et spiritualité*, dir. SCHOTT-BILLMANN, France, Paris, Noësis, 1999, p. 147-148.

⁹⁹ ZANA, Élisabeth, *La danse et le sacré*, *op. cit.*, p. 172.

Le rôle important tenu par les pieds ne semble pas déborder dans la danse sacrée d'aujourd'hui. Le piétinement et le martèlement du sol sont le centre d'une danse rituelle pratiquée par une société grecque, les Anastenarides.

Pulsation rythmique des pieds, alternance régulière droite/gauche, droite/gauche, martèlement du sol, le piétinement est infatigable [...] La danse des Anastenarides est une danse très sobre, sans déhanchements et presque sans mouvements de bras. Le corps est droit ou très légèrement penché vers la terre. La puissance qui habite les danseurs se traduit par ce martèlement du sol et, parfois, par des exclamations 'Ach, Ech'. Ils donnent l'impression de contenir parfois difficilement une force extrême, à la limite du supportable, qui, jaillissant dans ces phonèmes, pourrait les faire éclater si elle ne se canalisait dans le rythme des pieds¹⁰⁰.

La **répétition** semble aussi être un élément très efficace. Dans notre contexte contemporain, la répétition nous aide à trouver un sens, nous fait apprivoiser le mouvement et le fait nôtre. On peut le remarquer lors des raves : « La danse du raver se distingue par une gestuelle non codée et répétitive. Par la répétition du geste, il façonne son mouvement, se l'approprie, lui donne sens »¹⁰¹. La répétition est importante dans un rave, car elle sert à mettre le danseur dans un état 'tripatif'¹⁰², elle lui permet de vivre l'expérience poursuivie par l'événement, d'entrer dans une sensation d'extase et de transe : « [...] la répétition du geste, le balancement du corps conduisent à l'ivresse, la conscience du corps est complètement transformée »¹⁰³.

¹⁰⁰ SCHOTT-BILLMANN, France, *Danse et spiritualité, op. cit.*, p. 110

¹⁰¹ KARSENTY, Lydia, *Danse et spiritualité, op. cit.*, p. 140.

¹⁰² Terme emprunté à Jacques Languirand.

¹⁰³ KARSENTY, Lydia, *Ibid*, p. 142.

Pour Iris Stewart, c'est la répétition qui répond au besoin et au désir de communion avec autrui et le cosmos, ce qui permet cette interrelation, cette union avec le Tout; nous sommes connectés tous ensemble avec l'univers grâce à la répétition du geste de danse. « [...] elle spécifie que c'est la répétition rythmique et gestuelle qui induit l'union de chacun des individus au flot cosmique »¹⁰⁴.

Un autre élément encore utilisé de nos jours dans certaines situations de danse sacrée est le rôle consacré aux **accessoires**. Les accessoires nous aident à pénétrer dans la sphère sacrée, à vivre le moment, puis à revenir à la vie quotidienne de façon progressive. Selon Joan Dexter Blackmer : « Le maquillage, le costume et le réchauffement servent de transition dans les rôles de vaisseau (véhicule du sacré) et d'individu au quotidien (profane) »¹⁰⁵

Pour certains types de danse, les accessoires revêtent une importance capitale. On mentionnait plus tôt le contexte du rave; bel exemple où les accessoires semblent indispensables au bon déroulement de la fête. Il est en effet difficile d'imaginer un rave sans sa musique typiquement techno, ses looks vestimentaires et ses drogues planantes et sensuelles.

¹⁰⁴ TREMBLAY, Martyne, *La spiritualité dans le parcours professionnel et personnel de danseurs contemporains, op. cit.*, p. 18.

¹⁰⁵ TREMBLAY, Martyne, *Ibid*, p. 19.

‘La techno est répétitive, elle permet de créer un état de supraconscience’ précise un disc-jockey. [...] Quant aux drogues consommées, elles induisent un état autre, en intensifiant la perception musicale, les sensations corporelles du danseur, et en engendrant une attention accrue à ses propres émotions¹⁰⁶.

3. Le sacré dans ma danse

À la lumière des constats précédents, une performance de danse – ou tout autre type de représentation publique, chant, théâtre, etc. – peut être une expérience du sacré. Ce sacré est vécu de façon particulière, il est apprivoisé notamment sous la forme d’un rite. Il a un début, un déroulement et une fin. Il possède un temps de préparation, un moment fort – la représentation – et un temps de ‘retour à la normale’. Ces trois temps constituent effectivement les étapes du rite : la préparation à entrer en contact avec le sacré, le contact proprement dit et le retour au monde profane, de tous les jours. Cette expérience du sacré se déroule dans un espace précis et dans un temps particulier, en ce sens qu’il est ressenti comme un temps ‘hors du temps ordinaire’ (profane) – la notion du temps qui passe n’est plus la même; nous sommes ici et maintenant. L’espace et le temps sont des éléments importants de l’expérience du sacré. En général, l’espace est choisi, délimité, afin de contrôler, contenir la puissance du sacré qui autrement déborderait sur le profane. Le temps sacré est perçu comme un temps non-linéaire, cyclique, qui rappelle le temps des origines où a pris naissance le cosmos; temps neuf, qui ne s’épuise pas. Le matériel artistique présenté – types de gestes, accessoires, répétition d’une phrase gestuelle, sujet – possède un sens, symbolise quelque chose et est transmis, partagé à d’autres personnes qui peuvent, en certaines occasions, interagir. C’est un échange, une expérience communautaire, qui peut prendre l’aspect d’un moment spécial, inusité. Le monde du sacré, parce que difficilement explicable en mots, utilise un langage symbolique et des images pour

¹⁰⁶ KARSENTY, Lydia, *Danse et spiritualité*, op. cit., p. 142.

communiquer; cette transmission est importante, car ce qui est donné doit être reçu, question d'équilibrer les forces, les énergies circulant.

Suite à cette exploration de concepts et d'éléments pouvant engendrer le sacré dans l'œuvre chorégraphique, après ce passionnant voyage auprès de civilisations autres et d'artistes de mon époque, lointains ou proches, je me dois maintenant d'en arriver à mon expérience personnelle, puisque un de mes points de départ fut mon interrogation quant à la possibilité de vivre une expérience du sacré en dansant. Est-ce que je peux vivre une expérience du sacré en dansant? Si oui, comment le sacré s'intègre au travail chorégraphique? C'est au tour de mon propre travail de création à être apprivoisé étape par étape, afin d'y découvrir la présence de concepts du sacré que nous connaissons déjà, ainsi que d'éléments définis plus tôt...

CHAPITRE IV

DÉSERT : PROCESSUS D'UNE EXPÉRIENCE DU SACRÉ

Ce dernier chapitre est consacré à mon expérience personnelle d'un processus de création chorégraphique de longue haleine, à travers lequel j'ai tenté de faire des liens avec le matériel des deux chapitres précédents. Ce processus a donné naissance à une pièce intitulée *Désert*. Ce projet tient son origine tout d'abord d'un désir de mettre en pratique les concepts théoriques exposés, de vivre d'une manière concrète une certaine expérience du sacré, expérience transmise par la suite à des spectateurs lors d'une présentation publique. D'autre part, *Désert* a été inspirée d'une composition littéraire de mon cru, autant pour le titre que pour certains mouvements et l'utilisation d'un accessoire comme le thé.

En effet, au départ, *Désert* est une suite de poèmes, écrits dans un tout autre contexte. Ils ont été composés dans le cadre de deux ateliers de création littéraire, l'un portant sur la thématique du personnage et l'autre sur l'univers d'un spectacle de danse. Ces poèmes ont inspiré la pièce chorégraphique dont il sera question ici. J'étais fascinée par le lieu géographique du désert et j'avais alors imaginé un personnage de femme évoluant dans ce lieu. C'était une femme un brin magicienne, un brin sorcière, possédant une certaine expérience de la vie; une femme accomplissant des rituels, dont un consistait à savourer du thé à la menthe. J'ai essayé, au tout début, de retrouver cette femme en moi par le mouvement et la danse,

m'inspirant des poèmes et de l'ambiance que suscitait pour moi, et en moi, le paysage désertique sablonneux.

À partir d'images mentales et d'improvisations dansées afin de générer du mouvement est apparu pour *Désert* le contexte du sacré en danse contemporaine, puis l'idée du voyage; l'importance du climat à installer, dans un espace bien délimité. La thématique du sacré se devait d'être aussi bien dans le mouvement que dans l'état d'esprit. Pour ce faire, il fallait assez tôt tenter d'aller chercher l'essentiel du mouvement, à l'aide de modifications apportées aux phrases gestuelles, ainsi que de leur exploration à travers la reconstruction, la décomposition, les variations des déplacements, des tempi; construire une structure basée sur l'intériorité. Ensuite, il fallait travailler sur l'accompagnement musical. La notion d'intériorité, de présence a commencé à se faire sentir dans certains tableaux, mais pas tous.

Comment faire alors pour que cette qualité de présence se maintienne du début à la fin?

Il a fallu me concentrer sur les mouvements qui fonctionnaient déjà bien, essayer des dynamiques différentes, m'interroger sur la superficie de l'espace utilisé. Comment atteindre l'état d'ouverture et de sérénité?

Par une gestuelle simple, répétitive. Plus tard, d'autres interrogations ont surgi. Quel est le leitmotiv global? Quels sont les principes de base? Quel est, pour moi, le lien entre l'écrit et la danse? Qu'est-ce qui motive le choix des mouvements? Est-ce nécessaire?

Il fallait que les mouvements proviennent de l'intérieur et véhiculent bien l'expérience vécue dans *Désert*. Dans quel état dois-je être et comment y parvenir?

Puis sont arrivés le travail sur les détails de l'interprétation, l'épuration de certains tableaux, l'identification des mouvements clés, ceux qui donnent la force à la pièce, afin de pouvoir miser sur ces derniers; de même que des essais et propositions à propos de la trame sonore, du costume, de l'organisation spatiale (où s'assoit le public et comment). Par la suite est venue l'importance de la respiration, de l'aspect naturel des mouvements, de l'attitude et l'état souhaités, des réajustements au niveau des gestes des mains, des rééquilibrages entre les différents tableaux et leur enchaînement, des suggestions sonores et lumineuses. Finalement, qu'est-ce qui est important dans *Désert*? La justesse et la sobriété; la lenteur. La présence est soutenue par la motivation intérieure. Puis ce sont faits les derniers ajustements au niveau de la gestuelle afin de la rendre optimale.

Que signifie *Désert* pour moi? Cette œuvre, du point de vue de mon expérience, est une traversée, un moment de passage d'une étape à une autre dans le cours de l'existence. Avec *Désert* je marche vers une suite inconnue, je suis dans un moment difficile mais excitant; comment vais-je en sortir? Je me réfugie au centre, au cœur de l'espace. Le thé m'appelle, il me reconforte, m'énergise, m'inspire à poursuivre mon cheminement. D'étape en étape, je passe d'une position assise, puis à genoux, à une position debout. Je vais de plus en plus profondément dans l'expérience de ce voyage, au point où je tente, par la course et le saut, d'aller jusqu'au bout de mes capacités, de me dépasser en quelque sorte. Un changement s'opère, une épreuve est franchie, une leçon apprise. Je reprends mon souffle, soulagée, fière, ainsi que ma marche, là où je l'avais laissée. Cette marche, bien que semblable à celle du début, diffère par ce qu'elle transporte : un apprentissage nouveau, l'entrée dans une nouvelle maturité, baignée par une sérénité lumineuse, porteuse d'espoir, de paix¹.

¹ Pour une description plus factuelle de *Désert* par illustrations du patron de l'espace Tableau par Tableau, consulter les Figures 4.2 à 4.7.

La création de *Désert* a fait naître la prédominance de certains éléments et concepts du sacré tels qu'étudiés dans les chapitres précédents. Ces éléments et ces concepts ont dirigé mon travail personnel. Il y a eu tout d'abord la présence, le fait d'être **ici et maintenant**, qui a amené naturellement l'attention sur l'**authenticité** et l'**intériorité**. Le travail au quotidien m'a conduit à faire des liens entre ma vie personnelle et ma création, ainsi qu'à l'expérimentation d'un certain dépassement de moi-même. Ensuite, l'élément de l'**espace** a pris une grande importance, que ce soit au niveau du parcours et de l'occupation dans l'espace que celui de la signification symbolique. Également, l'élément du **temps** a été une de mes préoccupations. Les **types de gestes** utilisés sont tout aussi importants dans mon travail, ainsi que la **répétition**. Finalement, j'ai travaillé avec un **accessoire** omniprésent, en l'occurrence le thé.

1. Présence : être ici et maintenant

L'exécution de *Désert* s'est avérée pour moi l'occasion de vivre une expérience particulière. Il s'agit d'une expérience d'écoute de l'intériorité. Cela me demande de me mettre dans un état de présence – si possible – totale; être **ici et maintenant**, c'est-à-dire avoir une excellente qualité de concentration qui permet de minimiser les distractions mentales et environnantes. Pour y parvenir, il m'est vite apparu que je devais considérer cette expérience sous l'angle d'une **méditation active**. Mon but, dans cet enchaînement et par extension dans la présentation publique, est de communiquer une expérience intègre sans superflu; communiquer une présence honnête avec des moyens simples. Partir d'un état méditatif peut m'aider à développer une certaine spontanéité, mais surtout la simplicité et le dépouillement. Chögyam Trungpa, un des grands maîtres du bouddhisme tibétain du 20^e siècle qui a surtout livré ses enseignements aux Occidentaux, était convaincu que le meilleur entraînement pour un artiste consistait à pratiquer la méditation : « Pour être un

artiste, il faut entraîner son esprit grâce à la pratique de la méditation, [...] lorsque l'esprit commence à fonctionner d'une manière plus détendue, cela se traduit dans le corps. [...] C'est la seule façon de s'assurer de ne pas fausser le jeu »². De plus, certains auteurs, comme la danseuse Sylvie Cremezi, font un lien entre la méditation et la danse : « [...] dans la méditation, ou dans l'acte de danser, l'esprit se libère de toutes les pensées, concepts, informations, modèles théoriques et il est ainsi amené à fonctionner sur un mode intuitif »³.

Pour les moines tibétains, les danses sacrées qu'ils exécutent dans le cadre de leur vie monastique sont un outil de méditation active. « [...] elles apaisent les émotions au lieu de les exacerber. Pour le moine, la danse est à la fois une méditation et un don spirituel à la communauté laïque qui vit en symbiose avec le monastère »⁴. D'une certaine façon, un enchaînement en danse peut être considéré comme une méditation en action. Dans *Désert*, c'est l'état méditatif qui permet au mouvement d'arriver et de faire naître la danse. Pour chaque tableau, par exemple la marche d'entrée ou la prise de verres de thé, je prends le temps de me mettre en état de présence optimale. Je prends le temps de faire chaque étape, de me réajuster si nécessaire.

Je crois que toute danse possédant une dimension sacrée, peu importe son style, considère comme un de ses fondements primordiaux l'importance de la présence, physique, mentale, spirituelle, l'importance d'être ici et maintenant. C'est-à-dire qu'il

² TRUNGPA, Chögyam. *Dharma et créativité*, Paris, Guy Trédaniel/Seuil, 1999, p. 158.

³ CREMEZI, Sylvie. *La danse des atomes, ou la redécouverte du souffle de la pensée et de l'éternité de l'espace* in *Danse et pensée*. dir. BRUNI, Ciro, Sammeron, Germs, 1993, p. 105.

⁴ RICARD, Matthieu. *Moines danseurs du Tibet*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 8.

y a une expérience particulière à vivre, qui se doit d'être efficace, efficiente et qui pour ce faire demande à l'interprète d'être totalement là.

Autant pendant le processus que pendant la présentation, j'utilise la méditation en guise de préparation afin de m'aider à nettoyer le mental et d'aiguiser la conscience. Alors ne reste plus que ce qui est et les choses ne sont que telles qu'elles sont. Pour Chögyam Trungpa, personne « [...] ne peut devenir [...] bon artiste sans établir un rapport avec la méditation »⁵. Citant en exemple des musiciens comme Beethoven ou Mozart, il ajoute : « [...] je crois qu'ils méditaient tous. Ils méditaient au sens où leur esprit se vidait avant de commencer le travail. [...] Il est nécessaire d'entrer dans un état de non-esprit [...] C'est à partir de ce fondement que le sentiment d'être, l'ouverture, *ce qui est* commencent à se développer »⁶. La méditation nous aide à demeurer dans la conscience que nous sommes ici, à ce moment même, et ce également, et surtout, dans le feu de l'action.

En travaillant avec la présence dans l' 'ici et maintenant' je tente de prendre conscience des sensations que je ressens par les mouvements, le contact avec le sol, avec le thé. J'essaie d'être présente à ce qui se passe, afin de saisir le geste, de le rendre plus lucide et par le fait même, plus efficace, parce que plus clair, plus vrai. C'est comme si la gestuelle allait droit au but : elle devient alors plus précise, il n'y a pas d'hésitations, donc elle parle davantage, en cultivant la simplicité de l'action.

La présence est donc importante pour pouvoir faire attention aux sensations vécues et aussi amener une clarté du geste. Pour ma part, il m'est apparu plus facile

⁵ TRUNGPA, Chögyam, *Dharma et créativité*, op. cit., p. 46.

⁶ TRUNGPA, Chögyam, *Ibid*, p. 46.

d'avoir une gestuelle claire lorsqu'elle était minimaliste. Ainsi je vise l'essentiel du mouvement afin de maintenir l'état de présence désiré.

Danser *Désert* me demande principalement d'être à l'écoute. Je dois m'efforcer de développer mon attention à partir de l'intention jusqu'à l'action. Ce travail avec l'attention s'amorce avec le mental, que je dois apprivoiser. Doucement mais constamment, je dois le maintenir dans le présent, pour effacer peu à peu les pensées parasites, amener l'apaisement et la disponibilité. Je me concentre autant que possible sur le moment présent, car chaque instant est unique sur le fil du temps qui passe. C'est comme si à chaque enchaînement, rien n'était tout à fait semblable à l'enchaînement précédent. Je tente d'apprécier ces micro-différences qui forment une nouvelle situation. C. Trungpa définit l'art comme « la capacité de voir le caractère unique de l'expérience quotidienne »⁷. J'essaie le plus simplement du monde d'être là et de faire attention à l'expérience que je vis, afin de la rendre claire, précise.

1.1 Authenticité et intériorité

L'**authenticité** dans le mouvement s'exprime en partie par la préoccupation d'arriver à l'essence du mouvement. Pour ce faire, j'essaie d'épurer pour arriver à dégager et mettre en valeur l'essentiel, i.-e. cette fameuse essence. J'essaie de donner un sens à chaque mouvement et de maintenir ce signifiant tout au long de la trame gestuelle. Mon œuvre se caractérise par une qualité minimaliste. La palette de mouvements est modeste et récurrente, par contre, chaque phrase gestuelle, bien que semblable, possède de petites variations qui font son unicité. Le fait qu'une famille de mouvements revienne régulièrement tout au long de l'œuvre amène et maintient une

⁷ TRUNGPA, Chögyam, *Ibid*, p. 56.

sorte d'harmonie, d'unité et permet de rester sur l'état à atteindre et non sur la difficulté, la technicité du mouvement.

L'expérience chorégraphique que je vis ici se situe dans un travail basé sur le savoir-être, s'appuyant donc sur l'authenticité. Je dois danser avec ce qui est ici et maintenant, tant au niveau de mes sensations, mon humeur, l'atmosphère et l'énergie du lieu et celle des spectateurs. Je dois recevoir et rendre les mouvements tels qu'ils se présentent à ce moment-là, i.-e. de respecter la part de naturel qui émane d'eux à travers mon corps. Je suis un être humain qui danse une pièce intitulée *Désert*. Je ne me mesure ni ne me compare avec personne. À partir de ce que je suis, je travaille à l'évolution de *Désert*, à mon évolution. « Quand on pratique un art, on le fait un point c'est tout. [...] Personne n'entre en compétition avec qui que ce soit. On ne cherche pas à devenir maître du monde. On se contente d'être soi-même et de s'exprimer d'une manière très, très simple [...] »⁸. J'essaie d'être honnête envers moi-même et intègre envers les autres, de suivre ma voie pleinement plutôt que de chercher à plaire à autrui à tout prix. « L'attitude et l'intégrité de l'artiste revêtent une grande importance. [...] Peu à peu, pas à pas, nos efforts artistiques devraient contribuer à éveiller le public et non à plaire à tout un chacun afin de suivre le courant »⁹.

Cette expérience chorégraphique est toute **personnelle**, bien entendu, puisqu'elle est basée sur **l'intériorité**; mais elle n'est pas nombriliste, puisqu'elle cherche à communiquer, à faire vivre, une expérience au spectateur présent. Double expérience donc, tant pour moi que pour le spectateur.

Lorsque je danse, la part de sacré qui peut m'habiter vient tout d'abord de mon état intérieur, et cet état se transmet ensuite à mon mouvement. L'attitude que

⁸ TRUNGPA, Chögyam, *Ibid*, p. 47.

⁹ TRUNGPA, Chögyam, *Ibid*, p. 166.

j'identifie et qualifie de sacrée passe de l'intérieur vers l'extérieur. Ainsi, je fais offrande de mon état intérieur, de mes impressions, de ma personne, sans tenter de tricher ou de nier ce qui se passe.

C'est cette notion d'intériorité qui donne toute la structure de la pièce, toute sa couleur et sa saveur. Il y a cette importance du naturel qui doit émerger du mouvement et qui doit le guider, tout en y alliant la précision chorégraphique nécessaire au rendu de chaque geste, pensé et conçu pour avoir une signification particulière.

L'écoute de l'intériorité amène à me reconnecter avec mon centre énergétique. Tout au long de l'exécution de l'enchaînement, je dois constamment rétablir ce lien, afin de ne pas rompre le fil de la présence énergétique, mentale, physique.

À l'instar de la méditation pratiquée régulièrement, je crois que le contact avec mon centre énergétique se fait de plus en plus rapidement, directement, facilement. Plus l'enchaînement se déroule et se déploie dans le temps et avance, plus j'entre profondément dans les mouvements. La marche d'entrée est un prélude, une préparation, une mise en état pour la suite. Les trois tableaux du centre évoluent comme en une spirale où les phrases gestuelles deviennent de plus en plus dépouillées, jusqu'à ne retenir que l'essence du mouvement simple qu'est la course et le saut sur place. La marche de sortie transporte avec elle des traces de ce qui s'est accompli, portant un regard rétrospectif, englobant; une sensation de soulagement, d'accomplissement, de fierté semble se dégager. Vivre l'expérience apportée par l'enchaînement demande à la fois de la concentration intérieure et une ouverture de l'attention vers l'extérieur.

1.2 Le travail au quotidien

On l'aura compris, *Désert* se base sur l'écoute de l'intériorité. Il représente une occasion d'un **travail sur soi**. Chaque enchaînement est une rencontre avec moi-même, mes pensées, mes sensations et mes émotions du moment. C'est un travail artistique, construit à partir d'idées, d'images, de mots, de matériel provenant de l'imaginaire, voire du rêve. Et c'est tout à la fois un travail vraiment pratique, qui s'inscrit dans une réalité concrète, physique, qui se réalise à travers une discipline et un entraînement réguliers.

Le corps doit être conservé, maintenu dans une condition optimale de capacité à performer et à répondre pour le travail de création et de répétition. Pour ce faire, il y a un entraînement effectué sur une base, autant que possible, quotidienne. Pour *Désert*, cela s'est traduit par une classe ou un atelier de danse, une activité sportive comme par exemple le vélo, l'aquaforme, des exercices avec ballon, une séance de yoga, un travail énergétique comme le Chi Kung, etc. Il faut également s'occuper de la santé de l'esprit. De manière régulière et à chaque répétition, le travail d'apaisement du mental et d'éclaircissement de l'esprit se fait avec des méditations axées sur la conscience de la respiration, la conscience de l'énergie qui voyage et qui circule ou des visualisations de couleurs et/ou de lumière; les danses sacrées de Gurdjieff¹⁰ peuvent également être utilisées pour travailler la présence d'esprit.

Pour inspirer le focus du travail de création, la philosophie de l'Art Shambhala s'est présentée naturellement. L'Art Shambhala, à l'origine Art Dharma, a été développé et transmis à l'Occident par Chögyam Trungpa. Le traducteur de l'ouvrage

¹⁰ Voir chapitre III, section 2.4 **Et ces éléments aujourd'hui?**, p. 103.

Dharma et créativité, Stéphane Bédard, résume bien ce qu'est cette façon de penser par rapport au travail artistique sur la couverture arrière de cet ouvrage : « L'expression 'art dharma' renvoie à un travail de création issu d'un état méditatif éveillé. Art direct et naturel, il est dénué d'agression. [...] c'est aussi un moyen d'apprécier la nature des choses telles qu'elles sont et de les exprimer sans s'efforcer de lutter ni d'accomplir quelque chose »¹¹.

Dans ce genre de travail, en fin de compte, la finalité offre de son importance au processus. Le résultat qu'on obtient en fin de parcours est certes à considérer, mais le chemin qu'on emprunte pour y arriver est loin d'être négligeable. Ce sont les choix qu'on fait, la façon de résoudre les problèmes rencontrés, ce qu'on vit comme événements ou situations dans le quotidien qui bâtissent et tissent l'œuvre qu'on finit par présenter avec force réflexion et maturité.

Lors des rencontres avec les collaborateurs en studio, des questionnements se révélaient. Si une section fonctionnait moins bien, comment y remédier? Comment l'améliorer? Comme pistes de solution se présentait le besoin de rectifier ou d'enlever un mouvement. Est-ce que le mouvement est nécessaire? Est-ce qu'il sert le propos? Si oui, il faut regarder comment il peut être dansé pour être vraiment efficace. Peut-être fallait-il le faire à l'envers, avec un autre tempo... Parmi les variations possibles de ce mouvement, laquelle fonctionne le mieux pour la pièce? La vie quotidienne peut influencer aussi l'œuvre artistique en élaboration. Le fait de partager nos impressions et nos efforts à propos de notre travail avec quelqu'un qui nous est proche, une lecture ou un extrait d'une émission radio ou télé peut nous faire réaliser certaines choses ou trouver une solution à un problème qui nous préoccupe dans la création. On peut aussi trouver une certaine inspiration dans une difficulté qu'on rencontre dans notre vie. La manière employée pour résoudre cette difficulté –

¹¹ TRUNGPA, Chögyam, *Ibid*, quatrième de couverture.

financière, relationnelle ou autre – peut avoir un impact sur l'œuvre artistique en cours. Bien sûr, il faut savoir cheminer avec le doute, compagnon constant tout au long de la démarche. Ai-je pris la bonne décision à propos de ce mouvement? Devrais-je terminer la section de cette façon? Suis-je dans la bonne voie? Ai-je bien saisi le propos? Est-il exprimé assez profondément? Ainsi qu'il faut vivre avec l'incertitude, je crois qu'il faut également avoir le courage de lâcher prise, de prendre le risque de laisser mijoter l'œuvre, de la laisser reposer. Prendre un petit temps de distance me permet habituellement de revenir ensuite sur l'œuvre avec le regard nettoyé, frais, donc plus apte à poursuivre le travail là où il est rendu : par exemple, revenir en studio sur la pièce après avoir passé une période de temps accordée exclusivement à la réflexion théorique et au travail écrit.

1.3 Lien création/vie personnelle

Désert s'inscrit, et beaucoup plus que je ne le croyais, profondément dans mon parcours de vie. Dans ce laps de temps de création, se trouve également une véritable évolution personnelle. L'histoire d'une épreuve et d'un redressement, présente au tout début du processus, s'y retrouve tout autant à la fin; j'ai complété, je crois, la traversée d'un cycle.

Le point de départ de ce projet de mémoire de création a été stimulé par le fait de me retrouver dans une période de vie difficile à différents niveaux à la fois – affectif, professionnel, identitaire. Le besoin de renouer avec une certaine forme de sacré s'est fait ressentir alors, afin de mieux accomplir la traversée qui s'amorçait. Car je me suis rendue compte que je devais changer des choses, laisser tomber des relations et des activités qui au fond ne me convenaient pas et m'empêchaient d'être qui je suis. Les sources et les outils que je considérais comme sacrés, ainsi que tout le travail effectué à propos de ce mémoire de création m'ont permis de faire ce nettoyage et de me

rapprocher davantage de mon être intérieur, atteignant une certaine harmonie, un certain équilibre. Mais ce processus de changement est toujours en cours. Lors de la présentation de *Désert*, je traversais une crise relationnelle. J'ai pris conscience que je devais amener un changement important afin de surmonter cette difficulté et continuer à m'épanouir pleinement.

Mon processus de création chorégraphique contient donc en son sein une certaine **puissance de vie**. Il constitue pour moi un tremplin qui me permet de retrouver l'énergie nécessaire à la continuité de mon évolution. *Désert* me donne l'occasion de rebondir et de rattraper la vie d'une façon qui m'est profitable et efficace.

Lorsque, dans ma vie, je traversais une phase délicate ou un événement éprouvant, pendant le processus de création, le fait de travailler et de répéter *Désert* m'apportait un certain soulagement. J'avais l'occasion de canaliser mes émotions à travers l'enchaînement des mouvements. *Désert* pouvait être une façon de me ressourcer, d'aller chercher un réconfort qui me permettait de poursuivre le chemin. Il s'agit ici pour moi d'une forme d'expérience du sacré, ce dernier ayant pour fonction, entre autres, de nous aider à vivre un moment difficile, en nous donnant la force et le courage dont nous avons besoin afin de mener à bien l'épreuve subie¹². Comme si l'exécution de *Désert* s'apparentait à une forme de rituel : « En raison de la teneur symbolique qu'il sous-tend, le rituel procure à une personne vivant des situations troublantes et bouleversantes un soutien symbolique bien réel »¹³.

¹² Voir chapitre II, section 4 **Une composante essentielle de notre nature**, p. 50.

¹³ JEFFREY, Denis. *Jouissance du sacré*, Paris, A. Colin, 1998, p. 107.

1.4 Un certain dépassement de soi

Bien sûr, lorsqu'on amorce un tel travail d'exploration par le mouvement, on ne sait pas et on ne peut pas soupçonner où cela peut nous mener. On commence avec des idées, des images particulières et on s'embarque dans une quête, qui sait, d'un certain infini, jusqu'à ce que peu à peu se dessine une œuvre définie, avec davantage de clarté.

Cette clarté qui efface doucement les hésitations provient entre autres, pour *Désert*, de l'épuration des phrases gestuelles, qui sert à découvrir et retenir l'essence du mouvement. Ce dernier, ramené à un état plus naturel, permet à l'énergie de se déployer avec facilité. Et quelquefois, cette énergie semble nous dépasser; c'est du moins ce que cette expérience m'a laissé comme impression. Il est alors important, je crois, de bien se situer et s'ancrer dans le moment présent, afin de se laisser traverser par ce qui arrive.

Comme on a pu le constater plus tôt, la plupart des danses sacrées ont pour but de communiquer avec le divin – Dieu ou des divinités – que ce soit en s'adressant directement à Lui, en empruntant des attributs spécifiques pour s'approprier les qualités recherchées ou en Lui rendant hommage en racontant son histoire et ses exploits¹⁴. Il en ressort que le point commun à toutes ces variantes est l'atteinte d'un état autre, l'atteinte d'un état d'être se situant au-delà du mental, l'atteinte d'un état d'âme où cette dernière se fond dans l'univers et ne forme qu'un avec le grand Tout, dépassant la réalité dualiste (Bien/Mal, sujet/objet, moi/l'autre, etc.) : promesse d'une

¹⁴ Voir chapitre III, section 1. *La danse et le sacré*, p. 60 et section 1.2.1 *Le Bharatanatyam*, p. 69.

paix et d'une joie profondes. Selon le moine bouddhiste Matthieu Ricard, l'art sacré peut se définir comme « une expérience directe de la paix intérieure, sans attachement à la solidité illusoire de l'ego et du monde phénoménal »¹⁵. Il poursuit en donnant quelques exemples de sujets abordés par les danses sacrées tibétaines :

Les danses tibétaines sont chargées de symboles. Lorsque le danseur solitaire portant un masque de cerf découpe une effigie à l'aide d'un sabre, il ne s'agit nullement d'un acte violent, mais de l'éradication de l'ego au moyen de l'épée de la connaissance. Les danseurs masqués qui se poursuivent dans un charivari bruyant et coloré ne se livrent pas à une 'chasse aux démons', mais personnifient les mouvements d'énergie qui donnent naissance à l'activité mentale dont notre esprit est incessamment agité. La danse silencieuse qui suit symbolise le calme intérieur né de l'apaisement des pensées discursives¹⁶.

Bien sûr ce but recherché (l'atteinte d'un état d'union avec le Tout) n'est pas du tout aisé à accomplir, mais il se pose d'abord comme l'objectif qui favorise l'amorce de la démarche, du mouvement, de la danse.

Si je cherche à atteindre cet état d'union avec le Tout, à englober mon vécu, mon expérience et mon agir avec le cosmos, cela me demande de me mettre dans un esprit particulier. Je prends conscience et porte attention à ma qualité de présence. L'exécution de la pièce chorégraphique se transforme ainsi, tel que précisé plus tôt dans ce chapitre, en un moment spécial, que je vis le plus pleinement possible.

¹⁵ RICARD, Matthieu, *Moines danseurs du Tibet*, op. cit., p. 35.

¹⁶ RICARD, Matthieu, *Ibid*, p. 35.

Figure 4.1 : Moines bouddhistes dansant *Les maîtres des cimetières*.

Photographie prise par Matthieu Ricard.

Source : RICARD, Matthieu. *Moines danseurs du Tibet*, Paris, Albin Michel, 1999.



1.5 Et si l'on veut résumer

Finalement, mon expérience de la présence dans *Désert* découle d'abord et avant tout d'une expérience méditative. C'est une méditation en action, qui amène l'honnêteté, la simplicité, la sobriété.

Je crois que lorsqu'on se met dans un état méditatif, on essaie de n'être que soi-même le plus possible, sans rien ajouter mais plutôt en se dépouillant des vêtements transmis par l'éducation, nos perceptions, notre jugement, notre mental, pour atteindre ne serait-ce qu'une parcelle de la nudité pure et simple du Soi; et d'une certaine manière, du Soi incorporé dans le grand Tout. Cet état méditatif peut servir de tremplin et d'amorce pour diverses activités, artistiques ou non. Ainsi, il peut permettre au mouvement et à la danse de se développer et d'exister, habillés de ces qualités de sobriété, de simplicité, en quelque sorte, d'une certaine honnêteté qui reflète la nature profonde de la personne qui danse. Dans le cadre de ce travail, j'ai réalisé que je pouvais me servir d'un état méditatif pour créer, assembler et exécuter du matériel chorégraphique.

La méditation peut donc être, pour moi, un outil de travail créatif et artistique. Mais en plus, de par ses fonctions premières, elle peut servir également au travail avec le mental. En effet, d'après mon expérience, la méditation nous aide à mieux connaître et comprendre notre mental; quelles sont ses habitudes, son mode de fonctionnement, ses réflexes face à une situation particulière. On apprend tranquillement à reconnaître ses fuites et ses échappées. Avec la méditation, je pouvais donc m'aider à effectuer une sorte de nettoyage mental, de laisser passer les pensées 'parasites' et de ramener ce mental au moment présent de la création et/ou de l'exécution de la danse le plus longtemps possible; ici et maintenant. Lorsque je suis là, à l'instant même, le travail devient plus efficace et j'ai l'impression de vivre

pleinement un moment particulier et qu'il n'y a plus rien d'autre qui existe autour et à l'extérieur. Je trouve qu'il y a une grande force qui se dégage de ce type d'expérience.

De mon point de vue, je peux considérer *Désert* comme une expérience du sacré parce que j'ai travaillé à partir d'un état méditatif et avec des mouvements qui provenaient de ma propre intériorité. Et ces composantes de mon intériorité ont bougé et ont emprunté le chemin de l'extériorité; j'ai partagé une parcelle de mon monde intérieur avec d'autres individus.

J'ai donc tenté avec *Désert* de passer de l'intime, de l'intérieur, au collectif, à l'extérieur; mais toujours avec un esprit similaire d'humilité, d'intégrité, i.-e. être et demeurer moi-même au plus près d'un état d'authenticité. Je me disais qu'à travers le mouvement, la danse, la pièce chorégraphique, je faisais une offrande de ce que je suis, de la façon la plus honnête, la plus simple aussi.

En fin de compte, *Désert* est une œuvre chorégraphique qui est basée principalement sur l'état intérieur de la personne qui crée et exécute. Dans le rendu, il y a donc forcément quelque chose de très personnel et cela se reflète dans la qualité du mouvement. Bien entendu, le mouvement doit conserver la précision chorégraphique pour transmettre sa signification; en même temps, il doit garder une qualité naturelle, afin d'être fidèle à cet état intérieur d'où il provient. Cet état intérieur, pour moi, non seulement est rattaché à l'action méditative, mais il comporte également une notion de connection avec le centre. En fait, la méditation nous amène bien souvent à retrouver un contact avec notre centre, qui représente tout ce que nous sommes réellement. C'est la niche de la petite voix intérieure, l'intuition, une sorte de sagesse naturelle, une sagesse qui semble avoir toujours été là. À mon point de vue, la connection avec le centre énergétique nous aide à nous écouter et nous respecter.

Enfin, j'ai connu avec *Désert* une expérience de nourriture mutuelle, i.-e. que la pièce a eu une influence positive sur ma vie personnelle et vice-versa.

2. Espace

La danse que j'exécute avec *Désert* véhicule une expérience particulière. Et pour bien vivre ce moment de performance, de représentation, j'ai rapidement senti le besoin de créer un cadre dans lequel je pouvais m'épanouir en toute efficacité, en toute confiance. Dans le cas qui nous intéresse, ce cadre, c'est **l'espace**; un espace organisé d'avance. Dans *Désert*, mon espace est délimité. Il m'apparaissait pertinent de le restreindre, de n'utiliser que le nécessaire; l'essentiel de l'espace. J'ai eu besoin d'un espace confiné, avec un parcours précis dessiné à travers lui, afin de ne pas laisser se disperser l'énergie, mon énergie. Ici l'espace contraint canalise cette dernière, la dirige en quelque sorte, lui donne une amplitude spécifique, lui donne un cadre.

2.1 Le dessin

Avec le public réparti sur trois côtés, le dessin du parcours dans l'espace de *Désert* se constitue d'une marche lente effectuée sur une diagonale qui part du coin jardin arrière et se dirige vers le centre. Ce dernier est un espace circulaire à l'intérieur duquel se trouve des verres de thé. Dans le centre de l'espace est exécuté une série de séquences chorégraphiques partageant une même base de mouvements. La première séquence se fait en position assise sur les talons, ainsi que la deuxième séquence mais qui, elle, se termine sur les genoux; la troisième séquence se déroule en position debout. Chacune d'elles est précédée de la prise d'un verre de thé. Après la troisième s'enchaîne une course et des sauts effectués sur place, toujours au centre de l'espace. Puis la marche reprend, une marche semblable à celle du début, formant de par son déplacement une seconde diagonale, suite de la première, regardant elle aussi vers le

centre (marche à reculons) et se dirigeant vers le coin cour avant. Dans ce contexte-ci, le centre de l'espace, pour moi, agit comme un moment de transformation, une pause dans la marche de la vie, un endroit où on vient se ressourcer afin de repartir ragailardi.

2.2 La métaphore

Tel que mentionné plus tôt, j'imagine mon espace comme un désert (d'où le titre). Cette idée de désert est apparue très tôt dans le processus de création. Pour moi, le désert est un lieu physique qui évoque la transformation; c'est un paysage qui se propose comme décor d'une transition nécessaire. Il symbolise dans mon imaginaire le passage d'un état à un autre, la traversée qu'on effectue lorsqu'il faut se préparer à une nouvelle étape dans le parcours de notre existence. C'est un lieu qui invite à la méditation, à la réflexion, au passage. Le désert est un endroit de solitude, favorisant l'introspection mais aussi le vécu de certaines épreuves qui, souvent, tendent à nous faire aller jusqu'au bout de nos limites. À la manière d'une initiation, cette expérience de transformation est le passage obligé, le temps de pause qu'on doit prendre afin de se préparer à avancer et continuer de croître dans notre épanouissement personnel. Mais ce cheminement peut provoquer de l'angoisse, ou du moins une grande incertitude, car nous ignorons ce qui nous attend une fois le parcours complété. De quoi sera forgé notre futur? Que nous réserve notre destinée?

Le désert, lieu de mystère et d'inconnu...

Désert

Tableau 1 : Marche d'entrée

Marche en diagonale, face vers l'avant,

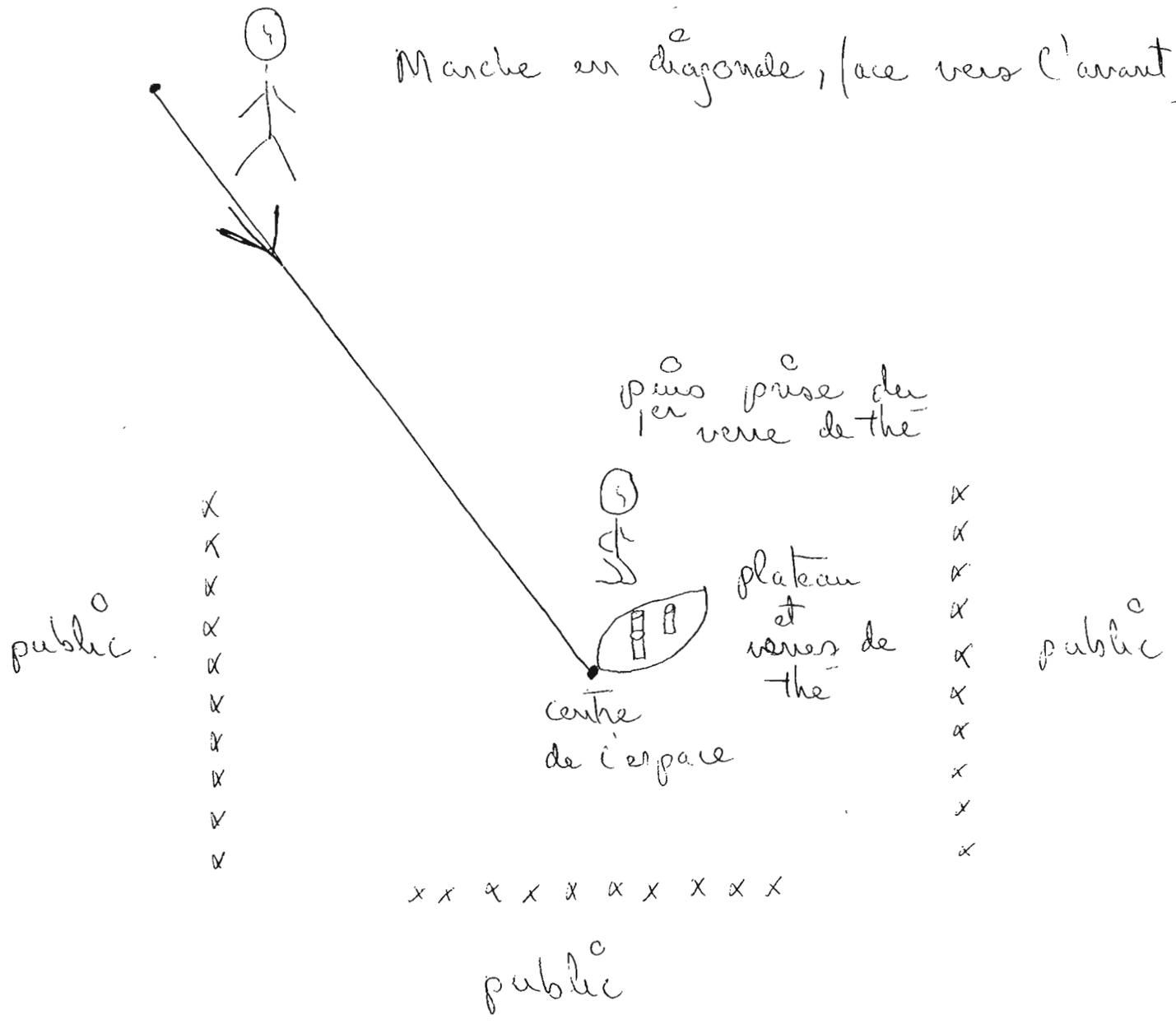


Figure 4.2 : Esquisse de Désert. Positions et déplacements dans l'espace. Tableau 1

Tableau 2 & 1^{ère} phrase au milieu

phrase en position assise sur les talons,
au centre, avec déplacement en cercle,
puis prise du
2^e verre de thé

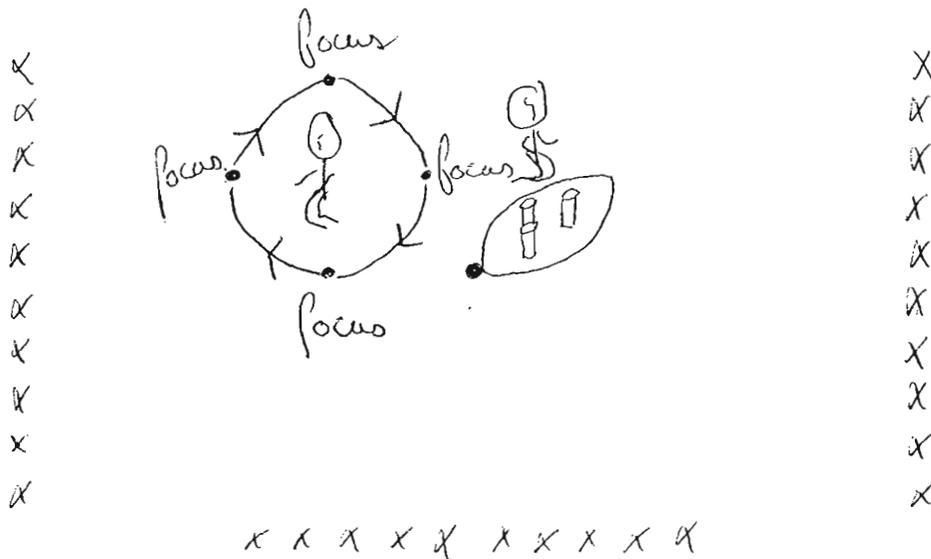


Figure 4.3 : Esquisse de *Désert*. Positions et déplacements dans l'espace. Tableau 2

Tableau 3 : 2^e phrase au milieu

phrase qui débute en position assise sur
les talons, et qui termine sur les genoux, au centre,
avec déplacement en cercle,

plus prise de
3^e vers de thé

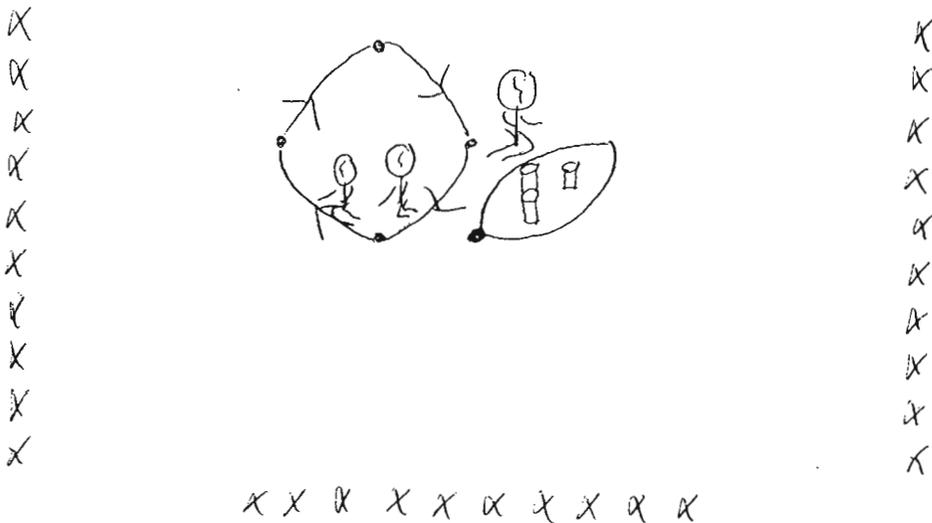


Figure 4.4 : Esquisse de *Désert*. Positions et déplacements dans l'espace. Tableau 3

Tableau 4 : 3^e phrase au milieu
 phrase en position debout, au centre,
 avec déplacement en cercle,
 puis grand mouvement de 8 entré
 par le bras gauche

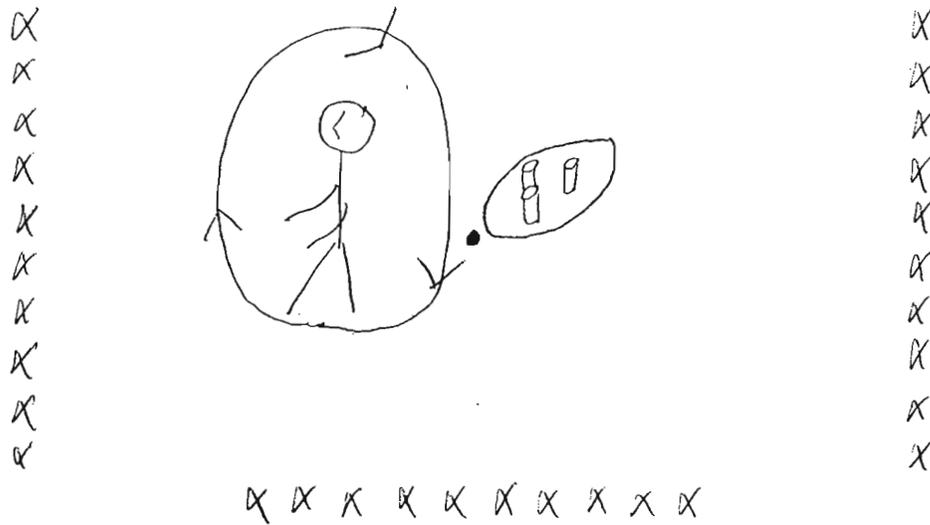


Figure 4.5 : Esquisse de *Désert*. Positions et déplacements dans l'espace. Tableau 4

Tableau 5 $\frac{c}{o}$ course et saut
 course et saut sur place, au centre

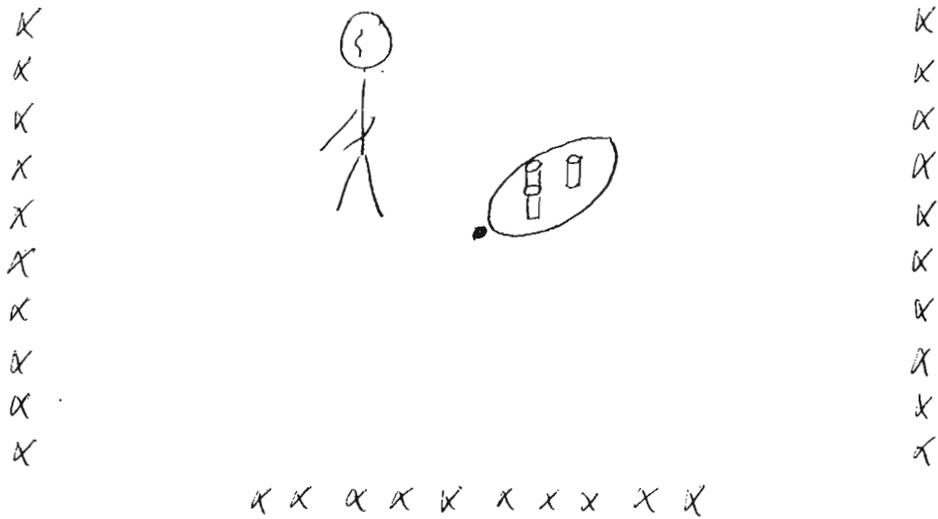


Figure 4.6 : Esquisse de *Désert*. Positions et déplacements dans l'espace. Tableau 5

Tableau 6 : marche de sortie
 Marche en diagonale, à reculons, face
 vers le centre

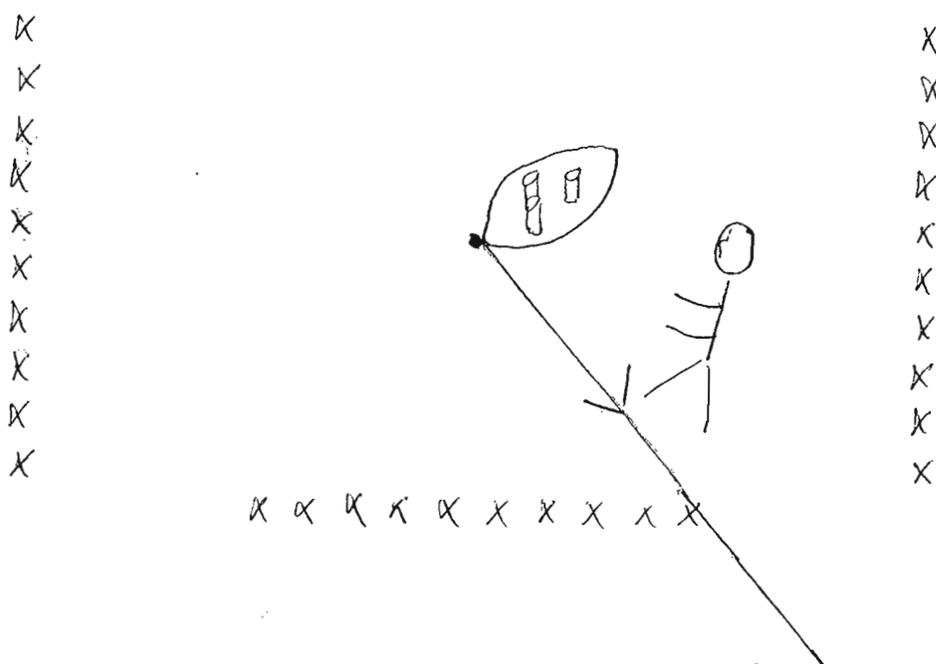


Figure 4.7 : Esquisse de *Désert*. Positions et déplacements dans l'espace. Tableau 6

Aux prémices de mon processus de création se trouve une suite poétique de ma composition intitulée *Suite marocaine*. Il s'agit d'une fantaisie imaginaire. N'étant jamais allée dans ce pays (ni dans un désert) le Maroc de cette suite en est un de fantasme nourri par des influences quelque peu orientalistes. C'est une illusion, un rêve. Bien que l'évolution de *Désert* ait pris une autre tangente plus tard, je me suis inspirée au tout début de ce personnage de femme, de l'ambiance qui l'entoure. Et bien sûr le lieu me parlait. Le désert m'attirait par un charme mystérieux qui s'en dégageait à mes yeux. C'est le désir d'incarnation de ce personnage féminin dans le désert qui a marqué le départ de l'œuvre chorégraphique. Le premier poème de la suite débute par ces mots : « Elle ne sait où elle va Pourtant elle continue d'avancer » et se ferme sur : « Elle continue d'avancer Même si elle ne sait où elle va »¹⁷. Il y a la conviction que peut importe ce qui nous attend, il est essentiel de marcher droit devant.

Comme on peut le voir par exemple dans l'Exode de l'Ancien Testament où le peuple de Yahvé, libéré de son esclavage en Égypte, marche dans le désert vers la Terre Promise, ou dans le séjour que fait Jésus au désert, après son baptême, évoqué dans les Évangiles, séjour qui lui permet de trouver le sens qu'il doit donner à sa mission naissante, le désert est un endroit de transition, de transformation, mais aussi, notamment, parce qu'angoissant de par le vide qui y règne, un endroit où on communique avec Dieu. Le dialogue avec le divin permet de prendre de l'assurance, d'être également à l'écoute de soi afin de retrouver sa voie.

¹⁷ MARENCO, Izabella. *Désert*, in *Suite marocaine*, Montréal, 2002. On peut lire le poème dans son intégralité en Annexe.

2.3 L'espace, le centre dans *Désert*

Une partie de *Désert* se déroule au centre de l'espace. Je crois que ceci est important en regard du vécu de l'expérience du moment présent. Le centre de l'espace est comme le centre de soi, là où on se dirige, se réfugie. Comme lors de la méditation ou la prière, il permet de prendre une pause sur le chemin de la vie, de faire le point, se transformer, reprendre contact avant de poursuivre (la prise du thé). Le fait que les spectateurs soient assis tout autour de moi, sur trois côtés du plateau, ils forment un demi-cercle, ils me resserrent au centre de l'espace. Cela me contraint à être vraiment là, à chaque instant, car je ne peux me dérober nulle part, je suis totalement exposée.

Si le centre d'un espace est considéré comme divin, doté d'une certaine puissance, la meilleure organisation spatiale afin de contenir, de retenir cette énergie, de la 'concentrer' est justement la forme circulaire¹⁸. Le cercle permet de rester en contact avec l'énergie, la force du centre. Créer un espace circulaire, c'est rappeler qu'on reste en liaison avec la vie. En formant un cercle autour d'un centre, en se déplaçant autour de ce dernier, on demeure connecté avec ce centre, qui rassemble une certaine force de vie. « Tourner autour du centre, c'était rester en relation constante avec la source de l'être »¹⁹. Lorsque É. Zana parle de la spirale, une forme de déplacement circulaire utilisée dans la Crète de l'Antiquité, elle fait un lien avec la vie : « Cette spirale dont on découvre aujourd'hui l'implication biologique, représente déjà la danse de l'infini »²⁰. Le cercle, que ce soit la forme ou le mouvement circulaire, nous rappelle la cellule, première étape de vie. On peut songer également à la chaîne

¹⁸ Voir chapitre III, section 2.2 *L'espace sacré*, p. 90.

¹⁹ WOSIEN, Maria Gabriele. *La danse sacrée*, Paris, Seuil, 1974, p. 22

²⁰ ZANA, Élisabeth. *La danse et le sacré*, Paris, Dervy, 1996, p. 45.

d'ADN, qui évoque une spirale, une circulation énergétique sinueuse, tout en courbes, en cercles fluides et ouverts.

Le cercle, de par sa forme, illustre fort bien l'idée de cycle, d'une énergie qui se renouvelle continuellement. Lorsque je bouge ou que je me déplace de façon circulaire, j'instaure une sensation de continuité. L'itinéraire circulaire du mouvement ou du déplacement dans l'espace, en même temps qu'il se résout, peut aussi recommencer, un nombre infini de fois, comme les expériences de la vie qui peuvent revenir autant de fois qu'il nous en faut pour apprendre, grandir, évoluer.

Si je peux faire une synthèse de la signification et du rôle de l'espace pour moi dans *Désert*, je pourrais dire que l'espace, à l'image d'autres éléments de composition comme le contact avec le sol – ainsi que nous le verrons à la prochaine section – m'a aidé à canaliser et diriger l'énergie de la manière souhaitée. Et je crois que cette direction énergétique a été possible parce que l'espace était bien délimité. L'espace de *Désert* est en effet plutôt concentré. Mais il s'agit d'un confinement positif, en ce sens où n'est conservé que l'essentiel de la trajectoire, que ce qui est vraiment nécessaire au déroulement et au déploiement gestuel. C'est comme si cet espace précis, cette trajectoire, avait guidé, donné la voie à suivre à l'énergie.

On se souvient que le dessin du parcours spatial de *Désert* se constitue d'un centre circulaire ayant de part et d'autre une diagonale – qui, en fin de compte, le traverse²¹. C'est au centre que se situe le cœur de la pièce, les tableaux évolutifs en quelque sorte. À travers l'enchaînement de ces tableaux assis, à genoux, debout, de course et de sauts, se niche la prise des trois verres de thé. Ici, pour moi, se trouve l'identité du centre. C'est un endroit de répit, où on prend une pause afin de se ressourcer. Le thé, au centre de cet espace circulaire, permet de se retrouver face à soi, de revenir à soi.

²¹ Voir les Figures 4.2 à 4.7.

Cette pause au centre est tout à la fois une occasion de percevoir le chemin parcouru et définir la prochaine direction.

De par la diagonale qui traverse le plateau, interrompue par le centre circulaire, l'espace de *Désert* symbolise une expérience de transition. Pour moi, il s'agit d'une traversée vers une nouvelle étape de l'existence dans laquelle j'essaie de transmettre le changement vécu entre le départ et l'arrivée.

3. Temps et mouvements

Dans ce contexte particulier d'une présentation publique, où je travaille avec des éléments favorisant l'émergence d'une expérience à caractère sacré à travers la danse, celui du **temps sacré**²² se rencontre. En effet, nous sommes dans un moment spécial, ce qui peut appeler une perception du temps différente des autres moments, moments de la vie quotidienne, en-dehors des périodes de travail artistique.

M. Eliade distingue ce temps sacré du temps profane en le définissant comme le temps où on revient à l'origine du monde, à la source de toute vie. On se remet à zéro, on fait le plein de vitalité et on repart neuf, frais et dispos. Le temps sacré est spécial parce qu'il est une occasion de guérison, de rétablissement, de remise en état :

²² Voir chapitre III, section 2.1 **Le Temps sacré**, p. 87.

[...] en participant rituellement à la 'fin du Monde' et à sa 'recréation', l'homme devenait contemporain de l'*illud tempus*; donc il naissait de nouveau, il recommençait son existence avec la réserve de forces vitales *intacte*, telle qu'elle était au moment de sa naissance [...] le Temps sacré et fort est le *Temps de l'origine*, l'instant prodigieux où une réalité a été créée, où elle s'est, pour la première fois, pleinement manifestée [...] En redevenant symboliquement le contemporain de la Création, on réintègre la plénitude primordiale. Le malade guérit parce qu'il recommence sa vie avec une somme intacte d'énergie²³.

Le temps peut prendre une dimension sacrée parce qu'on peut le percevoir comme un temps suspendu, comme si on retenait son souffle. On peut avoir alors une impression d'éternité, la sensation que toutes les frontières sont abolies, qu'il n'y a plus ni passé ni futur. Il n'y a plus de division, tout est uni et plane avec harmonie, constance, telle une rivière qui sillonne un paysage avec un flot régulier, ininterrompu, sans brisure. P. Lory parle de cette sensation d'éternité qui se rencontre chez le soufi qui exécute la danse des Derviches tourneurs : « Il (le soufi) dépasse les limites des destins individuels et danse désormais à l'unisson des sphères célestes, à la lisière du temps et du non-temps »²⁴.

Le temps sacré, comme temps d'un moment spécial, se détache du temps des autres périodes. Il se délie du stress, il prend ses aises, il s'installe dans l'espace; il prend le temps de se déployer. Je travaille naturellement avec la lenteur, ce qui se reflète dans *Désert* : un tempo plutôt lent, avec ici et là des pointes d'accélération, un peu plus de rapidité, jusqu'au dynamisme du tableau de la course/saut sur place. C'est comme si je voulais prendre le temps de bien faire les choses, de les installer avant de

²³ ELIADE, Mircea. *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 73, 93-94.

²⁴ LORY, Pierre. *Danse et spiritualité dans l'espace musulman*, in *Danse et spiritualité*, dir. SCHOTT-BILLMANN, France, Paris, Noësis, 1999, p. 96.

jouer avec la vitesse. Le processus de travail a demandé également du temps (22 mois) afin de se développer de manière efficiente et valable.

Le temps sacré se définit en général non pas comme étant linéaire, mais plutôt cyclique, bien que toujours infini, ininterrompu²⁵. J'ai essayé de faire une mise en abîme de ce temps cyclique par la métastructure de *Désert* : bien que possédant certaines variations, chaque tableau, à l'exception de celui de la course/saut sur place, s'ouvre et se ferme avec le même geste ou la même phrase gestuelle, ce qui peut donner l'impression d'un éternel recommencement, quoique toujours un peu différent, chaque moment étant en soi unique. Que les déplacements se fassent de façon centrale (au milieu de l'espace) ou linéaire (les diagonales d'ouverture et de fermeture), la structure répétitive d'amorce et de résolution des tableaux peut amener cette impression de cycle – l'évolution au centre, les diagonales se faisant miroir.

3.1 Mouvements, sources et caractéristiques

Comme on a pu le voir dans certaines pratiques de danse de sociétés traditionnelles, certains **types de gestes** ont une fonction précise et sont indispensables. Par exemple, dans la danse de la communauté juive hassidique, les extrémités du corps, en l'occurrence les mains et les pieds, occupent un rôle de prise et de maintien de contact avec le divin. Est-ce une question de hasard, d'intuition, de savoir plus ou moins conscient transmis à travers les collectivités? La question reste ouverte.

Dans mon processus de création, la plupart du temps j'utilise l'improvisation afin de générer du mouvement, de faire naître des phrases gestuelles. Cette façon de procéder (lorsqu'employée librement) entraîne la spontanéité, une certaine manière de

²⁵ Voir chapitre III, section 2.1 **Le Temps sacré**, p. 87.

bouger qui correspond à des préférences du corps, à des élans qui lui sont naturels et agréables, à des mouvements qui ont pour lui une résonnance. Dans ces moments-là, les mains interviennent régulièrement; elles se manifestent, s'activent. Au fur et à mesure que les phrases gestuelles se construisent, mes mains développent des mouvements définis qui servent à jouer un rôle déterminé : elles manipulent le thé, dirigent le mouvement de la tête – au niveau des directions, du focus. Elles travaillent et moulent l'espace, en traçant des itinéraires au sol, dans l'air, en ramenant l'air vers le corps ou en le repoussant. Les mains communiquent, elles deviennent un lien entre soi, les autres, l'univers, vers le divin; du moins pour moi. Au fil de l'élaboration des phrases gestuelles de *Désert*, les mains se sont imposées naturellement et ont permis la mise en place de plusieurs mouvements. Mes mains, je crois, ont joué un rôle de lien transmetteur, de passeur d'images.

Le contact avec le sol se fait avec différentes parties du corps – par exemple, les genoux, le bas des jambes, les mains – mais le plus simplement, c'est avec les pieds, bien entendu. Même s'ils ne sont pas toujours ou pas complètement sur le plancher, les pieds s'y enracinent malgré tout, ils tracent le parcours des diagonales d'ouverture et de fermeture, ils rebondissent et prennent l'élan pour le saut. Que ce soit en position debout, ou bien assise ou sur les genoux – tableaux du centre – le contact avec le sol est là, afin de se concrétiser dans l'espace et le moment présent, permettant au haut du corps, aux bras et à la tête de se déployer autour et au-dessus de soi. Ils permettent aussi à la colonne vertébrale de devenir l'axe qui établit la connexion entre le monde terrestre et le monde céleste – *l'axis mundi* tel qu'exposé par M. Eliade un peu plus tôt²⁶.

²⁶ Voir chapitre III, section 2.2 **L'espace sacré**, p. 90.

Outre l'importance des mains, le contact avec le sol est une composante de la gestuelle qui s'est démarquée à mes yeux dans *Désert*. Je dirais que la nécessité de cette composante peut s'expliquer par le besoin d'enracinement concret pour mieux canaliser et diriger l'énergie. Le contact avec le sol sert de point de départ à l'énergie. Pour cette dernière, le sol constitue un point d'ancrage sur lequel elle peut s'appuyer, duquel elle tire son origine. C'est à partir de ce contact que l'énergie s'amorce pour ensuite circuler et se déployer, nourrissant ainsi le mouvement et lui donnant une qualité et une profondeur. Et tout ceci vient colorer la présence, l'interprétation. Le contact avec le sol a permis ici de donner une certaine direction à l'énergie.

Les mouvements et déplacements circulaires se rencontrent régulièrement dans les danses sacrées de maintes sociétés (Égypte antique, Derviches, Premières Nations d'Amérique) ne serait-ce que pour illustrer le parcours spirituel d'un individu en évolution – dans un rite de passage par exemple – ou celui d'une âme cheminant vers le monde des morts et de l'au-delà, tel que dans certaines danses funéraires²⁷. On se souviendra également que, tel que mentionné plus tôt dans ce chapitre, la plupart des sociétés traditionnelles conçoivent le temps en général (et le temps sacré en particulier) comme cyclique; représentation qui peut s'incarner par des mouvements circulaires, figurant la course de ce temps non linéaire.

Lorsque je travaille avec la spontanéité et l'intuition dans le mouvement, mon corps, naturellement, se meut de façon circulaire. J'ai l'impression d'être obsédée par le cercle. Il est omniprésent. C'est comme une forme instinctive à laquelle je ne peux échapper. Cette utilisation du cercle est-elle un héritage collectif transmis de génération en génération à travers les siècles? Est-ce une subsistance de notre passé d'être humain? Alors, le cercle peut-il, doit-il vraiment être considéré comme une

²⁷ Voir chapitre III, section 2.2 **L'espace sacré**, p. 90.

composante sacrée, représentant l'essence de toute chose, de la vie, du cosmos? Des auteurs comme L. Lopez-Acosta, M.G. Wosien et É. Zana nous ont parlé du cercle en tant que patron sacré et ce, à l'aide de nombreux exemples²⁸.

L'énergie, en circulant et en se dirigeant à travers le médium du corps, donne naissance à des formes qui deviennent des mouvements. Dans le cas de *Désert* ces mouvements multiples ont souvent pris des formes et des directions courbes, circulaires. Le cercle également s'est imposé et s'est démarqué parmi la famille gestuelle de ma pièce. Cette forme ici est tout à fait récurrente, régulière, elle se manifeste durant tout le déroulement de la danse. Pourquoi cette omniprésence du cercle? Je crois détenir et entretenir, un peu malgré moi, un rapport familial avec cette forme. Le cercle m'apparaît comme quelque chose de très naturel, d'instinctif; depuis longtemps. J'ai donc développé et vécu une grande aisance vis-à-vis des lignes courbes, des mouvements ronds, ondulatoires, des déplacements et des mises en espace circulaires. Peut-être le cercle apporte-t-il un sentiment de sécurité, de confort, de bienveillance, d'apaisement. Le cercle représente aussi la continuité, la constante et perpétuelle évolution toujours en marche. En fait, c'est comme le mouvement de la vie, ce n'est jamais terminé.

Un des mouvements importants de *Désert* est celui que j'associe au thé : entraînant le reste du corps dans une sorte d'ondulation, le bras gauche trace un 8 dans l'espace. C'est un mouvement difficile à contrôler, en ce sens où si le tempo est trop rapide et/ou qu'on s'investit avec trop d'intensité, il peut provoquer un certain étourdissement, une sensation de nausée. Il faut contrôler la vitesse, pour qu'il soit bien exécuté, mais sans qu'il perde son élan initial. Ce mouvement est essentiel à la

²⁸ Voir chapitre III, section 2.2 L'espace sacré, p. 90.

pièce, il est le symbole de la vie, la forme du 8 nous rappelant notre chaîne d'ADN²⁹, la vie même. Il se déploie avec une énergie continue, renouvelable, alternant entre le bas et le haut, liant tour à tour la terre avec le ciel et vice-versa.

Le mouvement perpétuel de la vie, c'est aussi l'espoir qu'il y aura toujours quelque chose à naître et à croître. Le mouvement du 8, mouvement de l'infini, démontre cette énergie continue, qui se renouvelle sans cesse. Pour moi, cela peut signifier l'assurance, la confiance qu'il y aura toujours quelque chose de bon à attraper, quelque chose qui me convienne au moment opportun. Le mouvement du 8, qui m'a été inspiré de celui avec lequel je brassais le thé avant de le boire, représentait également le désir d'unité : le va-et-vient de la main dans l'espace entre le ciel et la terre cherchait à créer un lien entre les deux. La main, qui par son tracé voyage sans arrêt entre ces deux points, amenait le reste du corps à connecter avec une énergie supérieure, selon moi, qui nous englobe et nous soutient.

3.2 Patron gestuel

La **répétition** semble être un élément récurrent, souvent employé dans diverses danses sacrées – par exemple, le salut du Bharatanatyam qui ouvre et clôture chaque exercice et/ou spectacle, ou la rotation perpétuelle des Derviches. Dans la plupart des sociétés traditionnelles, comme on l'a vu précédemment, la vision du temps et par conséquent du temps sacré est construite sur une image de non linéarité, une image de cycle. Un cycle, c'est comme une boucle qui se refait sans cesse; c'est une séquence qui se répète. La répétition d'un mouvement ou d'une phrase de mouvements est une façon possible de démontrer, de concrétiser visuellement et physiquement le temps sacré.

²⁹ Voir section 2.3 *L'espace, le centre dans Désert*, p. 137.

Dans les danses où on s'adresse à une divinité pour lui formuler une demande spécifique, la répétition peut être employée comme moyen de s'assurer que le message se transmet totalement et parfaitement³⁰. Le fait de reprendre plusieurs fois un mouvement ou une séquence, de façon consciencieuse, semble assurer l'efficacité de transmission.

Par la répétition, je découvre mon mouvement; je fais connaissance avec lui, je l'apprivoise. La répétition, par cette approche qu'elle suscite face à mon mouvement, me permet de le faire mien et fait émerger de lui un sens. La répétition amène un geste ressenti, signifiant, efficient, qui peut également évoluer, se moduler, se modifier en d'infinies variations.

La répétition me donne aussi l'occasion de capter l'essence du mouvement. Cette approche du cœur du mouvement peut conduire à la naissance d'un leitmotiv. Le fait de reprendre, de répéter certaines phrases gestuelles m'amène, dans l'action, à un état d'ouverture et de conscience; à un état de plénitude, notamment lorsque les mouvements s'amplifient et prennent de l'expansion dans l'espace. J'ai l'impression que la répétition exerce chez moi une sorte de ménage mental, une purification intérieure m'apportant la sérénité, à travers laquelle je peux m'abandonner, comme par exemple dans la course et le saut sur place.

La répétition n'est pas une routine ou un aspect ennuyeux ou lassant. Pour moi, c'est un élément qui possède une image positive, une couleur intéressante. La répétition me permet d'apprécier davantage le mouvement que je reprends; je renouvelle l'occasion d'y plonger, de le parcourir, de le ressentir. De par mon

³⁰ Voir WOSIEN, Maria Gabriele, *La danse sacrée*, *op.cit.*, p. 13.

expérience, un mouvement répété fait en sorte que le plaisir d'exécution est multiplié; de plus, ce mouvement devient plus confortable, apprivoisé par le corps et l'esprit. Finalement, cela peut paraître étrange mais le mouvement répété devient davantage signifiant; comme si la connaissance de sa structure et de sa forme aidait à la compréhension de ce qu'il peut dégager.

Pourquoi cet intérêt face à la répétition? Je trouve que la répétition d'un mouvement est agréable. La répétition, de par sa nature, peut facilement amener la création d'un leitmotiv. Paradoxalement, la répétition me donne à la fois du signifiant symbolique et imagé et un nettoyage mental, dû à l'abandon dans la forme gestuelle reprise. Il peut naître à ce moment, je crois, un sentiment de plénitude, ainsi qu'une sérénité, car il n'y a plus rien d'autre que d'être là, dans le mouvement. En même temps, plusieurs possibilités risquent de se présenter quant à la suite à donner à ce mouvement répété : un abandon progressif du mouvement, un arrêt ferme, un changement de direction ou de rythme, etc. Dans la course/saut, la répétition amène à une forme de dépassement de soi. Car pour poursuivre la séquence, il faut poursuivre la course et cette dernière est le préalable du saut. Et pour poursuivre le saut, il faut trouver une manière de gérer l'énergie, en misant non pas sur la dépense, mais plutôt sur la régénération énergétique. Cette séquence m'a demandé de développer une endurance spécifique. Dans les derniers mois de travail en studio, je reprenais cette séquence à chaque séance en y demeurant toujours un peu plus. Cet entraînement avait pour but de pouvoir tenir le coup assez longtemps afin de réaliser l'abandon dans la répétition et arriver à un état d'écoute intérieure. Ici le dénouement de la répétition est l'arrêt brusque provoqué par l'épuisement corporel. La répétition de la course et du saut pendant plusieurs minutes était là pour me permettre d'expérimenter le dépassement, d'aller au bout de moi-même, en acceptant le risque de dévoiler ma vulnérabilité et ma fatigue au public et de continuer malgré tout à sauter jusqu'à l'épuisement.

3.3 En résumé

Si on peut considérer le temps sacré comme un temps spécial parce que perçu de manière différente du temps courant, quotidien, alors pour moi l'exécution de *Désert* représentait un moment de temps sacré. C'était une occasion qui m'était offerte pour faire à la fois le vide et le plein d'énergie. Il s'agissait, de mon point de vue, d'un temps de remise en état, où j'oubliais les tracas de la vie quotidienne et me préparais à les résoudre par la suite. Je n'avais plus à m'occuper d'autre chose que de la pièce. Je me trouvais alors tout à mon aise et je pouvais respirer plus pleinement. Par cette meilleure conscience de la respiration, celle-ci devenait plus profonde et les sensations plus aiguës. Et à ce moment-là, ce que j'avais à faire, le fil conducteur que je devais suivre, tout cela m'apparaissait dans une grande simplicité, d'une grande clarté.

Cette 'pause énergie' m'était possible parce que j'oubliais la fuite du temps. Je n'avais plus conscience qu'il était en train de passer. Ma notion du temps était différente lors de l'exécution de *Désert*, comparativement aux autres moments de la vie. C'était comme s'il était suspendu, sans plus aucun repère, dans l'espace obscur de la représentation, aux lumières délimitées. D'où probablement cette impression d'éternité, comme si je flottais quelque part, dans une bulle, ouverte à l'environnement immédiat, tout en demeurant concrètement présente.

Figure 4.8 : Photographie de *Désert* prise par Alexandre Bédard









4. Accessoires : le thé

On a vu que dans le contexte de danses inspirées, préoccupées et/ou influencées par une certaine forme de sacré, les **accessoires** avaient leur importance, possédaient un rôle à remplir, une fonction particulière. En fait, les accessoires sont là pour nous mettre en état de recevoir et vivre ce moment sacré. Les moines tibétains utilisent beaucoup les masques lorsqu'ils dansent. « Les masques à l'expression paisible symbolisent la sagesse, tandis que les masques d'aspect courroucé ou passionné représentent les poisons mentaux qui nous asservissent »³¹.

L'accessoire principal de *Désert*, presqu'un partenaire, est le thé. Il est apparu très tôt dans le cheminement; en fait, il est présent depuis les prémices du processus, les premiers souffles, les premières esquisses. Tel que précisé plus tôt dans le texte, dans la genèse de ce projet se trouve une suite poétique intitulée *Suite marocaine*. Le deuxième poème de cette série s'intitule *Le thé*. Ce thé donne le signe du départ du texte et l'élan pour repartir un peu plus loin; il développe et fait se dérouler le poème jusqu'au bout, du début à la fin. Ces vers évoquant le thé comme fil conducteur du tableau, décrit à la façon d'un zoom-out allant des détails du personnage jusqu'à la situation géographique, décrivent la relation avec la femme qui le boit, la gestuelle qu'elle déploie pour le consommer : « Le verre de thé légèrement brassé avant d'être bu [...] Elle brasse doucement le thé avec minutie, le porte à sa bouche [...] Elle brasse le verre de thé [...] Elle brasse le thé et le boit [...] Elle brasse le thé et avale la dernière gorgée, la tête déployée vers l'arrière [...] »³². Cette gestuelle, tel un leitmotiv dans le poème, devient aussi une sorte de lien dans la chorégraphie. Ce

³¹ RICARD, Matthieu, *Moines danseurs du Tibet*, op. cit., p.57

³² MARENGO, Izabella. *Le thé*, in *Suite marocaine*, Montréal, 2002. On peut lire le poème dans son intégralité en Annexe.

geste de brasser le thé, avant de le boire, qu'on voit dans le texte, est transposé dans la danse, avec le même souci, la même attention.

Le thé transporte en lui différentes facettes. Pour moi, il peut se définir comme un symbole de l'amour. Il peut lui être associé en partageant les mêmes caractéristiques : à l'image de l'amour, le thé est bon, chaud, il me réconforte, me nourrit; il m'imprègne de son parfum, de sa saveur...

Le thé est un véhicule de contact possible avec le sacré, parfois un outil de communication avec le divin, ou du moins un passage probable entre les deux mondes, celui des dieux et celui des hommes. Dans certains poèmes berbères du 19^e siècle où on chante les vertus du thé, on fait preuve d'une grande sensibilité religieuse en parlant du service à thé comme d'un microcosme où se rencontrent le monde du ciel (sacré) et le monde de la terre (profane) : « Le plateau, lui, c'est le soleil; Les étoiles de la Grande Ourse Ce sont les verres. Et la théière est le Pôle au milieu du Ciel. [...] Et la théière, c'est l'imam. Cela aussi est évident. Et les verres, ce sont les rangs des musulmans à la prière. Et le plateau, c'est la *msalla* (oratoire) »³³.

Le thé est un support encourageant, il offre des moments détendus, bienfaisants dans le cœur du quotidien; il est un transmetteur d'énergie, de paix. Au Japon, le *chanoyu* – la cérémonie du thé – se définit comme un hymne tranquille à l'existence, où on se libère des tracas et des soucis de la vie courante afin d'atteindre la paix intérieure, celle qui est au fond de soi. Par la tradition, le thé se présente comme une voie de culture spirituelle. La forme et l'esthétique du *chanoyu* doivent beaucoup au Zen et la cérémonie se déroule dans un cadre rigoureux où on recherche la perfection

³³ SEBTI, Abdelahad. *Itinéraires du thé à la menthe*, in *Tea for 2*, dir. HENNEBERT, Diane, Bruxelles, La Renaissance du Livre/Crédit Communal, 1999, p. 150.

des gestes. Le *chanoyu* est basé sur quatre principes : l'harmonie et le respect par rapport au monde qui nous entoure, la pureté et la tranquillité par rapport à notre état intérieur³⁴.

Le principe d'harmonie justifie la présence de cette étiquette, cette façon de faire les choses précisément si caractéristique de la cérémonie du thé au Japon. Chaque personne partage alors la même discipline, la même façon de procéder, ce qui aide à conserver un certain contrôle nécessaire à l'atteinte d'un niveau spirituel supérieur.

L'étiquette du *chanoyu* – bien qu'elle prescrive avec précision quand il faut s'incliner, et même jusqu'à quel point, quand il faut parler, quels sont les sujets appropriés – nous permet de respecter des manières communes et une discipline personnelle, de garder le contrôle de nous-mêmes dans l'ensemble de notre comportement. Les cérémonies [...] continuent à nous permettre d'accéder à la solennité et à l'épanouissement spirituel partagés avec d'autres³⁵.

Il s'agit d'une harmonie à l'intérieur de soi, mais également vis-à-vis des personnes avec qui on partage ce moment. « [...] la pleine sensorialité du rite implique un esprit et un corps disponibles, la présence paisible des autres dans une conjugaison de plaisir d'être là et des sensations »³⁶. Le principe de respect fait de chaque moment du *chanoyu* un moment exceptionnel; cela nous amène à être sincères et à estimer les autres et les choses qui nous entourent. « [...] on goûte non seulement le thé mais aussi toutes les circonstances de l'instant »³⁷.

Le principe de pureté se reflète dans l'idéal esthétique prôné par le *chanoyu* :

³⁴ MITTWER, Gretchen. *Le chanoyu, l'art du thé au Japon*, in *Tea for 2*, dir. HENNEBERT, Diane, Bruxelles, La Renaissance du Livre/Crédit Communal, 1999, p. 118.

³⁵ MITTWER, Gretchen, *Ibid*, p. 118.

³⁶ LE BRETON, David. *La Saveur du Monde*, Paris, Métailié, 2006, p. 325.

³⁷ MITTWER, Gretchen, *Tea for 2, op. cit.*, p. 121.

« [...] la purification de la pièce par l'encens, le nettoyage symbolique de la cuiller à thé, l'utilisation d'ustensiles en bambou fraîchement coupé et en simple bois courbé [...] »³⁸. Quant au principe de tranquillité, il forme le principal idéal recherché par le *chanoyu*; il est tributaire des trois autres principes et de notre prise de conscience; il vise l'éveil à la vérité et à la réalité. Mais le plus important, ce sont les instants vécus à travers le parcours de la cérémonie du thé, instants où on saisit la paix du moment présent; l'itinéraire davantage que la finalité du rite : « [...] l'issue importe moins que le chemin, la recherche même de ces brèves périodes où le désordre du monde cède à une sérénité sans tache »³⁹.

Malgré une certaine occidentalisation observée dans la vie courante au Japon, le thé vert a conservé son symbole d'hospitalité de façon générale, ainsi que dans les temples Zen où, par tradition, c'est spécifiquement du *matcha*, thé vert en poudre utilisé pour le *chanoyu*, qui est servi aux visiteurs. « [...] l'infusion de thé vert reste bien ancrée dans la vie quotidienne japonaise. Lorsque les Japonais reçoivent des visiteurs, l'étiquette veut qu'ils leur servent une tasse de thé vert en guise de bienvenue »⁴⁰.

Au Maroc, depuis longtemps, le thé est associé à l'hospitalité. Dans la tradition existait la 'règle des trois théières', qui se devait d'être suivie scrupuleusement : « Une fois bu le premier verre, le préposé se met à re préparer un deuxième, puis un troisième. C'est la 'règle des trois théières'. L'invité doit les boire tous. Le refus est perçu comme une indécatesse, voire un affront. C'est un véritable code d'honneur »⁴¹. Sans aller jusqu'à ce point, le thé représente quand même la

³⁸ MITTWER, Gretchen, *Ibid*, p. 122.

³⁹ LE BRETON, David, *La Saveur du Monde*, *op. cit.*, p. 328.

⁴⁰ MITTWER, Gretchen, *Tea for 2*, *op. cit.*, p. 115-116.

⁴¹ SEBTI, Abdelahad, *Tea for 2*, *op. cit.*, p. 144.

convivialité; il fait partie de la manière de vivre marocaine. « La culture marocaine a fait du thé plus qu'une simple boisson. Manière d'être, tradition d'accueil et de convivialité et de communion, mais aussi esthétique de gestes et d'objets »⁴².

Dans le cadre de *Désert*, le thé est omniprésent pour diverses raisons. Élément d'inspiration, il était là dès le départ et s'est avéré prendre le rôle d'un partenaire constant, à mes côtés tout au long de la pièce, de sa construction et de son évolution. Le thé a pris pour moi une connotation sacrée. Il a été un véhicule conducteur vers un contact avec une forme de divin. Il a constitué un lien entre le monde terrestre, matériel et le monde céleste, spirituel. Il m'a permis, d'une certaine manière, de faire l'unité avec tout et tout un chacun. Je pourrais dire que sa position était un peu comme un leitmotiv, une composante qui se manifestait de façon récurrente au cœur de la pièce, au cœur de l'espace, et qui donnait l'occasion aux tableaux de se succéder et s'enchaîner.

Le thé agissait dans *Désert* également en tant que support physique et mental. Il était intercalé entre les tableaux – principalement ceux du centre – afin de pouvoir prendre une pause, question de me recentrer et reprendre mes forces. Il agissait comme un remontant qui redonne l'énergie nécessaire pour continuer le déroulement, le fil de la pièce.

Comme nous l'avons vu plus tôt dans cette section, le thé est considéré par certaines traditions culturelles – Maroc, Japon – comme quelque chose possédant une dimension sacrée. Ainsi, ces mêmes traditions culturelles m'ont inspiré la notion d'hospitalité qu'elles associent au thé. D'où l'offrande de thé au public. Le thé ainsi préparé pour l'occasion était à la menthe. Pourquoi avoir choisi de servir ce type de

⁴² SEBTI, Abdelahad, *Ibid*, p. 149.

thé? D'une part, parce qu'il fait partie de la tradition hospitalière marocaine, d'autre part, parce qu'il renvoie à l'inspiration du début – le thé bu par le personnage dans le poème *Le thé est du thé à la menthe*; référence, donc, à la genèse de la pièce, à son point de départ. Le choix de servir du thé au public, le même que celui que je consomme à des fins d'exécution chorégraphique, a été stimulé par un désir d'interactivité avec le public. Je voulais créer un lien avec les spectateurs par le biais d'un partage. Le fait d'avoir quelque chose en commun, une action commune – boire le même thé – signifiait, pour moi, un meilleur sens de l'unité, une meilleure façon d'être ensemble.

5. En guise de conclusion

Nous avons pu découvrir à travers la revue de littérature présentée au chapitre II différentes expressions et particularités du sacré en Occident aujourd'hui. Le chapitre III quant à lui nous a amené à repérer des concepts et des éléments associés à une expérience du sacré à l'intérieur de divers styles de danses traditionnelles et contemporaines. Finalement, dans ce chapitre-ci, j'ai tenté d'expliquer mon expérience personnelle, à travers un processus de création chorégraphique, d'un certain contact avec le sacré, imprégnée de toute la matière exposée précédemment. Je crois avoir transposé certaines informations provenant de ce champ théorique dans ma pratique quotidienne, sur tout ce laps de temps nécessaire à l'élaboration et la concrétisation de *Désert*.

Peu importe l'étape où il se situe, le travail accordé à l'élaboration et la naissance d'une œuvre artistique demande un engagement profond et sincère. À l'image d'une démarche spirituelle, nous lui vouons une grande partie de notre vie, notre temps, nos efforts. Nous y faisons le sacrifice de nos sensations, nos impressions, nos peurs. Une

œuvre artistique, dans une certaine mesure, demande la même implication qu'une activité à caractère religieux. Il y a ici des similitudes qu'on ne peut nier.

On se souviendra que les auteurs R. Bastide et R. Caillois ont établi un parallèle entre le travail artistique et l'engagement spirituel. Même si pour R. Bastide le mysticisme religieux représente une expérience davantage profitable, il nous mentionne l'existence de types de mysticisme sans dieux dans lesquels on peut retrouver l'expérience artistique de la Beauté⁴³. Pour R. Caillois, dans nos expériences occidentales d'aujourd'hui qu'on peut considérer comme sacrées, une œuvre artistique, entre autres exemples, représente un bon potentiel pour accéder à cette dimension, de par tout ce qu'elle demande afin d'être réalisée. Ainsi, comme la pratique religieuse,

elles (ces attitudes – œuvre artistique, scientifique, argent, personne aimée) exigent la même abnégation, elles supposent le même engagement inconditionnel de la personne, un même ascétisme, un égal esprit de sacrifice. [...] Elles impliquent la reconnaissance d'un élément sacré, entouré de ferveur et de dévotion [...] ⁴⁴.

Ainsi, tel qu'abordé tout au long de ce quatrième et dernier chapitre, pour vivre une expérience du sacré dans le cadre d'une exécution et d'une présentation chorégraphiques, je crois qu'il faut instaurer un changement d'état, i. -e. de passer d'un état de la vie quotidienne où nous sommes accaparés par le stress et toutes sortes de préoccupations et stimulations diverses à un état d'écoute intérieure (concentration) et d'attention à ce qui nous entoure (le 3^e œil ouvert) amenant à une sérénité retrouvée, une paix enfouie en nous et qui nous enveloppe telle une nouvelle peau. À l'instar d'une classe de yoga, il s'avère important de se dépouiller peu à peu

⁴³ Voir chapitre II, section 5. **Conclusion partielle**, p. 55.

⁴⁴ CAILLOIS, Roger. *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950, p. 177.

de nos couches de quotidien, pour entrer à l'intérieur, de plus en plus, prendre le temps de faire chaque mouvement avant de passer au suivant. Seconde après seconde, il faut être là, dans le moment présent, le plus possible. Bien sûr, il s'agit d'un travail constant et de longue haleine. Certains jours, la qualité de présence est plus difficile à obtenir; par contre, lorsqu'elle est atteinte, ces petits instants précieux et fugaces sont de véritables concentrés de paix, d'abandon, de lâcher prise, de bien-être pur.

Personnellement, ce qui m'a aidé à faire ce changement d'état est de recourir à la simplicité : simplicité dans les gestes, dans l'interprétation, l'énergie. La simplicité permet de trouver et de toucher l'essence des choses. La répétition également aide à être plus authentique. Il en découle alors que l'expérience du sacré que j'ai vécu par la danse a été plus efficace. Elle est devenue plus significative parce que plus vraie. Je me suis davantage sentie moi-même parce que je maintenais, tel un leitmotiv, une simplicité qui à mon sens dévoilait l'essentiel et, par le fait même, ma véritable identité, ce que je suis et rien d'autre.

Voilà à mes yeux et à la suite de mon expérience, ce qu'il y a à vivre de sacré avec la danse. Le degré d'intensité qu'on atteint dans ce but recherché et avoué sera différent d'une occasion à l'autre, d'un moment à l'autre : aucun sacré, un sacré touché de façon plus ou moins continue et ferme, un sacré tout ce qu'il y a de plus présent. Mais peu importe ce qu'on présente comme type de danse et ce que les observateurs ou spectateurs en comprennent et en retiennent, « [...] le principe de la transmission spirituelle demeure. Il ne s'agit pas d'exhibitionnisme, [...] il ne s'agit pas non plus d'une distraction, mais d'une découverte partagée de la paix intérieure »⁴⁵.

⁴⁵ RICARD, Matthieu, *Moines danseurs du Tibet, op. cit.*, p. 119.

CONCLUSION

1. Les grandes lignes

Tout au long de ces pages, nous avons observé les possibilités de vivre un certain contact avec le sacré à travers le médium de la danse, que ce soit dans le processus de création, le vécu du danseur ou dans le moment de présentation publique, contexte dans lequel en plus de la personne qui présente se trouvent des observateurs susceptibles eux aussi de vivre une expérience du sacré. Nous avons porté notre réflexion sur la survivance du sacré en Occident, de nos jours et de quelle manière nous pouvons le définir. Nous avons exploré des danses qui nous ont semblé porter une dimension qu'on peut qualifier de sacrée.

Nous avons pu constater que malgré les apparences, nous vivons encore avec du sacré dans nos sociétés occidentales. Seulement, le sacré s'est transformé, il a évolué vers d'autres formes, s'inspirant de pratiques provenant d'autres cultures ou réinventant des rituels déjà existants. Le sacré peut également investir certains types de manifestations ou d'activités, les coiffant de sa dimension. À la limite, chaque personne pourrait fabriquer son sacré, à son image et refléter ses valeurs, mais sans négliger quand même un fondement spirituel solide. Il est possible pour certaines personnes d'exprimer à travers la danse un contact avec le sacré à l'aide de leur intention, leur qualité de présence ou l'utilisation particulière de l'espace, d'un accessoire, d'un geste, etc.

Rappelons-nous la motivation qui a inspirée cette recherche-crédation. En fait, je voulais découvrir et vérifier s'il était possible de faire, à travers une présentation de danse, une expérience du sacré, une expérience comportant des

éléments comme un espace aménagé, un temps particulier, un type de mouvements précis, etc. Cette interrogation m'a demandé d'explorer les définitions du sacré dans l'Occident d'aujourd'hui, puis d'essayer d'expliquer la dimension sacrée portée par certains styles de danse, autant des styles traditionnels que contemporains, originaires de l'Orient ou de l'Occident. Parmi les caractéristiques du sacré occidental que nous pouvons identifier, y en a-t-il qui peuvent se rencontrer dans certaines danses qui se préoccupent de sacré?

Ici, mon objectif visé dans le cadre de cette recherche-crédation était de vérifier s'il était possible que la danse devienne un médium approprié pour l'émergence d'un certain contact avec le sacré. J'ai d'abord fouillé le sujet du sacré pour voir comment des auteurs contemporains – occidentaux pour la plupart – abordent la question de sa subsistance et de son évolution, ainsi que la déclinaison de ses nouvelles définitions. Ensuite, j'ai découvert comment les danses qu'on qualifie de sacrées se définissent en tant que telles, quels éléments et concepts rattachés au sacré elles partagent afin de favoriser cette catégorie d'expérience.

Afin de faire un tour d'horizon satisfaisant et efficient, nous ne nous sommes pas contentés de quelques danses contemporaines occidentales, nous avons également pris en compte des danses provenant de sociétés traditionnelles, ainsi que des danses d'ailleurs se pratiquant toujours aujourd'hui, comme par exemple le Bharatanatyam, la danse des Derviches ou celles des moines bouddhistes tibétains. Il nous a fallu également voir, à travers les écrits d'auteurs québécois et européens, diverses manières de redéfinir le sacré dans le monde occidental actuel.

J'ai recueilli les informations nécessaires à ce mémoire-crédation par des méthodes à la fois non participantes et participantes. J'ai amalgamé la consultation d'ouvrages et de photos, l'assistance à des spectacles, la participation à des ateliers, la production d'un document écrit et d'une pièce de danse. J'ai essayé de transposer dans ma pratique personnelle des composantes issues de la

théorie qui m'apparaissaient importantes. Et cette pratique personnelle me faisait revenir sur une réflexion à propos d'items abordés dans la littérature consultée.

Dans la recherche écrite et celle en studio, j'ai tenté d'atteindre l'essence des choses, i.-e. ce que je vis et perçois spontanément de mon propre parcours ainsi que de celui des autres personnes à travers leurs paroles et/ou leurs ouvrages. À la base, je me suis inspirée d'une démarche heuristique et descriptive pour cerner le sujet, faire une exploration un peu plus globale et ensuite me rapprocher de plus en plus de ma vision personnelle par rapport à cette problématique du sacré et de la danse.

Nous avons découvert de multiples manifestations du sacré, quelquefois surprenantes et un peu inattendues. Il y a quelques caractéristiques communes à ces divers déploiements du sacré, mais au fond il n'y a pas de recette ou de modèle unique. Et lorsque nous avons exploré la présence du sacré dans la danse, nous avons pu constater qu'il n'y a pas à proprement parler de formule applicable, mais quelques éléments (temps, espace, répétition par exemple) qui permettent et facilitent une mise en état nécessaire à un certain contact avec le sacré.

2. Mon vécu

Ainsi, les principales conclusions que je pourrais tirer de ce mémoire-crédation sont que d'abord l'expérience du sacré, dans le monde occidental, semble être un phénomène plutôt individuel, i.-e. une expérience de vie intime et personnelle, à l'image de celui ou de celle qui la fait. De façon globale, il n'existe pas vraiment d'unanimité au Québec; dans le sens où plusieurs types de pratiques spirituelles se côtoient et qu'à l'intérieur d'une même communauté ou groupe, on peut sûrement retrouver des pratiques différentes quant au degré d'implication de la personne. Bien sûr, l'individu doit s'assurer que sa pratique repose sur des bases solides – par exemple, l'authenticité de la démarche, un travail accompli sur soi et dans sa vie, l'importance accordée à cette démarche. Mais ensuite, je crois que chaque

individu est libre de vivre son expérience du sacré de la façon qui lui convient le mieux, sans nuire aux autres. Et peut-être qu'ici il serait donc préférable que l'expérience du sacré soit confinée à la sphère du privé et, dans les moments de partage, à des lieux et des endroits appropriés. Peut-être que le meilleur moyen de respecter cette libre pratique de chacun serait une certaine forme de neutralité, i.-e. de dissuader autant que possible le débordement du sacré dans des domaines considérés comme 'laïcs', comme par exemple les institutions étatiques. Peut-être que la meilleure façon d'éviter des situations trop délicates ou conflictuelles serait de privilégier cet aspect de pratique privée, relevant du personnel, de l'intime. Il en demeure malgré tout que la société doit en discuter et en débattre, afin de s'aider à évoluer vers un mieux-être.

Ensuite, je crois que la clé première pour vivre une expérience du sacré, l'élément essentiel pour atteindre un certain contact avec cette dimension, c'est d'être ici et maintenant. Être totalement dans l'instant présent semble l'étape délicate, mais primordiale et fondamentale pour quiconque veut expérimenter le contact avec le sacré, de quelque manière que ce soit. Si on définit l'expérience du sacré comme étant un moment spécial, un moment qui se détache de la vie quotidienne dans le but de la bonifier, il est donc tout naturel dans ce contexte de chercher une qualité de présence – physique et (surtout) mentale – très élevée, quasi irréprochable. D'une certaine façon, plus nous sommes tout à fait là dans l'instant, plus l'expérience du sacré semble efficiente et signifiante, car c'est ainsi que nous pouvons dépasser le cadre des perceptions ordinaires et posséder davantage de possibilité de goûter à une facette de soi-même plus profonde qui peut amener à une transformation, une guérison de notre être ou (qui sait) une fusion, une union avec le grand Tout. La plupart des différentes techniques de méditation existantes ont pour but de travailler à ramener le mental dans le moment présent. Et c'est ici peut-être qu'on peut définir l'expérience du sacré comme un travail de longue haleine – notre mental étant souvent distrait, notre attention facilement détournée. Le proverbe dit : « Cent fois sur le métier remettez votre ouvrage ». Cet aspect fragile et éphémère qui caractérise le fait d'être dans

le moment présent nous fait vivre des instants plus ou moins magiques, du plus banal au plus merveilleux. Ainsi, l'expérience du sacré est le travail de toute une vie et comme cette dernière, se fait pas à pas, étape par étape, de vécu en vécu, sans jamais être acquis totalement ni définitivement cernable dans un cadre précis. L'expérience du sacré est toujours en progression, toujours en évolution, et à peu près jamais tout à fait résolue et terminée.

J'ai vécu ici un parcours de très longue haleine. J'ai l'impression d'avoir traversé plusieurs étapes, autant du point de vue de la découverte et de l'apprentissage que celui des émotions et des ressources humaines. Bien sûr, j'ignorais comment j'allais arriver à terme, mais je crois que j'ai su garder le cap jour après jour uniquement sur l'étape où je me trouvais et m'être concentrée à gravir les marches une à une. Tout ce parcours m'a permis d'enrichir mes connaissances à travers les lectures de textes très intéressants sur lesquels je reviendrai sûrement. J'ai également eu l'occasion d'explorer plus en profondeur un sujet qui me passionne depuis longtemps et dont j'ai la possibilité maintenant de témoigner d'une certaine expérience, d'un échelon de plus dans mon échelle de vie. Finalement, je crois en avoir appris un peu plus sur moi-même et j'ai pu apprécier davantage mes proches, qui sont un support d'amour indéfectible.

Dans un avenir plus ou moins rapproché, il serait intéressant peut-être de voir comment, en tant qu'Occidentaux, notre relation avec le sacré peut évoluer, se transformer. Comment pourraient se poursuivre nos liens quant au sacré vécu au quotidien avec les citoyens possédant une autre culture d'origine que la nôtre? Est-ce que nos manifestations du sacré prendraient d'autres chemins? Dans quelle direction pourrait se diriger notre besoin de sacré, dans notre vie, dans nos expressions artistiques comme la danse, mais également l'art visuel, la musique et le chant, la littérature, le théâtre?

ANNEXES

- A.1 Tableau : *Tendances de la culture susceptibles d'affecter la religion et la manière de vivre celle-ci* par Guy Ménard-----167
- A.2 Tableau 1 : *Auteurs VS concepts se reliant au sacré* par Izabella Marengo et Alain Gagné-----169
- A.3 Tableau 2 : *Danse VS concepts se reliant au sacré* par Izabella Marengo et Alain Gagné-----170
- A.4 Tableau 3 : *Danse VS éléments se reliant au sacré* par Izabella Marengo et Alain Gagné-----172
- A.5 Poème : *Désert*, extrait de *Suite marocaine* par Izabella Marengo-----173
- A.6 Poème : *Le thé*, extrait de *Suite marocaine* par Izabella Marengo-----174

FEUILLE DE ROUTE 6

TENDANCES DE LA CULTURE

susceptibles d'affecter la religion et la manière de vivre celle-ci
(selon de grands découpages civilisationnels)
(© Guy Ménard, 1996.1997)

TRADITION (PRÉMODERNITÉ)**MODERNITÉ****POSTMODERNITÉ**

Quelques repères historiques	TRADITION (PRÉMODERNITÉ)	MODERNITÉ	POSTMODERNITÉ
Au niveau social (rapport individu/groupe)	Sociétés anciennes Chrétienté du Moyen Age Québec traditionnel Sociétés traditionnelles non occidentales groupe > individu égo faible identité traditionnelle monarchie/aristocratie autorité/consensus institution religieuse révoltes populaires castes famille large (clan) charité/entraide communion liens fusionnels/passionnels	Renaissance (16e s.) Réforme protestante (16e s.) Siècle des Lumières (18e s.) Ere des révolutions (18e/19e) Révolution industr. (19e s.) Guerres mondiales (20e s.) Révolution tranquille, Qc individu > groupe égo fort identité rationnelle démocratie majorité/minorité institution politique luttes de classes classes famille nucléaire État providence communication liens contractuels/rationnels	Après IIe guerre Booms/crises économiques Baby boom Fin de Guerre froide Nouvelles technologies Culture rock / hippies masse <- individu -> tribu [Maffesoli] égo poreux/mou identités plurielles, molles, tribales société civile compromis/consensus instituant social résistance, quant à soi groupes/mobilité (tribus) familles recomposées / affinitaires prise en main communion liens fusionnels/passionnels

<p>Vision du monde</p>	<p>religion (théologie) autorité (de tradition) obéissance</p> <p>passé âge d'or, bon vieux temps durée/cercle reproduction (d'un modèle)</p> <p>mythe (classique) mort et espérance</p>	<p>science/tech.=>.productivité (autorité de la) raison vérification</p> <p>avenir progrès histoire (sens de l') (flèche) invention</p> <p>drame déli de la mort</p>	<p>technique => jeu (autorité de) passion/affect/feeling expérimentation</p> <p>présent no future mobilité/intensité bricolage</p> <p>tragédie mort homéopathique</p>
<p>Plan des valeurs</p>	<p>valeurs mor. révélées, univ. valeurs imposées</p> <p>conformisme unanimisme</p> <p>âme > corps</p> <p>spiritualisme prière (etc.)</p> <p>accumul./dépense somptuaire</p> <p>sécurité</p> <p>report de jouissance (ciel) prépare le ciel / carpe diem</p>	<p>valeurs rationnelles, univ. valeurs partagées (classes)</p> <p>authenticité tolérance</p> <p>corps productif</p> <p>productivisme travail</p> <p>épargne</p> <p>sécurité / risque calculé</p> <p>report de jouissance prépare l'avenir</p>	<p>relativisme de situation valeurs choisies</p> <p>ruse, rôles pluralisme valorisé</p> <p>corps jouissif</p> <p>ludisme loisir, jeu</p> <p>dépense (à crédit...)</p> <p>risque valorisé</p> <p>immédiateté de jouissance carpe diem</p>
<p>Plan de la religiosité <i>N.B. le vécu religieux est également coloré par tout le reste</i></p>	<p>enchantement grands récits (mythes trad.)</p> <p>religion publique (unanime)</p>	<p>désenchantement grands récits (mythes mod.)</p> <p>religion privée (diversité)</p>	<p>réenchantement [Weber, Gauchet] petits récits [Lyotard]</p> <p>religion tribale</p>

A.2 Tableau 1 : Auteurs VS concepts se reliant au sacré

Izabella Marengo, Alain Gagné

169

Concepts	Banti-Pereira	Bastide	Caillais	Eliade	Jeffrey	Karsenty	Lamer	Le Breton	Ménard	Rémillard-Desjardins	Zamperini Pucci
Authentique				X							
Relatif			X								
Antagoniste			X								
Mythes Modernes				X							
Intérieur et personnel			X		X		X	X			
Valeur suprême			X								
Acte dysfonctionnel		X			X		X				
Formes différentes	X	X	X	X	X					X	X
Réenchantement					X				X		
Micromythes									X		
Aider à vivre un moment difficile					X		X				
Rite donne naissance au mythe							X		X		
Tribus						X		X	X		
Religiosité "light"									X		
Rite de passage à échelle réduite				X			X	X			
Collage culturel							X	X	X		
Indispensable		X		X				X			
Valeur ajoutée								X			
Travail sur soi		X			X						
Puissance de vie					X						
Éclectique									X		
Bricolage personnel								X	X		

A.3 Tableau 2 : Danse VS concepts se reliant au sacré

Izabella Marengo, Alain Gagné

Concepts	Liens avec la danse	Exemples
Authentique	Don des Dieux / Offrande aux Dieux	Grèce Antique (Gymnopédies, Panathénées) Indonésie (Java, Bali)
	Éveil, rencontre avec le Réel	Bharatanatyam Derviches tourneurs
	Renouer avec la nature, avec son essence	Iris Stewart Lucie Shusterman Luc Gillian Expression Primitive
	Communication avec le divin / demandes faites au divin	Danses extatiques Danses de fécondité Danse grecque (Oklasma) Danses de guérison, Zâr (Égypte) Danses d'imitation
Antagoniste	Vie / Mort	Danses funéraires
	Expérience intime / danse collective	Derviches tourneurs
	Moment sacré / contexte profane	Rave
Intérieur et personnel	Expérience spéciale / contexte profane	Rave

	Pratique du culte	T. S. Parthasarathy Mohan Khokar
	Expérience intime	Derviches tourneurs
Réenchantement	Dispositif de jouissance	Rave
Indispensable	Communion avec Dieu	Danse hassidique
Valeur ajoutée	Vivre une expérience divine dans l'existence matérielle	Derviches tourneurs
	Libérer sa vraie nature	Iris Stewart
Travail sur soi	Contact avec l'événement primordial, le temps originel de la création	Danses des sociétés traditionnelles
	Évolution de l'être humain	Sudharani Raghupathy
	Renoncement de soi	Derviches tourneurs
	Affirmation de son identité	Anastenarides
Puissance de vie	Fonction cathartique qui purifie, libère	Danse hassidique Ginette Dion-Ahmed
	Contact avec le surnaturel	Derviches tourneurs Anastenarides
Bricolage personnel	Fidèle à notre personnalité	Luc
	Notre corps = notre point de référence	Shusterman

A.4 Tableau 3 : Danse VS éléments se reliant au sacré
 Izabella Marengo, Alain Gagné

	Accessoires	Communautaire	Espace sacré	Ici et maintenant	Répétition	Sujet	Temps sacré	Types de gestes: Mains et Pieds	Types de gestes: mouvement ciculaire
Anastenarides					X				
Ancienne Crète				X					
Ancienne Égypte		X		X	X				
Bharatanatyam	X		X		X	X	X	X	
Danses thérapeutiques				X					
Derviches tourneurs		X		X			X		X
Dogons				X					
Gurdjieff			X						
Hassidim					X				X
Incas				X					
Iris Stewart							X		
Mandan	X								
Navajo	X								
Rave						X	X		
Sioux / Lakota	X	X							
Vaudou	X								
Yucatan				X					

DESERT

Elle ne sait où elle va
Pourtant elle continue d'avancer
Trônant sur son chameau
Avec les nomades hommes voyageurs
Elle est transportée comme une reine
Qu'on va offrir au temple
La chaleur est invaincue par le thé
Elle est lascive abandonnée
Pourtant elle ne sait pas
Des hommes sont venus la séduire
Là voilà parée ornée de trésors d'or
De pierres riches et précieuses
Ils avancent inlassablement sous le soleil
Elle vacille au rythme du sable
Elle est tentée à la merci de son hôte
Elle continue d'avancer
Même si elle ne sait où elle va

LE THE

Le verre de thé légèrement brassé avant d'être bu
Ce geste anodin qu'elle faisait souvent, machinalement
Elle avait des mains fines d'artiste, quoique simples
Seulement une ou deux bagues discrètes
Elle brasse doucement le thé avec minutie
Le porte à sa bouche complice d'ivresses anciennes
Nez délicat qui hume la millénaire boisson à la menthe
En haut des yeux pleins, riches, grands témoins
Son front en a beaucoup vu et pourtant cache des choses
Elle brasse le verre de thé et joue avec une mèche
De longs cheveux cendrés par le temps
Elle est drapée de merveilleux tissus chatoyants
Qui caressent sa peau qui a vécu des amours nobles
Chevaliers, poètes ou autres fous de ce peuple
Elle joue avec une mèche et fait tinter ses bracelets
Suivant la ligne de ses colliers de fortune et de chance
Elle est assise à la fenêtre et contemple la ville blanche
Le soleil entre et la chaleur se dilue en reine dans l'air
Elle brasse le thé et le boit
Elle habite une petite maison simple mais bien décorée
Des affiches de beauté et de jolis cailloux
Des objets de rituel et de l'encens qui parfume
Une gargouille bénie et des recettes magiques

Elle a connu les hommes et les femmes aussi
Elle a dansé et chanté comme une déesse ancienne
Elle a ébloui et a été blessée
Mais elle porte tout cela comme des bijoux
Elle a vécu en osmose avec l'énergie et la spiritualité
Elle porte ses souvenirs en elle et en ces murs
Elle a vécu et bien vécu et elle est heureuse
Elle brasse le thé et avale la dernière gorgée
La tête déployée vers l'arrière dans les chants
Elle sourit quelque part dans cet après-midi
Eté qui baigne jour après jour
Dans cet espace de Méditerranée

GLOSSAIRE

Concept. « Représentation mentale générale et abstraite d'un objet. » (*Le Petit Robert langue française 2002*, Paris, Dictionnaires Le Robert, p. 499). Une composante servant à définir le sacré; par exemple : concept d'authenticité, concept de réenchâtement, concept de puissance de vie.

Consacré. « Qui a reçu la consécration religieuse. » (*Le Petit Larousse illustré 1994*, Paris, Larousse, p. 260). Approuvé(e) pour et voué(e) à une utilisation religieuse, spirituelle.

Danse sacrée. « Manifestation d'une expérience corporelle et d'une expression psychique de l'humanité à l'échelle mondiale, la danse est un phénomène multiple [...] La danse peut être rituelle, associée à des cérémonies magiques ou religieuses. » (BOUCHON, Marie-Françoise et Nathalie LECOMTE, *Dictionnaire culturel en langue française, Tome 1*, dir. REY, Alain, Paris, Le Robert, 2005, p. 2086). Danse liée à la relation avec l'Autre, où l'individu se trouve relié, connecté avec les divinités, les ancêtres ou les forces célestes, par exemple; danse participant aux forces du cosmos.

Danses sacrées de Gurdjieff. Enseignement spirituel basé sur un travail de mouvements composés d'une part de très anciennes danses sacrées de différentes traditions orientales, d'autre part de créations originales de Gurdjieff; ce dernier, originaire de Russie, a développé son enseignement en France entre 1922 et 1949.

Élément. « Partie constitutive d'une chose. Chacune des choses dont la combinaison, la réunion forme une autre chose. » (*Le Petit Robert langue française 2002*, Paris, Dictionnaires Le Robert, p. 851). Quelque chose servant à créer du mouvement et construire une œuvre chorégraphique; par exemple : l'espace, un type de geste, le sujet abordé.

Expérience du sacré. « L'expérience du sacré serait, et l'on conviendra que cela concerne tout le monde, une manière spirituelle d'appréhender le monde (l'univers, l'environnement social, les événements), l'intuition vive d'une sorte

de présence mystérieuse, de ‘quelque chose’ (ou éventuellement, de ‘quelqu’un’) au-delà des limites habituelles de l’expérience humaine. » (BERTIN, Georges. « L’expérience du sacré », *Croyances et quête de sens*, maîtrise de psychologie, Université d’Angers, [en ligne]. [<http://pagesperso-orange.fr/g.bertin/SACRE.htm>] (20 novembre 2007)). Moment spécial, moment qui se détache de la vie quotidienne dans le but de la bonifier.

Nataraja. « Une des nombreuses représentations de Shiva sous forme de roi (Raja) de la danse cosmique. C’est sans doute l’une des plus connues grâce au bronze de Chola qui date du 12^e siècle. On l’y voit danser au milieu d’un cercle, couronné de petites flammes, portant un haut chignon. Une de ses quatre mains fait le geste de l’abhaya (absence de crainte et apaisement), une jambe levée esquisse un mouvement transcrivant la danse, tandis que l’autre foule le démon de l’ignorance. » (SOLHIMAL. [en ligne]. [<http://www.solhimal.org/content/view/full/817/97/>] (20 novembre 2007)). Le Seigneur de la danse cosmique; un avatar, ou incarnation, de Siva.

Puja. « Terme sanscrit désignant les prières, cérémonies ou rites religieux pratiqués tant par les hindouistes que par les bouddhistes. La puja peut revêtir des formes variées mêlant offrandes et récitation de mantras. » (LE DICTIONNAIRE. [en ligne]. [<http://www.le-dictionnaire.com>] (20 novembre 2007)). Offrande.

Rave. « Fête nocturne, souvent clandestine, dédiée à la danse et à la musique techno. » (*Le Petit Robert langue française 2002*, Paris, Dictionnaires Le Robert, p. 2179). Être en délire, s’extasier, être emporté; rassemblement éphémère et effervescent sous forme de fête ritualisée où les participants dansent sur de la musique dite techno et utilisent parfois des substances hallucinogènes.

Rite. « Ensemble des cérémonies du culte en usage dans une communauté religieuse; organisation traditionnelle de ces cérémonies [...] Cérémonie réglée ou geste particulier prescrit par la liturgie d’une religion [...] Pratiques réglées de caractère sacré ou symbolique [...] Pratique réglée, invariable; manière de faire habituelle. » (*Le Petit Robert langue française 2002*, Paris, Dictionnaires Le Robert, p. 2311). Geste, action ou pratique symbolique; réactualisation d’un mythe.

Sacré. « [...] Le sacré constitue l’essence du fait religieux, prescrivant ou proscrivant les comportements fondamentaux du croyant. Il s’attache à la quête et à la révélation d’un au-delà du savoir humain, et vise l’essence du monde

[...] Le sacré [...] est [...] le fruit d'une sensibilité, d'une manière de ressentir la présence d'un impératif catégorique, relevant du domaine [...] de la croyance, de la foi, de la passion au sens originel du mot. » (HERVOUËT, François-Xavier, *Dictionnaire culturel en langue française, Tome 4*, dir. REY, Alain, Paris, Le Robert, 2005, p. 484-485). Ce qui est susceptible de régénérer et maintenir la vie.

Sensation. « État psychologique découlant des impressions reçues et à prédominance affective ou psychologique. » (*Le Petit Larousse illustré 1994*, Paris, Larousse, p. 930)

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

LIVRES

BANTI-PEREIRA, Jenny. *Ikebana : l'art de la composition florale*, trad. Bernadette Imbert, Paris, de Vecchi, 1988, 223 p.

BASTIDE, Roger. *Le sacré sauvage : et autres essais*, Paris, Stock, 1975, 229 p.

BRUNI, Ciro (dir. éd.). *Danse et pensée : une autre scène pour la danse*, Colloque international pour la danse et la recherche chorégraphique contemporaines, Sammeron (France), Germs, 1993, 445 p.

CAILLOIS, Roger. *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950, 247 p.

ELIADE, Mircea. *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, 185 p.

GOSSELIN, Pierre et Éric LE COGUIEC (dir. publ.). *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Association canadienne-française pour l'avancement des sciences, Congrès, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2006, 141 p.

GRÜND, Françoise. *Danses de la Terre*, Paris, Éd. de la Martinière, 2001, 255 p.

HENNEBERT, Diane (dir.). *Tea for 2. Les rituels du thé dans le monde*, Bruxelles, La Renaissance du Livre/Crédit Communal, 1999, 268 p.

JEFFREY, Denis. *Jouissance du sacré : religion et postmodernité*, Paris, coll. Chemins de traverse, A. Colin, 1998, 167 p.

- LE BRETON, David. *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, 263 p.
- _____. *Signes d'identité. Tatouages, piercings et autres marques corporelles*, Paris, Métailié, 2002, 225 p.
- _____. *La peau et la trace. Sur les blessures de soi*, Paris, Métailié, 2003, 142 p.
- _____. *La Saveur du Monde. Une anthropologie des sens*, Paris, Métailié, 2006, 452 p.
- LUSTI-NARASIMHAN, Manjula. *Bharatanatyam : la danse classique de l'Inde*, Paris, Adam Biro, 2002, 175 p.
- MÉNARD, Guy. *Petit traité de la vraie religion : à l'usage de ceux et celles qui souhaitent comprendre un peu mieux le vingt et unième siècle*, Montréal, Liber, 1999, 227 p.
- RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice. *Musique et postmodernité*, coll. Que sais-je? Paris, Presses Universitaires de France, 1998, 125 p.
- RÉMILLARD-DESJARDINS, Michelle. *L'Ikebana : l'école Takeya*, coll. Loisirs, Saint-Eustache (Québec), Messier et Perron inc. , 1980, 101 p.
- RICARD, Matthieu. *Moines danseurs du Tibet*, Paris, Albin Michel, 1999, 125 p.
- ROUSIER, Claire (dir.). *Être ensemble : figures de la communauté en danse depuis le Xxe siècle*, coll. Recherches – Centre national de la danse, France, Pantin, 2003, 383 p.
- SCHOTT-BILLMANN, France (dir. publ.). *Danse et spiritualité : l'ivresse des origines*, Paris, Noësis, 1999, 156 p.
- TREMBLAY, Martyne. *La spiritualité dans le parcours professionnel et*

personnel de danseurs contemporains, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2004, 123 p.

TRUNGPA, Chögyam. *Dharma et créativité*, trad. de l'américain par Stéphane Bédard, coll. Points, série Sagesses, Paris, Guy Trédaniel/Seuil, 1999, 222 p.

WOSIEN, Maria Gabriele. *La danse sacrée : rencontre avec les dieux*, trad. de l'anglais par Jean Brèthes, Paris, Seuil, 1974, 128 p.

ZAMPERINI PUCCI, Evi. *Ikebana : l'art du bouquet japonais*, coll. Documentaires alpha, Paris, Grange Batelière, 1973, 63 p.

ZANA, Élisabeth. *La danse et le sacré. Voyage dans la danse des origines à nos jours*, Paris, Dervy, 1996, 185 p.

ARTICLES

LAMER, Sylvie-Anne. *Le tatouage, un rituel ancestral devenu sauvage?*, *Religiologiques*, 16, automne 1997, p. 43-53.

DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES

Dictionnaire culturel en langue française, 4 Tomes, dir. REY, Alain, Paris, Le Robert, 2005.

Encyclopedia Universalis, Volumes 9, 11, 20, Paris, Corpus, 2002.

Encyclopédie philosophique universelle, Volume 2, Tome 1, dir. JACOB, André, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

Le Petit Larousse illustré 1994, Paris, Larousse.

Le Petit Robert langue française 2002, Paris, Dictionnaires Le Robert.