

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'EXPLORATION DU SACRÉ DE TRANSGRESSION À TRAVERS LA DANSE
LITURGIQUE CHRÉTIENNE

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

PAR
SANDRA EL-SABBAGH

JUIN 2010

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 remercie...

Dieu d'être toujours présent dans ma vie;

Mon mari, Elie : sans son amour, sa compréhension et son support, je n'aurais pas pu réaliser ce rêve ;

Mon bébé, Roy, qui m'a soutenue à sa façon ;

Ma directrice, Andrée Martin, pour son encouragement, sa patience et son intérêt ;

Mes professeurs et le personnel du département de danse de l'UQAM ;

Marie-Joëlle Hadd, Laurent Maslé et Caroline Nadeau pour leurs beaux travaux ;

Marc Barakat et Dima Safi pour l'apprentissage de la projection de la voix ;

Le père Ouellet, Serge Marion et le frère Etienne de l'église Saint-Pierre Apôtre de Montréal ;

Ma famille, mes parents et spécialement mon frère ;

Tous mes amis et tous ceux qui m'ont offert leur aide.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	II
TABLE DES MATIÈRES	III
RÉSUMÉ	VII
CHAPITRE I : INTRODUCTION	1
CHAPITRE II : MÉTHODOLOGIE	3
1. POSITIONNEMENT	3
2. QUESTION ET BUT DE RECHERCHE	5
2.1. QUESTION ET SOUS-QUESTIONS	6
2.2. BUT DE MA RECHERCHE	6
3. PROJET DE CRÉATION	7
3.1. LES RAISONS DE CE PROJET DE CRÉATION	8
3.2. LES ÉLÉMENTS DE CRÉATION	8
3.3. LES IDÉES DE BASE DU PROJET	10
3.4. LA CHORÉGRAPHIE	11
3.5. LA PRÉSENTATION PUBLIQUE	12
4. MÉTHODOLOGIE DU TRAVAIL DE RECHERCHE	12
4.1. PARADIGME ET STYLE	14
4.2. MÉTHODES DE TRAVAIL	16
4.3. ANALYSE ET CUEILLETTE DE DONNÉES	16
5. LES LIMITES DE LA RECHERCHE CRÉATION	17
CHAPITRE III : RECENSION DES ÉCRITS	19
1. LE SACRÉ	19
1.1. LE SACRÉ SELON LES AUTEURS	20
1.2. LE SACRÉ SAUVAGE ET LE SACRÉ DE TRANSGRESSION	22

1.3. L'IDÉE DE L'INTERDIT DANS LE SACRÉ	24
1.4. LA RELIGION	26
2. LA DANSE SACRÉE	28
3. LA DANSE LITURGIQUE CHRÉTIENNE	31
4. RÉFÉRENCES UTILISÉES AU CHAPITRE IV : AL KALIMA	34
CHAPITRE IV : AL KALIMA	36
1. INTRODUCTION	36
2. DESCRIPTION GÉNÉRALE D'AL KALIMA	36
2.1. LE CHOIX DU TITRE AL KALIMA	37
2.2. LE CYCLE CHRÉTIEN COMME TEMPS SACRÉ	37
2.3. L'ÉGLISE SAINT-PIERRE APÔTRE COMME ESPACE SACRÉ ..	38
2.4. LE COSTUME	39
2.5. LES CHANTS, LE SILENCE ET LA PAROLE	40
2.6. L'ÉCLAIRAGE	41
3. UTILISATION DES SYMBOLES CHRÉTIENS DANS LA CHORÉGRAPHIE D'AL KALIMA	41
3.1. LE « NOTRE PÈRE » ET L'INTRODUCTION LITURGIQUE ...	42
3.2. L'ANNONCIATION ET NOËL	43
3.3. LA PASSION	44
3.4. LA RÉSURRECTION	44
3.5. L'ASCENSION ET LA PENTECÔTE	45
4. DESCRIPTION DU TRAVAIL EN STUDIO	46
5. DESCRIPTION DE LA PRÉSENTATION PUBLIQUE	48
5.1. LES MOMENTS DE FAIBLESSE	49
5.2. LES MOMENTS DE FORCE	50
CHAPITRE V : LE SACRÉ	53
1. INTRODUCTION	53
2. LE SACRÉ	54

3. LE MYSTICISME	62
3.1. DÉFINITION DU MYSTICISME	62
3.2. LE MYSTICISME DANS LA RELIGION	63
3.3. CONCLUSION DE LA PARTIE MYSTICISME	64
4. LA RELIGION	65
4.1. DÉFINITION DE LA RELIGION	66
4.2. LE SACRÉ DANS LA RELIGION	67
4.3. LE CHRISTIANISME	69
4.3.1. DÉFINITION DU CHRISTIANISME	70
4.3.2. LE SACRÉ DANS LE CHRISTIANISME	71
5. TRANSGRESSION	74
6. DISCUSSION ET CONCLUSION	76
CHAPITRE VI : LA DANSE SACRÉE	81
1. INTRODUCTION	81
2. ESQUISSE D'UNE DÉFINITION DE LA DANSE SACRÉE	83
3. LES BUTS DE LA DANSE SACRÉE	84
4. LES FORMES DE LA DANSE SACRÉE	86
4.1. LES FAÇONS DE DANSER	86
4.1.1. LE CERCLE	87
4.1.2. LE TOURNOIEMENT	87
4.2. LES DANSES DES DIEUX	89
4.3. IDENTIFICATION AUX DIEUX	91
4.4. LES DANSES D'ADORATION ET DE GLORIFICATION	93
4.5. LES DANSES DE FÉRTILITÉ	98
4.6. LES DANSES DE GUERRE	100
4.7. LES DANSES DE PASSAGE	102
4.8. LES DANSES FUNÉRAIRES	103
4.9. LES DANSES EXTATIQUES	105

5. CONCLUSION	107
CHAPITRE VII : LA DANSE LITURGIQUE CHRÉTIENNE	109
1. INTRODUCTION	109
2. LES FORMES DE LITURGIE	110
3. DÉFINITION DE LA DANSE LITURGIQUE	112
3.1. FONCTIONS ET BUTS DE LA DANSE LITURGIQUE CHRÉTIENNE	113
3.2. CONTENU	114
3.3. LA DANSE-PRIÈRE	116
4. BREF HISTORIQUE	117
5. LES FORMES DE DANSE LITURGIQUE	121
5.1. LA DANSE DE PROCESSION	123
5.2. LA DANSE DE PROCLAMATION	123
5.3. LA DANSE DE PRIÈRE	124
5.4. LA DANSE DE MÉDITATION	124
5.5. LA DANSE DE CÉLÉBRATION	125
6. CONCLUSION	126
CHAPITRE VIII : RÉSULTATS ET CONCLUSION	127
APPENDICE : ICÔNES	131
ICÔNE NO.1: LE BAPTÊME DE JÉSUS	131
ICÔNE NO.2 : VIÈRGE AU SIGNE	132
ICÔNE NO.3: LA PENTECÔTE	133
ICÔNE NO.4: SACRÉ-CŒUR DE JÉSUS	134
ICÔNE NO.5: JÉSUS-CHRIST	135
ICÔNE NO.6: SAINT BASILE LE GRAND	136
ICÔNE NO.7 : LA TRANSFIGURATION	137
RÉFÉRENCES	138

RÉSUMÉ

Ce mémoire-crédation cherche à briser les limites imposées par l'Église melkite orientale catholique en créant une danse, Al Kalima, qui se veut liturgique et transgressive en même temps.

Al Kalima explore le sacré de transgression à travers le corps et le mouvement. Elle essaie d'introduire un changement au sein de l'Église orientale. Elle se veut une révolte contre l'immobilité des corps lors des célébrations. Cette danse se veut rebelle sans toutefois être agressive et violente. Elle est une prière dansante et une communication corporelle avec Dieu. Al Kalima reproduit le cycle chrétien en dansant la vie du Christ. Elle se rappelle de Noël, de la Passion, de la Résurrection, de l'Ascension et de la Pentecôte. La chorégraphie de Al Kalima s'est influencée de la gestuelle des prêtres et des célébrants lors de la messe ainsi que des icônes représentant le Christ, la Vierge et les saints.

Pour arriver à son but et comprendre le concept du sacré ainsi que le concept du sacré de transgression, ce mémoire-crédation révisé les écrits de plusieurs auteurs qui se sont attardés sur ces sujets. Comme le sacré est lié profondément à la religion et au mysticisme, ces deux thèmes ont aussi été traités. De même, ce mémoire-crédation se base sur une étude de la danse sacrée et de la danse liturgique. Ces formes de danse ont aidé l'interprétation de Al Kalima. Elles jouent un rôle majeur en liant le sacré de transgression à la danse.

Finalement, Al Kalima a permis l'exploration du sacré de transgression à travers le corps. La compréhension théorique du sacré de transgression ainsi que la revue de la danse sacrée ont été nécessaires pour le fusionnement et l'équilibre de ce mémoire-crédation.

Mots clés

Danse et religion, danse et Christianisme, la danse et le sacré, le sacré de transgression et la danse, danse liturgique, danse sacrée.

CHAPITRE I

INTRODUCTION

La vie est mystérieuse, surprenante même. Elle a ce qu'on appelle le destin, ou plutôt, ce qu'on appelle Dieu. À mon point de vue, Dieu nous conduit sur des chemins quelques fois périlleux pour nous emmener finalement vers ce que notre cœur désire fortement. Il nous ouvre des horizons que nous croyons inaccessibles. Malgré les efforts que nous mettons pour aboutir à un certain but, nous n'y arrivons pas toujours. Et puis un jour, sans en être conscient, nous apercevons nos objectifs se réaliser tout naturellement.

J'ai vécu des moments de doute, j'ai même renié Dieu. Pourtant, ma vie, après les douleurs, les frustrations et les mélancolies, m'a offert ce qu'elle a de plus beau et m'a fait réaliser mes rêves les plus agréables. Alors, pour moi, Dieu existe vraiment. Il m'a dirigée vers ce projet de mémoire-crédation. En 2006, durant la guerre du Liban, je fus évacuée vers Montréal, et puis acceptée à la maîtrise en danse. J'aspirais depuis longtemps à intégrer ce programme. Cependant, je ne voyais pas d'issue à cause de plusieurs raisons me retenant dans mon pays natal. Mais Dieu en a voulu autrement pour moi.

La danse a toujours été ma passion, en dansant, j'ai cherché à combler un vide. J'ai voulu trouver le sens de la spiritualité et du sacré en créant des chorégraphies et des spectacles à thèmes religieux. « Zen », s'inspirant du Bouddhisme, et « Déesses », s'inspirant des divinités des cultures anciennes, étaient deux spectacles que j'ai profondément travaillés et recherchés. Pourtant, une fois ces

spectacles réalisés et présentés, je retombais dans le vide. Les spectateurs me félicitaient pour ces travaux. Cependant, je ne me félicitais pas. Il me manquait quelque chose.

Aujourd'hui, après la présentation de mon mémoire-crédation Al Kalima, je me sens finalement satisfaite. Ce projet, à l'encontre de ses précédents, m'a apporté la quiétude. J'ai pu répondre aux questions que je me posais. J'ai pu vivre un état de gaieté intérieure. Les commentaires des spectateurs ont été très encourageants et stimulants. Mais ce ne sont pas tant ces commentaires qui ont été importants, mais bien l'expérience que j'ai vécue qui m'a apporté satisfaction et contentement. Aujourd'hui, je désire encore danser pour revivre cet état inexplicable et essayer de le transmettre à autrui.

Ma danse est mon chemin vers Dieu. Et Dieu est la raison pour laquelle je danse.

CHAPITRE II

MÉTHODOLOGIE

1. Positionnement

« ... a liturgy that is highly articulate on the verbal level, but deficient in its gesture, could be a counter-faith sign. »

(Gagne, 1999, p.56)

J'ai vécu toute ma vie au Liban. Un pays déchiré par la guerre et qui, même après trente ans de tractations politiques, ne s'en est toujours pas sorti. J'ai été intégrée à l'école privée. En ce temps, la plupart des écoles privées étaient religieuses, alors j'ai passé quatorze ans au collège des « Frères Maristes ». Comme le nom l'indique, une école bien stricte de par son éducation, surtout religieuse. J'ai ainsi reçu une éducation religieuse chrétienne : on avait une heure de catéchisme chaque semaine, et puis une autre heure de messe. Je n'ai jamais oublié les sermons du frère chaque matin avant d'entrer en classe. Encore, nous devons faire le signe de la croix et réciter une prière avant d'entamer chaque cours. C'était essoufflant, plusieurs fois étouffant ! J'ai toujours eu un caractère indépendant, je n'aime pas qu'on m'impose ce que je dois ou ce que je ne dois pas faire. Alors, quatorze ans d'éducation religieuse m'ont rendue encore plus rebelle, non une rebelle contre la foi et le christianisme, plutôt une rebelle contre le système religieux de l'Église.

Durant les premières années de guerre, Beyrouth a été divisée : les chrétiens de leur côté Est et les musulmans de leur côté Ouest. Nous avons grandi avec l'idée que les musulmans étaient la cause de nos misères, nous créant ainsi des préjugés

incroyablement faux. Plus tard, les juifs sont devenus la cause de nos misères. Je me demande alors dans quelle sorte de guerre nous étions et nous sommes encore. Une guerre mensongère de sentiments, une guerre incitant le conflit entre les religions. C'est peut-être cette guerre qui me donna un grand intérêt et une curiosité inassouvie pour les religions.

Malgré tous les tumultes de mon éducation et de la guerre, j'ai dansé. J'ai commencé à danser à l'âge de six ans dans une école de ballet classique. La danse a toujours été mon oxygène. Je ne me suis jamais sentie essoufflée, frustrée, mal à l'aise ou coincée. L'école de danse a été l'opposé de mon école chrétienne. Pourtant, mon professeur de ballet chorégraphiait des danses à thèmes spirituels, sacrés et religieux. Elle créait aussi des danses conçues pour briser les chaînes de la mentalité moyen-orientale pleine de préjugés comme : la servitude de la femme et la sexualité. Cette femme m'a influencée. Elle m'a encouragée. Elle m'a créé des danses et elle m'a fait danser ses solos. Mon éducation en danse à « l'École libanaise de ballet » m'a donné de l'assurance pour créer trois spectacles, avant que le sort ne m'emmène à Montréal. Mes créations chorégraphiques ont, pour la plupart, porté une touche spirituelle. J'ai créé une danse sur un chant gothique lors de mon premier spectacle « Coïncidence ». Mon second spectacle était intitulé « Zen », puisant son essence à la religion bouddhiste. Mon dernier spectacle « Déesses » avait pour ambition de représenter toutes les déesses des religions anciennes.

Ainsi, ma vie jusqu'à maintenant a été un mélange entre la guerre des religions, l'éducation religieuse et la danse. C'est pour cette raison que je souhaite adopter la danse sacrée et mettre en harmonie religions, christianisme et danse. J'ai l'intuition que la danse me permettra de mieux comprendre les religions et de sentir leur dimension spirituelle dans mon corps. Mon projet initial de maîtrise était de créer une danse qui rapproche et réconcilie les trois religions monothéistes qui s'entretuent depuis qu'elles existent. Ce projet étant trop ambitieux, j'ai préféré le

laisser dormir, en espérant le réveiller un jour. C'est en partant de cette première idée que je base mon travail actuel sur le christianisme, ma religion, celle que je connais le mieux.

Alors, aujourd'hui et en tant que phénicienne, libanaise et chrétienne, je transgresse, je danse. Je veux transgresser les limites de l'Église melkite orientale et celle de la société libanaise. Je suis un corps avant d'être une entité religieuse, et je mettrai mon corps dansant dans la religion.

2. Question et but de recherche

Les chrétiens à travers les siècles et à travers le monde ont toujours dansé. Malgré les interdits, ils ont effectué des danses pour célébrer Dieu et leur foi. Tous les chrétiens du monde ont gardé des danses païennes qu'ils ont transportées avec eux et ont intégrées dans leurs traditions chrétiennes, comme dans la célébration de leurs messes. Ils dansent à Noël, à Pâques, pour la Pentecôte. Mais cela ne veut pas dire que ces danses sont purement chrétiennes. Tout au contraire. Elles sont devenues chrétiennes aujourd'hui, elles étaient païennes hier, dansées pareillement pour d'autres dieux. Alors, comment se fait-il que les chrétiens de l'Orient ne dansent pas ? En tant que libanaise, je me demande pourquoi les Libanais ne dansent pas pour Dieu ? Ils étaient des Phéniciens, ils ont dansé pour Baal. Ils ont été conquis par les Grecs, les Romains, les Égyptiens et plusieurs autres peuples. Tous ont été influencés par la religion des Phéniciens et ils ont tous dansé pour leurs dieux. Alors, comment se fait-il que les Libanais ont oublié leurs traditions, qu'ils ne dansent plus pour prier ? Est-ce la faute de l'Église orientale qui a banni toute forme de danse de ses processions et célébrations ? Ou est-ce la faute de la société qui se referme sur elle-même et se clôture derrière une mentalité rigide et très traditionnelle, ne

permettant aucun changement dans la célébration et l'application liturgique chrétienne ?

2.1. *Question et sous-questions*

Mon projet de mémoire se transforme en une suite de questionnements : Comment exprimer le sacré religieux de transgression à travers mon corps en utilisant la danse sacrée liturgique chrétienne ?

De cette question découlent plusieurs sous-questions : comment puis-je prier en dansant ? Comment puis-je ressentir la prière dans mon corps ? Quelle attitude de corps m'aidera à démontrer le sacré ? De quelle manière devrai-je danser pour pouvoir donner forme au sacré de transgression ? Est-ce que la danse sacrée liturgique chrétienne pourrait me conduire vers l'expression du sacré et du religieux que je cherche ? Est-ce que je pourrai me placer dans un sacré religieux chrétien sans perdre son sens et sa profondeur ?

2.2. *But de ma recherche*

Le but principal que je cherche à réaliser est la transgression des limites posées par l'Église orientale. La façon par laquelle je crois pouvoir aboutir à la transgression, c'est en dansant. Mais comme toute transgression n'est pas un débordement absurde, ma danse incorporera la prière et le recueillement dans la célébration chrétienne. Je voudrais alors trouver le sens réel du sacré de transgression : qu'est-ce qu'il est vraiment ? Comment me servira-t-il à réaliser mon projet ? Masse, dans son mémoire, déduit que « la danse a le potentiel de s'associer au sacré de transgression » (Masse, 1994, p.61).

« ... la danse permet de manifester d'une manière ritualisée des comportements qui normalement sont considérés comme transgressifs.

Il est ainsi possible de vivre symboliquement mais corporellement certains instincts jugés dangereux par l'ordre social. La danse demeure, dans son essence, un objet virtuel, elle n'a rien d'un objet réel. Dans ce sens, elle ne menace pas de bouleverser irrémédiablement la structure de tous les jours. L'existence de la danse cesse avec la fin de son exhibition, tout se consume au moment de l'expérience... La danse devient donc un moyen valable de vivre réellement, mais d'une manière encadrée, la violation de certaines règles. »

(Masse, 1994, p.67)

Masse a fait une recherche de maîtrise qui lui a permis d'aboutir à ce raisonnement. Cependant, elle n'a pas dansé, elle n'a pas transgressé par son corps. Par contre, mon travail de recherche a pour but de voir réellement si, à travers le corps et la danse, je peux arriver à soutenir que « la danse a le potentiel de s'associer au sacré de transgression ».

3. Projet de création

L'ère avant Jésus-Christ était celle des civilisations sémites, polythéistes, dansant pour plusieurs dieux. Notre ère, celle après Jésus-Christ, est souvent marquée par les religions monothéistes, priant pour un seul Dieu, dansant pour plusieurs saints ou plusieurs facettes du même Dieu.

Je me sens très proche de la dynamique pré-chrétienne, de ces hommes et de ces femmes des civilisations anciennes qui dansaient pour leurs dieux ; et, en même temps, je ne me trouve pas différente de celle d'aujourd'hui où l'on danse toujours pour Dieu.

3.1 Les raisons de ce projet de création

Je veux danser parce que je crois pouvoir ainsi communiquer avec Dieu. Je ne connais pas suffisamment mon âme et mon esprit. Mais je connais bien mon corps. Je connais sa forme, ses exigences, ses besoins, ses limites, ses forces et ses faiblesses. Je peux et je veux utiliser mon corps pour prier et m'offrir à Dieu.

Tous les peuples du monde dansent pour prier. Ils intègrent leur folklore et leurs traditions dans la liturgie et les célébrations religieuses. De la même manière, je désire danser dans le christianisme parce que c'est la religion dans laquelle j'ai vécu et parce qu'à travers elle, je souhaite aboutir au sacré de transgression. D'autre part, je cherche à sortir de l'état statique que je ressens lors des célébrations de la messe chrétienne. Je voudrais savoir si ma danse me permettra de me libérer de cet état statique, si en dansant je pourrais mieux prier et me retrouver dans une meilleure communication avec Dieu. Ce projet de création pourrait ainsi être une nouvelle forme de liturgie. Il cherche à introduire la danse sacrée liturgique au cœur de l'Église melkite orientale.

3.2 Les éléments de création

Les danses sacrées sont un monde vaste que j'aimerais bien embrasser entièrement. Mais il est utopique de tenter de le faire. Mon sujet et mon approche reposent essentiellement sur le christianisme, ce qui m'amène par le fait même vers les danses liturgiques chrétiennes.

Selon le théologien Paul Tillich¹, la religion et l'art sont en relation. Tillich divise cette relation en quatre catégories : 1) ni contenu ni style religieux, 2) contenu non religieux, style religieux, 3) contenu religieux, style non religieux, 4) contenu religieux, style religieux (Adams et Rock, 2001, p.80-81). Pour ma création, je prends comme point de repère la troisième et la quatrième catégorie de Tillich. Le contenu de ma danse est religieux, tandis que le style peut varier entre le religieux et le non religieux. Par le style religieux ma danse, devient une prière, une méditation et une célébration. Le style non religieux veut dire que ma danse est plus libre, plus personnelle, et porte des sentiments, des intuitions et des pulsions.

Ma danse est alors une danse religieuse liturgique de par son contenu et son style. D'autre part, elle n'est pas considérée vraiment liturgique parce qu'elle est un solo, tandis que les danses liturgiques chrétiennes réunissent toute la communauté et les participants à la messe. J'ai voulu danser en solo pour pouvoir expérimenter le sacré dans mon corps avant de me lancer dans une création de groupe. Je crois que si j'arrive à prier en dansant, à communiquer avec Dieu, à ressentir le vrai sentiment du sacré et à aboutir au but de ma recherche, je pourrais mieux transmettre ma danse aux autres et, plus tard, à ceux qui désireront prier avec moi.

La gestuelle du célébrant et des prêtres m'a influencée énormément tout au long de mon travail de chorégraphie. Les processions autour de l'autel et dans les allées de l'église, l'encensement, les prosternations et les signes sont tous des gestes que j'adopte. J'ai recherché, de même, des gestes dans l'iconographie, surtout l'iconographie de l'église orientale. L'ouverture de la paume, le signe du salut et de la bénédiction, la flamme de l'Esprit Saint, le cœur du Christ, la piéta, le renoncement au diable, les postures des apôtres sont toutes des images qui reviennent tout au long de la danse.

¹ Les catégories de Tillich sont cités dans l'article d'Adams et Rock "Biblical criteria in dance: modern dance as prophetic form" p.80-81. (Voir références partie danse sacrée et danse liturgique)

Je récite en langue arabe – pour garder l’ambiance orientale – le « Notre Père » et puis la voix revient pour dire « Al Massihou kam, hakan kam » qui signifie « le Christ est ressuscité, vraiment Il est ressuscité ». Je danse sur des chants byzantins melkites. Ces chants sont des cantiques tirés des messes et des célébrations de Noël, du Vendredi Saint et de Pâques.

Comme ils existent dans toutes les danses sacrées, les cercles, les tournoiements, les sauts et la marche simple sont des éléments qui se retrouvent aussi dans ma danse. J’ajoute, à ceux là, le *Tripudium*, un pas de danse utilisé anciennement par les prêtres et qui consiste en trois pas en avant et un pas en arrière (Bourcier, 1989, p.350). Je cherche à garder des mouvements aussi simples que possible pour que je puisse communiquer et prendre le temps de communiquer le côté spirituel et sacré. Comme l’écrit De Sola, « movement is of little value in worship if it is too complicated... » (De Sola, 1977, p.21).

L’éclairage pour ma présentation est fait à la chandelle. Les ombres et l’obscurité que peuvent donner les chandelles gardent une ambiance de recueillement paisible.

3.3. *Les idées de base du projet*

Je présente mon projet dans une église. J’ai choisi l’église parce que c’est dans cet espace que je désire expérimenter le sacré de transgression et me défier. Pour Eliade « ... l’espace sacré a une valeur existentielle pour l’homme religieux : rien ne peut commencer, se *faire*, sans une orientation préalable, et toute orientation implique l’acquisition d’un point fixe » (Eliade, 1965, p.26). Eliade ajoute plus loin dans son livre *Le sacré et le profane* que « ... l’expérience de l’espace sacré rend possible la « fondation du Monde » : là où le sacré se manifeste dans l’espace, le *réel se dévoile*, le Monde vient à l’existence » (Eliade, 1965, p.60).

Dans cet espace sacré, je commence ma danse au bout de l'allée, à genoux et en silence. À ce sujet, De Sola précise « the dance began in the beginning, in silence and stillness... » (De Sola, 1977, p.1) ; Wosien, quand à elle, dit « le silence correspond à l'état antérieur à la création. Le son, transposé dans l'espace, devient mouvement, le silence et le son étant l'un et l'autre une expression du mystère » (Wosien, 1974, p.52). Ainsi, suivent trois cris d'invocation du Père et puis la récitation du « Notre Père » accompagnée de quelques gestes simples retirés de la chorégraphie de De Sola faite pour cette prière. Le mouvement de la danse continue au long de l'allée, pour arriver à l'enceinte, puis devant la sacristie pour se terminer devant le tabernacle et la croix de Jésus, les yeux vers le Crucifié en imploration et sollicitation. La danse se termine dans le silence et le vide. Pour Otto, ces éléments forment un état sacré, pour les Occidentaux comme pour les Orientaux (Otto, 1949, p.106-108).

3.4. *La chorégraphie*

La chorégraphie est une élaboration succincte du cycle chrétien. Elle commence – comme décrit plus haut – par une récitation du « Notre Père » suivie d'une introduction liturgique ouvrant ainsi la porte vers une description dansante de la vie du Christ. Les parties de ce cycle sont l'Annonciation et Noël, la Passion, la Résurrection, la Pentecôte et l'Ascension.

Des sentiments et des interprétations spécifiques ont été recherchés durant toute la danse, selon la partie interprétée. Pour l'Annonciation et Noël, il y a l'attente, la réalisation et l'espérance ; pour la Passion, il y a l'angoisse, la souffrance, la douleur, les larmes, le désespoir ; pour la Résurrection, il y a la surprise, la joie, l'espérance, la révélation, la vérité ; pour la Pentecôte et l'Ascension, il y a le doute, le rejet, la promesse, l'ouverture, l'unification et la séparation, l'attente et l'espérance.

3.5. *La présentation publique*

La présentation publique a eu lieu à l'église Saint-Pierre Apôtre de Montréal, le 11 et le 12 mars 2009. L'allée, l'espace devant les bancs et l'espace devant la sacristie ont été éclairés par des bougies et des lampions. Le public a ainsi été guidé pour se placer devant la sacristie pour pouvoir visionner aisément la danse.

4. Méthodologie du travail de recherche

Un mémoire-crédation peut prendre plusieurs appellations. Pour Andrée Dolbec et Jacques Clément, il devient une « recherche-action » ; pour Pierre Gosselin et Diane Laurier ainsi que pour Jean Lancri, c'est une « recherche en pratique artistique » et, pour Monik Bruneau et Sophia Burns, c'est une « pratique réflexive ». Pour tous ces auteurs, le mémoire-crédation, ou la recherche dans le monde de l'art, découle de l'intuition du chercheur, de sa réflexion et de ses sentiments. Sa recherche a plusieurs buts, plusieurs objectifs. Il se trouve sur le terrain de la recherche pour se défier et répondre à un questionnement ; pour sortir d'« une frustration », comme le disait Sylvie Fortin durant le séminaire d'initiation à la recherche (Département de danse de l'UQAM, hiver 2008, cours DAN 8001, groupe 10, séminaire d'initiation à la recherche).

Dolbec et Clément insistent sur l'idée que la recherche-action a pour but premier de « produire un changement dans une situation concrète » (Dolbec et Clément, 2004, p.182). Ils ajoutent aussi qu'elle a pour objectifs « la compréhension des pratiques, l'évaluation, la résolution des problèmes, la production de connaissances ou l'amélioration d'une situation donnée » (Dolbec et Clément. 2004, p.186). Lancri, de son côté, ne s'éloigne pas de ces idées. Il dit que les chercheurs en pratique artistique « s'efforcent de saisir soit leurs processus, soit la dynamique

d'ensemble de leur pratique, ou encore un aspect essentiel » (Lancri, 2006, p.25). Bruneau et Burns disent que la recherche réflexive « sert à décrire ce type de recherche qui couvre l'ensemble des travaux portant sur sa propre pratique (...). Ce type de recherche s'apparente au mode critique utilisé pour décrire et comprendre la pratique » (Bruneau et Burns, 2007, p.158). Gosselin et Laurier divisent la pratique artistique en cinq modes, chacun ayant un but précis. Le premier mode « centre le chercheur sur sa propre démarche », le deuxième permet de « lire sa pratique à la lumière de théories sur la création artistique et sur le processus créateur », le troisième permet de « se centrer sur l'œuvre elle-même plutôt que sur sa démarche de praticien », le quatrième « tire parti des réflexions et des pensées que le praticien-chercheur entretient tout au long de sa démarche et qui se nourrissent de diverses sources et notamment de théories de toutes sortes », le dernier est « un lieu de réflexion où tous les sujets peuvent être objets de pensée » (Gosselin et Laurier, 2004, p.76-77).

C'est en me basant sur ces explications que mon travail de maîtrise s'inscrit dans une démarche de mémoire-crédation. L'exploration du sacré de transgression² dans la danse m'ouvre la porte vers une réflexion personnelle, vers la compréhension de ma démarche chorégraphique. Comment ressentir le sacré dans mon corps ? Comment introduire dans le christianisme oriental la danse sacrée liturgique ? Comment communiquer un état de corps spirituel ? Ces questions portent une dimension réflexive, et elles ont pour but de comprendre ma propre pratique et ma façon d'aborder un tel sujet. D'autre part, le sacré de transgression que je voudrai utiliser comme matériel pour dépasser les limites de l'Église catholique orientale me donne la chance de tenter un changement au sein de cette Église. La danse sacrée liturgique que j'essaie d'introduire est en elle-même un changement : un changement possible dans la liturgie même. Alors, mon mémoire-crédation est une recherche

² Voir chapitre V.

réflexive essayant d'une part de comprendre une démarche artistique qui est la danse sacrée liturgique, et d'autre part d'introduire un changement dans la liturgie chrétienne orientale. Je peux dire que ce travail s'apparente au deuxième mode décrit par Gosselin et Laurier³. En élaborant un peu plus ce mode, Gosselin et Laurier disent que c'est une lecture de son propre travail : le chercheur formule « sa propre compréhension ou son propre modèle du processus de création » et il a « recours à des théories existantes dans la construction du savoir recherché » (Gosselin et Laurier, 2004, p.76). Alors, mon travail de recherche adopte ce deuxième mode puisque je cherche à comprendre et à saisir le processus d'intégration du sacré de transgression dans mon corps et ma danse. En même temps, je base une grande partie de mon travail de création sur des théories existantes, tirées du travail de danseurs venus du monde de la danse sacrée et liturgique.

4.1. *Paradigme et style*

Mon mémoire-crédation, teinté de subjectivisme et d'intuition personnelle, s'installe tout naturellement dans le paradigme post-positiviste. Comme le disent Jill Green et Susan Stinson, « postpositivist research attempts to interpret or understand a particular research context » (Green et Stinson, 1999, p.94). Elles ajoutent que le chercheur post-positiviste essaie de trouver les points les plus pertinents pour sa recherche en se basant sur le plus grand nombre de données existantes dans son domaine (Green et Stinson, 1999, p.94). C'est ainsi que, en adoptant le paradigme post-positiviste, j'ai basé ma recherche sur une sélection⁴ d'écrits, en langue anglaise et française, sur le sacré, la danse sacrée et la danse liturgique. J'ai cherché à retirer les points les plus importants pour les mettre en relation avec ma pratique et les objectifs auxquels je voudrai aboutir. J'ai essayé de voir comment la danse sacrée et

³ « Lire sa pratique à la lumière de théories sur la création artistique et sur le processus créateur ».

⁴ Je travaille sur une sélection d'écrits pour pouvoir cerner mon sujet puisque les deux thèmes du sacré de transgression et de la danse sacrée liturgique sont très précis.

la danse liturgique sont interprétées. J'ai soulevé les pratiques de danseurs et de professionnels de ce domaine afin de conserver une dimension objective à mon projet et de nourrir adéquatement mes intuitions de chercheur-créateur.

Dans le paradigme post-positiviste, on retrouve trois styles de recherche : le style constructiviste, le style théorie critique et le style post-structuraliste. Le style post-structuraliste est une forme de déconstruction de la vérité existante, c'est une recherche qui se donne pour but de trouver une nouvelle vérité ou une nouvelle dimension de ce qui existe déjà. Le style constructiviste a pour but de décrire et de comprendre le processus de recherche ou de la création. Pour paraphraser Gosselin et Laurier, le praticien-chercheur tente de saisir sa pratique en la représentant sous forme de métaphore ou de schéma (Gosselin et Laurier, 2004, p.79). D'autre part, le style théorie critique donne la chance au chercheur d'améliorer et d'émanciper une situation donnée, c'est une forme d'intervention pour apporter un changement. Pour Green et Stinson, « most emancipatory research reflects critical social theory. Critical theory generally calls for individual freedom and social and economic justice » (Green et Stinson, 1999, p.104). C'est ainsi que mon travail de maîtrise s'installe entre le style constructiviste et le style théorie critique. À travers le style constructiviste, j'essaie de créer une chorégraphie et de comprendre ce processus de création. C'est une expérience et une exploration à travers lesquelles je cherche à saisir et à voir comment le sacré de transgression peut prendre forme dans la danse et dans le corps. Je cherche aussi à voir si ma danse pourrait transmettre le sacré de transgression et, de fait, si j'aboutirais à mes objectifs. De plus, le style théorie critique me permet de chercher l'émancipation de la liturgie chrétienne orientale. En introduisant la danse dans l'Église catholique orientale, j'essaie d'amener un changement, peut-être aussi une amélioration. La théorie critique m'amène à étudier comment la danse sacrée liturgique peut introduire un nouveau souffle et une nouvelle dimension à la prière, de même, elle me permet de poser un regard critique sur les pratiques actuelles et les tendances de l'Église catholique orientale.

4.2. *Méthodes de travail*

Les méthodes de travail que j'adopte pour ce mémoire-crédation sont l'heuristique et l'autoethnographie. L'heuristique est une description de l'expérience vécue après un certain travail. « ... l'heuristique fait osciller le chercheur entre les pôles de la subjectivité expérientielle (exploration) et de l'objectivité conceptuelle (compréhension) pour progresser dans la saisie et la synthèse recherchées » (Gosselin et Laurier, 2004, p.80). L'autoethnographie est une « intégration d'éléments venus d'horizons multiples », c'est une « prise en compte de la dimension culturelle » (Fortin, 2006, p.98). Pour Fortin, l'ethnographie et l'autoethnographie permettent à l'artiste de théoriser sa pratique, de même à théoriser la pratique des autres (Fortin, 2006, p.106). Pour moi, l'heuristique me permet d'explorer et de comprendre le sacré de transgression. C'est en gardant ma subjectivité et en me basant sur des travaux élaborés par des danseurs du domaine liturgique et sacré que je pourrai comprendre davantage ma création. De la méthode heuristique j'arrive naturellement à m'inspirer de la phénoménologie. La phénoménologie dégage l'essence du phénomène vécu : qu'est-ce qui est arrivé durant l'expérimentation ? À quoi le travail a abouti ? Est-ce que le but et les objectifs ont été atteints ? D'après mon expérience, je dois sentir l'essence du sacré de transgression dans mon corps et comment ma danse sert à être le réceptacle de ce sacré. De la troisième méthode, l'autoethnographie, je retire mon vécu du travail de création après sa présentation devant un public, ainsi que mon vécu lié à ma culture libanaise et orientale. Je crée une danse liturgique qui transmet le sacré de transgression dans l'Église catholique orientale, d'où ce travail de maîtrise se base sur un thème venu d'une culture spécifique.

4.3. *Analyse et cueillette de données*

Pour l'analyse et la cueillette de données, j'ai gardé un journal de bord lors du travail en studio. Ce journal m'a aidée à noter mes sentiments au moment même du

travail de chorégraphie, mes états et mes humeurs, mes intentions pour l'utilisation de certains mouvements et pour le changement d'autres. J'ai ainsi inscrit dans ce journal tous les commentaires et les remarques de Madame Andrée Martin, ma directrice. Ces notes sont très importantes parce qu'elles me permettent de voir, à l'aide d'un troisième œil, l'évolution de ma pratique et le développement de ma chorégraphie. Les commentaires, offerts par Martin, m'ont donné la chance de réfléchir plus profondément à mon interprétation, à mes gestes, à mes pas, à mon expressivité et au déroulement logique de ma danse. Durant la période de mon travail en studio, j'ai visionné un film⁵ sur la danse sacrée liturgique à travers le monde, ainsi que deux films⁶ sur des séminaires de danse liturgique. Je n'ai pas lu pendant cette période. J'ai plutôt utilisé mon intuition pour la création chorégraphique. J'avais fait des lectures sur le sacré, le sacré de transgression, la danse sacrée et la danse liturgique, durant mon séminaire d'intégration DAN 8005, préparé en été 2008. Ces lectures sont à la base de mon intuition, à la base de tout mon travail de création, et aussi à la base de tout mon mémoire-crédation.

5. Les limites de la recherche création

Ce mémoire-crédation se heurte à plusieurs limites. Premièrement, le travail de recherche est subjectif. Les écrits, les films et les articles viennent ici objectiver ce travail ; autant que possible. Plusieurs auteurs et plusieurs chercheurs sont cités tout au long des parties théoriques et réflexives du mémoire-crédation, pour appuyer la recherche. Deuxièmement, le manque d'écrits subjectifs concernant l'exploration et les sentiments des danseurs liturgiques est un point affaiblissant. Il y a beaucoup d'écrits sur la danse sacrée et sur la danse liturgique, mais très peu de ces écrits

⁵ "The dancing church around the world" DVD collection by Thomas A. Kane. (Voir références)

⁶ "Divine choreography tips and techniques" et "dance composition" by Lynn M. Hayden. (Voir références)

mettent en relief des expériences personnelles. Troisièmement, le travail chorégraphique prend une forme de danse liturgique ; pourtant, il n'est pas tout à fait liturgique à cause de l'absence de la communauté et des participants à la danse.

CHAPITRE III

RECENSION DES ÉCRITS

Ce chapitre compile les écrits qui ont été pris comme ressources essentielles pour ce travail de mémoire-crédation. Il résume le contenu de chaque livre en référence et passe en revue une bibliographie succincte des auteurs. Dans les chapitres suivants, on retrouve des détails et des informations tirés des textes et des livres traitant du sacré, du sacré de transgression, de la danse sacrée, de la danse liturgique chrétienne et du symbolisme chrétien.

1. Le sacré

En premier lieu, le sacré s'oppose au profane. Il est un univers à part, incompréhensible, qui échappe à la logique. Il est beau, sublime et merveilleux. Il est attachant et répulsif en même temps. Le sacré peut se manifester sous deux formes, l'une « sauvage » et l'autre « domestiquée ». Ce sacré sauvage devient alors le sacré de transgression où se manifeste la révolte contre les interdits. Le sacré domestiqué, par contre, épouse les normes imposées ; il se fond à l'intérieur d'un cadre et ne dépasse jamais les limites. Au cours de l'histoire, l'homme a épousé ces deux formes de sacré. Pour le sacré domestiqué, il a créé des dieux et des religions. Il a bâti des temples qui sanctifient son monde et son espace. Il a suivi des rituels qui rompent avec le temps habituel et la monotonie de la vie. Cependant, l'homme a su générer le concept de la fête à travers le sacré sauvage, une transgression des interdits, une violence inconditionnée, mais non permanente. Sacré de transgression

ou sacré domestiqué, le sacré reste lui-même. Les auteurs, qui ont écrit au sujet du sacré, le définissent chacun à sa manière, et se complètent par les idées.

1.1. Le sacré selon les auteurs

Rudolf Otto (1869-1937), a étudié à l'université d'Erlangen et à l'université de Göttingen. En 1910, il a reçu un doctorat honorifique de l'université de Giessen. En 1915, il est devenu professeur à l'université de Breslau et, en 1917, professeur à l'université de Marburg, spécialisée en études religieuses et divines. Théologien allemand et chercheur en religions comparatives, Otto a écrit plusieurs ouvrages, dont son fameux livre *Le sacré*. Dans ce livre, Otto explique le sacré comme étant « numineux ». Pour lui, le « numineux » est quelque chose d'incompréhensible et de tout à fait différent. Il est irrationnel et ne se prête pas à la logique humaine. Otto recourt au développement des sentiments que ce « numineux » crée chez l'être humain. Le « numineux » apporte des « sentiments de reconnaissance, de confiance, d'amour, d'assurance, d'humble soumission et de résignation ». En face de lui, l'être ressent de la « solennité » et du « saisissement » (Otto, 1949, p.23). D'un autre côté, le « numineux » crée « un sentiment de dépendance » et « d'effroi ». L'homme se retrouve comme une nullité, un rien, et cela fait sortir le « sentiment de l'état de créature », « une sorte de dépréciation de soi-même » (Otto, 1949, p.24-26). De cette manière, le numineux se divise en deux catégories essentielles : le « fascinant » et le « tremendum ». Le « fascinant » est le caractère attirant du « numineux ». Le « fascinant » « séduit, entraîne, ravit étrangement... [Il] croît en intensité jusqu'à produire le délire et l'ivresse ; c'est l'élément dionysiaque » du « numineux » (Otto, 1949, p.58). D'autre part, le « tremendum » est le caractère répulsif du « numineux ». Le « tremendum » forme avec le « fascinant » une « étrange harmonie de contrastes ». Ce « tremendum » est alors cette « terreur démoniaque », cette « horreur », cette humiliation, ce trouble et ce tremblement d'effroi épouvantable (Otto, 1949, p.57).

Mircea Eliade (1907-1986), philosophe roumain et historien des religions, a établi les normes descriptives de l'expérience religieuse. Sa carrière l'a amené à travailler et à enseigner dans plusieurs pays de l'Europe. Il a même été professeur à l'université de Chicago. Dans son livre *Le sacré et le profane*, Eliade affirme que le sacré est « la manifestation de quelque chose de « tout autre » » (Eliade, 1965, p.17). Le sacré s'incarne dans notre monde en habitant un espace et un temps propre à lui. L'homme, pour sortir des normes du profane, se crée un « espace sacré » et un « temps sacré ». « L'espace sacré » est « fort » et « significatif » ; il est « le seul qui soit réel » (Eliade, 1965, p.25).

« ... la révélation de l'espace sacré a une valeur existentielle pour l'homme religieux : rien ne peut commencer, se faire, sans une orientation préalable, et pour toute cette raison l'homme religieux s'est efforcé de s'établir au « Centre du Monde ». Pour vivre dans le Monde, il faut le fonder, et aucun monde ne peut naître dans le « chaos » de l'homogénéité et de la relativité de l'espace profane. »
(Eliade, 1965, p.26)

L'homme a bâti le « Temple » pour établir une différence avec tout ce qui est normal et habituel dans le monde profane : « c'est grâce au Temple que le Monde est resanctifié dans sa totalité » (Eliade, 1965, p.57). À travers l'« espace sacré », l'homme « se [situe] au cœur du réel, au Centre du Monde » (Eliade, 1965, p.61) ; ainsi, il s'approche des dieux. « ... [Le] Temple est l'œuvre des dieux et, par conséquent, se trouve tout près des dieux, au Ciel, les modèles transcendants des Temples jouissent d'une existence spirituelle, incorruptible, céleste » (Eliade, 1965, p.57). D'autre part, le « temps sacré » est « indéfiniment récupérable », « indéfiniment répétable » (Eliade, 1965, p.63). Il se manifeste dans le temps des fêtes et des célébrations religieuses. Ce « temps sacré » est « circulaire » et « réversible » (Eliade, 1965, p.64). Il s'insère, « au moyen des rites » et « des services religieux », au cœur du temps profane, au cœur de la temporalité ordinaire de tous les jours (Eliade, 1965, p.65-66). Ainsi, il crée une rupture avec la norme. En revivant le « temps sacré », l'homme participe « rituellement à la « fin du Monde » et

à sa « re-crédation ». « [Il] devenait le contemporain [des dieux], donc il naissait de nouveau, il recommençait son existence avec la réserve de forces vitales intactes, telle qu'elle était au moment de sa naissance » (Eliade, 1965, p.73).

« L'homme désire se situer dans un espace « ouvert vers en haut, en communication avec le monde divin ». Vivre auprès d'un « Centre du Monde » équivaut, en somme, à vivre le plus près possible des dieux. On découvre le même désire de s'approcher des dieux en analysant la signification des fêtes religieuses. Réintégrer le Temps sacré de l'origine, c'est devenir le « contemporain des dieux », donc vivre en leur présence, même si cette présence est mystérieuse, en ce sens qu'elle n'est pas toujours visible. L'intentionnalité déchiffrée dans l'expérience de l'Espace et du Temps sacrés révèle le désir de réintégrer une situation primordiale : celle où les dieux et les Ancêtres mythiques étaient présents, étaient en train de créer le Monde, ou de l'organiser, ou de révéler aux humains les fondements de la civilisation. »

(Eliade, 1965, p.81-82)

En conclusion, Eliade explique que le sacré n'a pas disparu de notre temps moderne. L'homme, qui se croit désacralisé, cet homme « non-religieux », se crée son espace et son temps sacré. Le sacré moderne existe, même s'il ne se trouve plus dans les formes religieuses.

1.2. *Le sacré sauvage et le sacré de transgression*

Roger Bastide (1898-1974) – sociologue, anthropologue, théologien et titulaire de la chaire d'ethnologie sociale et religieuse de La Sorbonne – s'est intéressé surtout à la psychiatrie sociale et à l'anthropologie des religions. Il a étudié les systèmes religieux et a analysé les origines du sacré et de la vie religieuse. Il s'est attardé aussi sur l'aspect spirituel de la vie. Dans son livre *Le sacré sauvage*, Bastide expose sa philosophie du « sacré sauvage » et du « sacré domestiqué ». Le « sacré domestiqué » existe dans la religion qui transforme le « spontané en institutionnel » et encadre le sacré dans sa constitution, sans permettre aux cris

mystiques de s'y échapper (Bastide, 1975, p.214). Le « sacré domestiqué » « emprisonne » et « bureaucratise » ; il « dirige, canalise [et] contrôle » (Bastide, 1975, p.219). Ce genre de sacré est « un sacré collectif », il génère la « coexistence » et le « parallélisme d'expériences » (Bastide, 1975, p.227). Par contre, le « sacré sauvage » est considéré comme un sacré « anti-domestiqué ». Il engendre « un affaiblissement de l'institution religieuse traditionnelle » et crée un « passage d'une société organique... à une société anomique » (Bastide, 1975, 214). Il est une « création pure » et non une « répétition » (Bastide, 1975, p.209). Le sauvage, selon Bastide, « est d'abord et avant tout la décomposition, la déstructuration, la contreculture qui ne peut, ni ne veut s'achever en une nouvelle culture... » (Bastide, 1975, p.231). Il est « hors de toute loi, quand il ne se veut pas plus encore, contestation d'une quelconque Règle » (Bastide, 1975, p.227). C'est ainsi que le « sacré sauvage » devient un « réveil », une « transe », « une discontinuité continue plus qu'[une] rupture » (Bastide, 1975, p.220). Après le « chaos », le « dérèglement » et la libération, le « sacré sauvage » « finit par se donner des normes » (Bastide, 1975, p.220).

« Le sacré sauvage en effet – et qui reste sauvage – se veut expérience vécue du chaos, de l'éclatement de tout ordre cosmique ou psychique, de la saisie d'un Dieu qui flotte, œuf non éclos, sur une mer de ténèbres agitées. Et se situe donc dans une catégorie archétypale *a priori* qui lui dicte la loi obligatoire du désordre et du dysfonctionnement (...). [Le sacré] se moule, dès que nous le saisissons, soit à travers le corps, soit à travers l'esprit, dans les formes archétypales qui nous sont constitutives ; il ne peut donc y avoir pour l'homme d'instituant que déjà – et dès le début – institué. »

(Bastide, 1975, p.228-229)

Finalement, le « sacré sauvage » retombe toujours dans « l'institué », il retrouve ces anciennes adhérences. Celui qui « [croyait] inventer de nouveaux Dieux, n'est le plus souvent que le moment de la résurrection (...) des anciens Dieux que l'on croyait morts » (Bastide, 1975, p.227-228).

Guy Ménard, professeur au département des sciences des religions de l'Université du Québec à Montréal, s'intéresse aux transformations vécues par la religion des temps modernes. Dans son livre *Petit traité de la vraie religion*, Ménard définit le sacré comme ce qui « fait vivre » (Ménard, 1999, p.106). Selon lui, le sacré déborde de l'intuition et de l'inconscient de l'être. Comme la plupart des auteurs, Ménard trouve que le sacré est fascinant et terrifiant ; il est à la fois positif et négatif ; il est mystérieux, suscitant des caractères opposés mais complémentaires en même temps. Comme Bastide, Ménard adopte l'idée du « sacré sauvage » et du « sacré de transgression » : ce qu'il appelle le sacré à « l'état brut » (Ménard, 1999, p.137). Ménard insiste sur l'idée que le sacré n'a pas disparu de la vie moderne. Pourtant, ce sacré devrait être transgresseur de temps à autre, puisque « la vie a besoin de lever les interdits » pour pouvoir continuer avec un nouveau souffle (Ménard, 1999, p.113).

1.3. *L'idée de l'interdit dans le sacré*

Roger Caillois (1913-1978) a étudié à l'École normale supérieure puis à l'École pratique des hautes études. Il a fondé, avec Georges Bataille, l'École de sociologie qui se voulait en réaction au surréalisme. Philosophe, sociologue et anthropologue français, Caillois s'est intéressé à des sujets comme les gemmes, le jeu et le sacré. Dans son livre *L'homme et le sacré*, Caillois écrit que le sacré « suscite des sentiments d'effroi et de vénération, il se présente comme « interdit » ». « Le sacré est toujours plus ou moins « ce dont on n'approche pas sans mourir » » (Caillois, 1950, p.25). Ainsi, pour Caillois, les interdits installent les normes dans lesquelles une société vit. Ils établissent l'ordre, « la cohésion » et « la sécurité » (Caillois, 1950, p.171-172). « Les interdits ont pour fonction de préserver de toute atteinte sacrilège l'ordre ainsi institué » (Caillois, 1950, p.80). Ils « protègent l'ordre du monde et contiennent l'excès. Ils conseillent une attitude d'humilité, un sentiment salutaire de dépendance » (Caillois, 1950, p.171-172). Pourtant, les interdits forment un « obstacle [qui] fait naître l'énergie capable de l'abattre » (Caillois, 1950, p.171-

172). L'interdit n'est pas la loi. La loi ne peut être désobéie. Par contre, l'interdit est une sorte de permission de transgression. C'est du fond de ces interdits que naquit la notion de la fête. Caillois dit que la fête retient en elle le caractère transgressif : « il importe d'agir à l'encontre des règles. Tout doit être effectué à l'envers. » On éclate dans « la débauche », « la folie » et « l'exubérance » (Caillois, 1950, p.151-152). Ces états « conduisent à transgresser les prohibitions et à passer la mesure, à profiter de la suspension de l'ordre cosmique pour prendre le contrepied de la règle quand elle interdit, pour abuser sans retenue quand elle permet » (Caillois, 1950, p.151-152). L'ordre social est alors violé. La fête favorise « éminemment la naissance et la contagion d'une exaltation qui se dépense en cris et en gestes, qui incite à s'abandonner sans contrôle aux impulsions le plus irréflechies » (Caillois, 1950, p.129-130). Elle apparaît « comme un autre monde » (Caillois, 1950, p.131). « [Elle] se présente ... comme une actualisation des premiers temps de l'univers, ... de l'ère originelle éminemment créatrice qui a vu toutes les choses, tous les êtres, toutes les institutions se fixer dans leur forme traditionnelle et définitive » (Caillois, 1950, p.136). La fête se caractérise par « l'excès » qui « contribue ... à renouveler la nature ou la société » (Caillois, 1950, p.134). Puisqu'elle est le « règne même du sacré » (Caillois, 1950, p.132), la fête ne désacralise pas le monde. À l'instar de tous les auteurs qui ont écrit au sujet du sacré, Caillois trouve que la transgression retourne toujours à son point de départ : elle se replace dans les limites qu'elle a cherché à briser. En conclusion, la transgression porte « atteinte aux règles qui apparaissaient la veille et sont destinées à redevenir le lendemain les plus saintes et les plus inviolables » (Caillois, 1950, p.151-152).

Denis Jeffrey est professeur d'éthique à la faculté des sciences de l'éducation de l'université de Laval au Québec. En 1980, il termine des études en philosophie ; en 1982, il décroche une maîtrise en philosophie et en 1990, une maîtrise en sciences humaines. Dans son livre *Jouissance du sacré : religion et postmodernité*, Jeffrey développe l'idée du sacré en le rapprochant de la notion d'interdits. Ainsi, là où le

sacré se manifeste, les interdits ainsi que la transgression existent. Jeffrey définit les interdits en disant qu'ils imposent des limites. Ils installent « ce qui est connu, ordonné, habituel, familial, profane ». Pour lui « ce qui excède une personne » « devient interdit » (Jeffrey, 1998, p.102). L' « interdit est le plus souvent lié à un empêchement » (Jeffrey, 1998, p.102). Il « suppose une perte de pouvoir » (Jeffrey, 1998, p.105). « L'interdit reste une invitation à excéder des limites » (Jeffrey, 1998, p.135). Pourtant, il a deux pôles : « prohibition et invitation à la transgression » (Jeffrey, 1998, p.135), il « empêche aussi bien l'ouverture que la fermeture absolue » (Jeffrey, 1998, p.134).

« L'interdit a comme fonction, premièrement, de freiner les sentiments excessifs, deuxièmement, d'inviter à la transgression, c'est-à-dire à l'expression des sentiments qui excèdent une personne, troisièmement, de classer, de distinguer, de marquer les limites et les différences identitaires dans un système donné. »

(Jeffrey, 1998, p.134)

Mais, selon Jeffrey, ces limites « sont loin d'être infranchissables », d'où naissent « les expériences ultimes de la transgression » (Jeffrey, 1998, p.134). « Le respect des interdits vise à la stabilité, tandis que la transgression fait appel aux énergies de vie, à la violence » (Jeffrey, 1998, p.15). Comme Caillois, la transgression chez Jeffrey se manifeste à travers la fête essentiellement, de même qu'à travers « les conduites à risque, le sacrifice, le jeu avec les limites, la démesure, l'excès » (Jeffrey, 1998, p.133).

1.4. *La religion*

Emile Durkheim (1858-1927), sociologue et anthropologue français, a contribué à l'établissement de la sociologie comme une science approuvée mondialement. Dans son livre *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Durkheim s'attarde, essentiellement, sur la religion. La religion « a engendré tout ce qu'il y a d'essentiel dans la société » (Durkheim, 1960, p.599). Selon lui, la religion

est « une sorte de mécanique mystique » (Durkheim, 1960, p.599). « Elle a quelque chose d'éternel » (Durkheim, 1960, p.609) et est « spiritualiste » (Durkheim, 1960, p.600). Elle englobe l'humanité et s'apparente à la société ; elle en devient son image, « elle en reflète tous les aspects, même les plus vulgaires et les plus repoussants » (Durkheim, 1960, p.601). Pour Durkheim, la religion est un système de phénomènes. Ces phénomènes se divisent en deux catégories : « les croyances et les rites. Les premières sont des états de l'opinion, elles consistent en représentations ; les secondes sont des modes d'action déterminés. Entre ces deux classes de faits, il y a toute la différence qui sépare la pensée du mouvement » (Durkheim, 1960, p.50). Les croyances « supposent une classification des choses, réelles ou idéales » : deux mondes opposés, qui sont le profane et le sacré (Durkheim, 1960, p.50-51).

« Les croyances, les mythes, les gnomes, les légendes sont ou des représentations ou des systèmes de représentations qui expriment la nature des choses sacrées, les vertus et les pouvoirs qui leur sont attribués, leur histoire, leurs rapports les unes avec les autres et avec les choses profanes. »

(Durkheim, 1960, p.50-51)

Un croyant trouve alors que la religion « nous fait agir... nous aide à vivre », qu'elle donne « plus de force ... pour supporter les difficultés de l'existence... [ou de] les vaincre » (Durkheim, 1960, p.595). D'autre part, Durkheim explique que le rite épouse le caractère sacré. C'est alors qu'« il y a des mots, des paroles, des formules qui ne peuvent être prononcés que par la bouche de personnages consacrés ; il y a des gestes, des mouvements qui ne peuvent être exécutés par tout le monde » (Durkheim, 1960, p.50-51). Les fêtes, les rites et le culte sont un « mode » d'expression, « un système de pratiques » de la religion (Durkheim, 1960, p.611).

2. La danse sacrée

La danse sacrée est à la base de la danse liturgique ; tel est le point de départ de cette étude. Pour cela, il a été nécessaire de faire une recherche bien élaborée sur ce sujet. Plusieurs auteurs ont été lus et pris comme référence. À part leurs écrits sur la danse sacrée, ses formes et ses identités, la plupart de ces écrivains ont soulevé l'histoire de la danse liturgique chrétienne et son application au cœur de l'Église depuis son fondement jusqu'à nos jours. Pour tous, la danse liturgique chrétienne s'inscrit comme une danse sacrée qui a son poids dans le monde de la danse. Pourtant, à la différence des auteurs spécialistes de la danse liturgique, les auteurs spécialistes de la danse sacrée ont tout juste touché l'histoire de la danse chrétienne, sans approfondir ses formes et ses applications, comme ils l'ont fait pour toutes les autres danses sacrées.

Jacques Bonnet (1644-1724) est considéré comme le premier théoricien et historien de la danse. Son livre *Histoire générale de la danse sacrée et profane* est pris comme référence pour ce travail. D'autre part, Paul Bourcier est spécialiste en critique chorégraphique. Il a enseigné l'histoire de l'orchestrique à l'université de Paris VII, tout comme il a enseigné au cursus d'études supérieures en danse de l'université de Paris-Sorbonne (Paris IV). Son ouvrage *Danser devant les Dieux* couvre l'histoire de la danse depuis sa première apparition sur terre jusqu'à nos jours. Joost Abraham Maurits Meerloo (1903-1976), psychiatre, psychanalyste, écrivain et parapsychologue des Pays-Bas, s'est installé aux États-Unis après la Seconde Guerre Mondiale. Dans son livre *The dance : from ritual to rock and roll – ballet to ballroom* Meerloo illustre surtout l'application de la danse sacrée dans les différentes cultures du monde. William Oscar Emil Oesterley (1866-1950) a été curé de l'église Saint Alban, Acton Green en Grande Bretagne et aumônier de l'évêque de Londres. *The sacred dance : a study in comparative folklore* est un ouvrage expliquant les formes et les raisons de la danse sacrée. Oesterley s'attarde

minutieusement à toutes les cultures et les religions. Pour sa part, Elizabeth Zana, danseuse professionnelle, s'intéresse à la spiritualité et aux sciences humaines. Son livre *La danse et le sacré : voyage dans la danse des origines à nos jours* rassemble toutes les danses sacrées du monde. Zana plonge dans une écriture élaborée avec la touche d'une artiste gracieuse. Maria Gabriel Wosien, professeur de danse sacrée, chorégraphe et écrivaine, a travaillé sur le développement de la danse sacrée. Dans son livre *La danse sacrée : rencontre avec les dieux*, Wosien, à l'instar de Meerloo, illustre les formes de danses retrouvées chez tous les peuples et toutes les religions du monde. France Schott-Billmann, psychanalyste, ethnologue et professeur de danse à l'université Paris V, a étudié les phénomènes de trances dans les sociétés. Son livre *Danse et spiritualité* couvre les danses sacrées retrouvées chez les aborigènes, le peuple juif, les musulmans soufis et les Grecs modernes. Finalement, Cynthia Novack (1947-1996), danseuse d'improvisation, professeur et écrivaine, a enseigné à Tisch School of the Arts de l'Université de New York, au collège de Barnard et à l'université de l'État de New York (SUNY). Son article « Ritual and dance » tiré de l'*International Encyclopedia of dance* touche aux formes de danse sacrée et converge vers une explication des danses rituelles, des danses de transe et des danses sacrées qui épousent aujourd'hui les présentations théâtrales.

Tous ces auteurs ont décrit les danses sacrées, dans leurs formes et leurs applications retrouvées chez les peuples anciens comme les Grecs, les Romains, les Égyptiens et les Phéniciens. Soigneusement, ils se sont attardés sur les danses des peuples premiers, autochtones et aborigènes, comme les Africains, les aborigènes d'Australie, les Balinais, les Chinois et les Japonais. Ils ont touché aux danses sacrées de plusieurs religions comme le bouddhisme, l'hindouisme, le judaïsme, l'islam et, bien sûr, le Christianisme. Tous ces écrits s'ouvrent sur un monde vaste. Plus on lit, plus la curiosité est inassouvie. Chaque mot, chaque phrase et chaque chapitre fournit des informations et des connaissances qu'on croyait inexistant,

comme les danses de transe sanguinaires et les danses des dieux et les légendes qui les complètent.

George Kliger et David Kopf ont travaillé à un ouvrage collectif intitulé *Bharata Natyam in cultural perspective*. Kliger est spécialisé en sciences humaines, en philosophie et en études sur l'Inde pré-musulmane. Il est directeur du programme des sciences humaines à l'Université de Minnesota. Son chapitre « *Indian aesthetics and Bharat Natyam* » parle des fonctions et des applications de la danse indienne. Il s'attarde sur les façons de danser et les expressions utilisées lors des performances. De son côté, David Kopf, professeur émérite à l'Université de Minnesota, est spécialiste en étude historique de l'Asie du Sud. Son article « *Dancing « virgin », sexual slave, divine courtesan or celestial dancer: in search of the historic devadasi* » décrit les danseuses du Bharata Natyam, les *devadasis*. Il raconte que ces danseuses sont quelques fois considérées comme des déesses et d'autres comme des esclaves. Il explique aussi comment les fonctions de ces danseuses ont changé à travers le temps : pendant certaines périodes, on considérait que le Bharata Natyam était une danse sacrée présentée aux dieux du panthéon indien, tandis qu'à d'autres périodes, on voyait cette danse comme ayant des connotations sexuelles.

Pour conclure cette partie sur la danse sacrée, il serait important de parler de Matthieu Ricard. Ricard est moine bouddhiste du monastère Shechen Tennyi Dargyeling du Népal. Il est né en France et, en 1972, il a décidé de tout quitter pour se mettre à la pratique du bouddhisme tibétain. Son livre *Moines danseurs du Tibet* décrit soigneusement l'histoire du bouddhisme tibétain, ainsi que la vie des moines et des fêtes vécues au cœur de cette religion. Ricard explique, dans le détail, les formes de danse sacrée présentées par les moines eux-mêmes. Il s'attarde sur leurs fonctions, leurs buts, leur histoire et l'attitude du corps adoptée avant et après les performances. Il raconte que, habituellement, ces danses sont présentées dans l'enceinte des monastères.

3. La danse liturgique chrétienne

Tout le travail de ce mémoire-crédation repose sur la danse liturgique chrétienne. Ce sujet a été traité par plusieurs théologiens, historiens et danseurs. Ils ont tous écrit sur l'histoire de la danse chrétienne, ses débuts, son développement, ses pratiques jusqu'à nos jours, les refus et les encouragements qu'elle a dû affronter. Ces écrivains ont aussi décrit les formes de la danse liturgique chrétienne, son application et ses présentations durant les messes et les célébrations. Tous les livres consultés pour cette étude parlent de l'état qu'un danseur liturgique doit adopter. De même, la plupart d'entre eux ont décrit des chorégraphies créées sur plusieurs thèmes, plusieurs prières et plusieurs cantiques chrétiens.

Dans son livre *Le langage corporel dans la liturgie*, Jacques Dubuc (1955-1998) rédige ses chapitres avec conviction et passion. Prêtre montréalais, finissant en études théologiques à l'Université de Montréal, danseur entraîné en ballet classique et danse contemporaine, Dubuc a travaillé, durant sa vie, à introduire le langage corporel et la danse liturgique chrétienne dans le diocèse de Montréal. Dans son ouvrage, il parle des formes liturgiques appliquées par l'Église catholique et il s'attarde sur l'explication des changements apportés au cœur de l'Église par le concile de Vatican II, notamment la nouvelle perception du corps et la participation des fidèles à la célébration de la messe. À la fin de son livre, Dubuc réserve une partie descriptive aux chorégraphies qu'il a créées et aux entraînements qu'un danseur devrait suivre pour perfectionner son attitude corporelle et spirituelle.

Liturgical dance: an historical, theological and practical handbook de J.G. Davies (1924-1988) – professeur de théologie au centre d'Edward Cadbury de l'Université de Birmingham – et *Religious dances in the christian church and in popular medicine* d'Eugene Louis Backman sont deux ouvrages qui s'attardent sur l'histoire de la danse liturgique chrétienne. Davies s'attarde sur la théologie

chrétienne, ses racines et sa doctrine. Il donne des exemples de danses chorégraphiées et travaillées en groupe au cœur des congrégations chrétiennes.

Carla De Sola, danseuse professionnelle diplômée de Julliard School, est directrice et fondatrice d'Omega Liturgical Dance Company, en résidence à la cathédrale de Saint Jean à New York. Aujourd'hui, elle enseigne la danse liturgique à Pacific School of Religion, Berkeley, Californie. Elle a écrit un ouvrage *The Spirit Moves : a Handbook of Dance and Prayer*, une étude approfondie de la danse liturgique chrétienne. Dans ce livre, elle parle de l'élévation que la danse liturgique apporte, des états éprouvés lors de la performance. Elle décrit aussi les responsabilités des danseurs liturgiques envers leur corps, la communauté et Dieu. De Sola consacre une grande partie de son livre à la description des chorégraphies qu'elle a créées à plusieurs occasions ; toutes religieuses. De même, elle a collaboré à des ouvrages comme *Introducing dance in christian worship* et *Dance as religious studies*. Pour le premier livre, elle a rédigé l'introduction, dans laquelle elle explique qu'est-ce qu'un danseur liturgique et quelles sont les formes de danses chrétiennes. Pour le second, elle écrit le chapitre « ... And the word became dance : a theory and practice in liturgical dance », dans lequel elle décrit une de ses chorégraphies en y ajoutant une explication des diverses pratiques de danse liturgique chrétienne : leur fonction, leur application, leurs formes et le rôle du danseur.

Les deux livres *Introducing dance in christian worship* et *Dance as religious studies* sont des ouvrages collectifs. Ronald G. Gagne, Thomas A. Kane et Robert E. VerEecke joignent leurs forces pour écrire chacun une partie dans « *Introducing dance in christian worship* ». Par contre, *Dance as religious studies* est une collection de textes écrits par plusieurs auteurs et dont les parties de Doug Adams, Margaret Taylor, Mayer I. Gruber et Carla De Sola ont été choisies pour leurs liens à mon travail de recherche-crédation.

Gagne est un prêtre missionnaire de « Lady of La Salette ». Il est membre du groupe pastoral de la paroisse d'Orlando et membre du comité liturgique du diocèse d'Orlando. Il a écrit le chapitre « Movement in worship within the Judeo-Christian tradition », dans lequel il s'attarde sur les racines et l'histoire de la danse liturgique chrétienne. Il touche aussi au besoin de l'Église moderne pour cette forme de danse. De son côté, Kane est un curé de la congrégation de Saint-Paul et professeur de théologie à « Weston School of Theology » à Cambridge. Il s'intéresse aux éthiques, performances et spiritualités des liturgies exprimées par plusieurs cultures. Il a rédigé le chapitre « Shaping liturgical dance », dans lequel il s'attarde à l'explication comparative entre danse sacrée et danse liturgique. Il procède aussi au développement des formes de danse liturgique chrétienne. D'autre part, VerEecke, curé de l'église Saint-Ignatius à Chestnut Hill, Massachusetts, est aussi artiste résident au collège de Boston et directeur des arts au « Boston liturgical dance ensemble ». Il a écrit la dernière partie du livre *Introducing dance in christian worship* qu'il a intitulée « A vision of a dancing church ». Il définit dans ce chapitre la danse liturgique et ses raisons d'être. Il s'attarde aussi sur l'explication des danses liturgiques saisonnières qui se présentent à l'église durant le cycle chrétien comme par exemple les danses de Noël, du Carême, de la Semaine Sainte, de Pâques et de la Pentecôte.

Dance as religious studies est un livre qui couvre plusieurs sujets, notamment l'histoire de la danse sacrée biblique, le rôle des femmes dans les danses bibliques et la danse liturgique et son application dans le Christianisme. Adams, directeur de cet ouvrage, a été professeur de « la chrétienté et les arts » à la Pacific School of Religion. Il a été aussi membre de la faculté des arts à la Graduate Theological Union de Berkeley et président de Sacred Dance Guild. Dans cet ouvrage, il signe le chapitre intitulé « Communal dance forms and consequences in biblical worship », dans lequel il fait une étude comparative entre la danse juive et la danse chrétienne. Il parle aussi de l'importance de la danse liturgique chrétienne et de la manière dont elle

aide la communauté dans la prière et la célébration. Taylor, pour sa part, a introduit la danse liturgique dans plus de cent églises à travers le monde. Elle enseigne la danse pour l'adoration et l'éducation à la Pacific School of Religion. Elle a rédigé plusieurs livres et, dans cet ouvrage, signe le chapitre « A history of symbolic movement in worship ». Dans cette partie, Taylor décrit les influences grecques et juives sur la danse liturgique chrétienne et elle développe l'histoire de cette forme de danse. Finalement, Gruber, professeur associé au département des études de la Bible et des études anciennes du Proche-Orient de l'Université Ben-Gurion de Néguev en Israël, s'intéresse aux langues et aux littératures sémitiques, aux écritures hébraïques et à la littérature rabbinique. Il a publié plusieurs études, dont son chapitre « Ten dance-derived expressions in the Hebrew Bible », dans lequel il relève et explique en profondeur les expressions en relation avec la danse retrouvées dans l'Ancien Testament.

Un peu à l'écart, l'étude de Lindsay Stewart Cieslewicz, *Dance and doctrine : shaker and mormon as a manifestation of doctrinal views of the physical body*, est un mémoire de maîtrise réalisé au département de danse de l'université Brigham Young. Ce mémoire est une étude descriptive et comparative des formes de danse liturgique retrouvées chez les shakers et les mormons des États-Unis. Cieslewicz couvre l'histoire de la danse dans ces deux sectes. Elle décrit leur doctrine et leur vision du corps humain. Elle procède aussi à une élaboration détaillée de leurs pratiques et de leur rituel.

4. Références utilisées au chapitre IV : Al Kalima

Dans cette partie de l'étude, une description du spectacle Al Kalima est faite. De plus, une élaboration sur les symboles et les mouvements utilisés pour la

chorégraphie est produite. Cette élaboration est basée sur des informations puisées dans deux livres écrits par Nersés de Lambron et George Ferguson.

Lambron (1153-1192), prêtre, théologien et traducteur travaillant sous la direction du patriarche d'Arménie, a été proclamé saint dans le ménologe de l'Église arménienne. Son livre *Explication de la divine liturgie* est un ouvrage rare, traduit par Isaac Kechichian de l'Université Saint-Joseph de Beyrouth. Ce livre explique les différentes formes de liturgie utilisées par l'Église d'Arménie. Ces formes n'ont pas énormément changé depuis leur établissement vers l'an 301. Elles ont été influencées par les rituels de l'Église byzantine et de l'Église syriaque qui, elles non plus, n'ont pas changé leurs processions et célébrations liturgiques depuis le deuxième ou le troisième siècle A.C. Ce livre est d'une grande importance pour ce mémoire-crédation. Il explique les symbolismes chrétiens et les procédures rituelles vécus au cœur même des Églises orientales. L'Église melkite a une grande ressemblance avec les célébrations, les attitudes des prêtres et même l'architecture de l'Église arménienne.

De son côté, Ferguson, dans son livre *Signs and symbols in christian art*, décrit le symbolisme chrétien. Il montre ce que signifient les couleurs, les chiffres, les parties du corps humain. Il explique la vie du Christ, telle qu'elle est perçue par l'art ancien et moderne. Il parle aussi de tous les caractères retrouvés dans le Nouveau Testament. De même, il dégage les noms des saints, leur vie, leur béatification et leur signification.

CHAPITRE IV

AL KALIMA

1. Introduction

Ce mémoire-création a été une longue, mais belle route. Les lectures que j'ai faites sur le sujet du sacré m'ont conduite vers la compréhension du sacré de transgression. Ces lectures m'ont donné la chance de mieux cerner ce que je cherche. Intuitivement, je reconnaissais en moi une envie de briser les limites de l' glise catholique, mais en même temps je ne voulais pas sortir des normes du sacré. Je voulais danser pour prier et pour m'approcher de Dieu, pourtant je craignais créer une danse insignifiante, qui tournerait à vide. L'assimilation du sacré de transgression, par contre, m'a donné de l'assurance. C'est ainsi que j'ai chorégraphié « Al Kalima », une danse liturgique chrétienne que j'ai présentée dans l'espace d'une  glise monr alaise.

2. Description générale d'Al Kalima

Le spectacle Al Kalima a été présenté le 11 et le 12 mars 2009 dans l' glise Saint Pierre Apôtre de Monr al. Neuf mois de préparation, de création et de répétition en studio ont abouti à l'accomplissement de cette représentation. Il est alors convenable de décrire quelques points primordiaux comme les choix du titre, du cycle chrétien, de l'espace, du costume, des chants, de la parole et de l'éclairage. Ces

points ont aidé à construire tout ce travail. Ensemble, ils ajoutent du sens à la présentation.

2.1. *Le choix du titre : Al Kalima*

Al Kalima veut dire « Le Verbe » ou « la Parole » en langue arabe. Ce titre est tiré de l'évangile de Saint Jean (1 :1). Pour moi, ce mot résume la vie de Jésus et son enseignement. Il porte en lui une certaine splendeur, un effet incompréhensible à la simple lecture. Il incite à chercher plus loin et à vouloir méditer. Juste en lisant « Au commencement était la Parole, et la Parole était avec Dieu, et la Parole était Dieu », on sent le merveilleux et le mystérieux. Cette phrase en elle-même met en valeur le sacré du Christianisme. Dans le but de garder cet effet du merveilleux et du mystérieux et de rapprocher le travail de création dans sa globalité au monde du sacré, j'ai choisi le titre Al Kalima.

2.2. *Le cycle chrétien comme temps sacré*

Les chrétiens présentent leurs danses liturgiques pendant toute l'année⁷. Pour chaque occasion, la danse liturgique chrétienne adopte une attitude spéciale. C'est ainsi que cette forme de danse suit le cycle chrétien dans les célébrations de la messe, les célébrations des fêtes, et la réminiscence de la vie du Christ et de son enseignement. Pour rester dans cette même ambiance, Al Kalima est une création qui embrasse le cycle chrétien, d'une façon concise, mais touchant à toutes les étapes de la vie du Christ : l'Annonciation et Noël, la Passion, la Résurrection, l'Ascension et la Pentecôte. Al Kalima se veut une expérience de toutes les formes des danses liturgiques chrétiennes. Cette création se veut aussi une expérience du temps sacré chrétien. Comme le dit Eliade : « Réintégrer le Temps sacré de l'origine, c'est

⁷ Ce point sera discuté plus en détail au chapitre VII sur la danse liturgique chrétienne, p.114-116.

devenir le « contemporain des dieux », donc vivre en leur présence, même si cette présence est mystérieuse, en ce sens qu'elle n'est pas toujours visible » (Eliade, 1965, p.81-82).

2.3. *L'église Saint Pierre Apôtre comme espace sacré*

Présenter Al Kalima dans une église était élémentaire. Une danse liturgique chrétienne qui se présente dans un théâtre n'a pas la même considération que celle qui est présentée dans une église. Al Kalima n'a pas été présentée lors d'une messe ou d'une célébration. Cependant, l'espace de l'église l'a rapproché du sacré recherché. À ce titre, Eliade confirme l'importance d'un espace sacré (Eliade, 1965, p.25).

« Lieu saint par excellence, maison des dieux, le Temple resanctifie continuellement le Monde, parce qu'il le représente et à la fois le contient. En définitive, c'est grâce au Temple que le Monde est resanctifié dans sa totalité... [Les] Temples jouissent d'une existence spirituelle, incorruptible, céleste. »

(Eliade, 1965, p.57)

Après avoir obtenu l'approbation du Père Ouellet pour danser dans l'église Saint Pierre Apôtre, j'ai visité cet espace. Juste en franchissant la porte d'entrée, j'ai ressenti l'humilité montée en moi. Malgré sa grandeur et son plafond très haut, cette église invite au recueillement et à la méditation. Sa sacristie est revêtue d'un bois chaud, sculpté minutieusement, comme si la personne qui l'a taillée priait à chaque coup de gouge. Même maintenant, en écrivant ces mots et en revoyant cet espace sublime, je ressens une palpitation au cœur et une envie de sourire en toute quiétude. L'espace de l'église a apporté une toute autre dimension à ce travail de création. Il l'a cadré dans une ambiance religieuse et l'a placé dans le contexte d'une messe chrétienne. D'après cet espace, Al Kalima a pu adopter la forme d'une danse liturgique chrétienne et non une autre forme de danse. Je base mon affirmation sur cette citation d'Eliade : « D'une part, l'église est conçue comme imitant le Jérusalem

céleste, et ceci dès l'antiquité chrétienne ; d'autre part, elle reproduit le Paradis ou le monde céleste » (Eliade, 1965, p.58).

2.4. *Le costume*

Toutes les couleurs ont une signification précise dans le Christianisme. Le rouge est la couleur du sang du Christ, le noir la couleur de la mort, le bleu la couleur du ciel et de la vérité, le vert la couleur du printemps et de la victoire (Ferguson, 1954, p.271-273). Le blanc, pour sa part, symbolise l'innocence de l'âme, la pureté et la sainteté de la vie. C'est la couleur de la lumière. On retrouve la couleur blanche dans plusieurs parties de l'évangile. Jésus est en blanc lors de sa transfiguration (Mathieu 17 :2). Il est représenté portant du blanc lors de son Ascension. L'ange qui roula la pierre du tombeau du Christ portait du blanc : « Son aspect était comme l'éclair, et son vêtement blanc comme la neige » (Mathieu 28 :3). D'un autre côté, le blanc est la couleur portée par le clergé pour Noël, Pâques et l'Ascension (Ferguson, 1954, p.274-275). J'ai choisi la couleur blanche, pour le costume de Al Kalima, dans le but de garder le symbole de pureté et pour donner un aspect illuminé à la présentation. D'autre part, le blanc épouse la lumière et les couleurs de l'église. Cette couleur rehausse l'éclairage et le met plus en évidence.

J'ai aussi voulu dansé pieds nus pour plusieurs raisons. Je crois qu'être pieds nus rapproche plus de la terre. Cette attitude crée une connexion plus forte avec le monde et enracine les sentiments religieux. De plus, j'ai toujours observé des personnes aller pieds nus pour leur pèlerinage, comme durant le mois de mai, mois de la Sainte Vierge, ou lors des fêtes saintes. Ils marchaient sur l'asphalte jusqu'à se brûler. Ils montaient les escaliers pour atteindre la statue de la Sainte Vierge, ils se déchiraient, se blessaient et se coupaient. Les pieds nus symbolisent la pénitence et l'humilité.

« The human foot, because it touches the dust of the earth, is used to symbolize humility and willing servitude. The woman in the house of the Pharisee who washed Christ's feet with her tears did so as a token of her humility and penitence, and her sins were forgiven (Luc 7:38). Christ Himself washed the feet of His disciples at the Last Supper (John 13:5). »
(Furgeson, 1954, p.64)

2.5. *Les chants, le silence et la parole*

Des chants en langue arabe au rythme byzantin, empruntés des messes et des célébrations de l'Église catholique melkite, sont utilisés comme aide à la création. Ils résument le cycle chrétien et viennent ajouter un état de prière profonde, de louange, de vénération et de sollicitation. Des moments de silence sont aussi inclus dans la chorégraphie. Ils sont parfois accompagnés de gestes et de mouvements. Le but de ces silences est principalement de créer une ambiance de simplicité, de méditation et de recueillement. Après des moments de calme, de joie, de tristesse, de souffrance, de bouillonnement et d'exaltation, la danse se termine dans le silence. Ce silence de fin prépare un état sacré. À l'encontre des silences, vient la parole. Cette parole vient introduire la présentation chorégraphique. On la retrouve aussi entre les parties de la danse, elle les lie et les rapproche. De même, la parole fait partie de la fin du spectacle. Elle se compose parfois de cris d'invocation ; elle est imploration et question, demande et sollicitation, appel et protestation. Les Psaumes encouragent la parole et les cris : « Venez, exultons dans le Seigneur, crions vers Dieu notre Sauveur » (Psaumes 95 :1).

« Le cri naît de l'exultation ; en effet, lorsque quelqu'un abonde en esprit et en pensée par l'excès de la joie, il ne peut pas la tenir cachée à l'intérieur, mais il l'extériorise à travers les sens ; à ce moment-là chacun se met en mouvement et apporte son concours à la joie ; le regard des yeux s'illumine, les mains applaudissent, la bouche rit, la langue crie, et tout le corps participe à l'activité interne de l'âme. »
(Lambron, 2000, p.118)

2.6. *L'éclairage*

L'éclairage, pour cette représentation, est fait essentiellement à la chandelle. La chandelle donne une ambiance d'obscurité qui procure un effet de sacré et de recueillement – comme le dit Otto. Le feu des chandelles réchauffe le cœur et ajoute une atmosphère chaleureuse. Les chandelles ont été placées tout au long de l'allée entre les bancs de l'église, pour éclairer le début de la danse et le mouvement processionnel tout au long de cet espace. Le centre de l'église a été allumé par deux spots. Dans ce centre, la danse de Noël a été exécutée : une danse de joie et de réjouissance. Les chandelles ont été disposées en concentration dans le chœur et dans la sacristie. Puisque l'Ascension et la Pentecôte est la partie finale de la chorégraphie, la danse se termine dans un éclairage plutôt fort – mais paisible – pour donner l'effet d'illumination.

3. Utilisation des symboles chrétiens dans la chorégraphie d'Al Kalima

Comme mentionné plus haut, la chorégraphie d'Al Kalima interprète le cycle chrétien. Elle se divise ainsi en cinq parties : « Notre Père » et introduction liturgique, Annonciation et Noël, Passion, Résurrection, Ascension et Pentecôte. Ces parties sont reliées entre elles par des moments de silence, accompagnés par des gestes ou par des paroles de prières, elles aussi accompagnées par des mouvements. La danse débute dans l'allée entre les bancs face à la sacristie ; elle se déplace à travers tout cet espace pour arriver au centre, puis traverse pour aboutir au chœur de l'église et se termine sous la croix devant la sacristie. Chaque partie de cette chorégraphie exprime un état spécifique de recueillement en prière, de joie, de bonheur, de douleur, de souffrance, de promesse, de réjouissance, d'exaltation, et d'élévation. Pareillement, la chorégraphie englobe des symboles chrétiens interprétés

en mouvement et en gestes, inspirés des icônes et de la gestuelle des prêtres lors des célébrations et des messes.

3.1. *Le « Notre Père » et l'introduction liturgique*

La danse commence à l'entrée de l'église, juste au bout des bancs⁸. Cet endroit de l'église est considéré être « une image de la terre » (Lambron, 2000, p.125). De la même manière, quand le prêtre se place à la porte de l'église il se compare au Christ qui « volontairement... s'est humilié, et il est venu se tenir à la dernière place... c'est-à-dire sur terre qui est la porte du ciel... » (Lambron, 2000, p.124).

La danse est entamée par un cri : « Notre Père » en arabe. Ce cri est répété trois fois et entrecoupé par des moments de silence. Ce cri est une imploration, une supplication, un appel urgent. C'est une sorte de secousse disant : Dieu est-ce que tu m'entends ? Est-ce que tu me vois ? Regarde-moi, j'ai besoin de toi. Après ce cri, la prière du « Notre Père » est récitée en adoptant le mouvement que De Sola utilise pour cette prière précisément (De Sola, 1977, p.34) : la tête et les bras sont baissés, puis les bras s'étendent lentement devant la poitrine pour s'y refermer en croix, la tête se relève et les bras retombent des deux côtés.

Après le « Notre Père », une danse d'introduction est interprétée sur un cantique appelé le Trisagion. Ce Trisagion est une glorification de Dieu qui se traduit ainsi : « Dieu Saint, Saint et Fort, Saint et immortel qui t'es incarné et as été crucifié pour nous, fais-nous miséricorde » (Lambron, 2000, p.128). C'est ainsi que cette danse d'introduction se veut une louange à Dieu lui rendant hommage et demandant

⁸ Pour procurer une meilleure vision aux spectateurs, j'ai été obligée d'avancer et de me placer au milieu entre les bancs, pourtant l'idée était de débiter à la dernière place des bancs.

sa compassion. C'est une danse d'humilité, de recherche de soi, de concentration et de méditation.

Pendant toute cette introduction – et durant les autres parties de la chorégraphie –, les mains prennent des positions inspirées des icônes. Les mains se joignent pour la prière (icône no.1). Elles passent de la poitrine puis vers le front en guise de salut. Les paumes s'ouvrent dans une ouverture de béatitude (icônes no.2 et 3). Puis, les mains prennent la pause du Sacré-Cœur, le doigt pointant vers le cœur (icône no.4). À la fin de cette danse, la main droite se lève vers le ciel en prenant chaque fois une forme de bénédiction (icônes no.5 et 6). « [The hand] open with three fingers extended, [is] the symbol of Trinity... The hand raised, palm outward, is symbolic of the blessing of God » (Ferguson, 1954, p.65).

3.2. *L'Annonciation et Noël*

La partie de l'Annonciation et Noël est répétée trois fois. Chaque répétition est un peu plus étendue dans le temps que la précédente. Cela résume l'état d'attente avant la naissance du Christ. C'est une attente de belle promesse, d'excitation et d'exultation : Dieu s'incarne, il vient sur terre et se fait homme. La répétition de la danse en trois fois symbolise la Trinité. Le chiffre trois dans le Christianisme est d'une grande importance.

« Three was called the Pythagoras the number of completion, expressive of a beginning, a middle, and an end. In Christian symbolism, three became the divine number suggesting the Trinity, and also the three days that Christ spent in the tomb. »

(Ferguson, 1954, p.276-277)

Cette partie de la danse se termine avec un mouvement de bras, soulevant le Nouveau Né du sol et le berçant. Cette image, selon Eliade, est retrouvée chez plusieurs civilisations et religions qui sanctifient la naissance.

« Plus répandu encore est l'usage de déposer le nouveau-né sur la terre. Il existe encore de nos jours en certains pays d'Europe : l'enfant, aussitôt baigné et emmailloté, est déposé à même la terre. L'enfant est ensuite soulevé par le père (...) en signe de reconnaissance. »

(Eliade, 1965, p.123)

3.3. *La Passion*

La danse de la Passion est une interprétation des moments de torture et de la crucifixion du Christ. La douleur, la peine, la peur et le découragement font partie de cette danse. Le corps se tord pour montrer le côté sombre et sinistre de cette danse. À un certain moment dans la danse de la Passion, le torse se penche et la tête tombe. Cette dernière entame un mouvement de va-et-vient qui commence lent et puis gagne en vitesse. Ce mouvement symbolise l'encensement qui signifie : « Dieu donne sa splendeur aux Anges et reste en soi-même, et... le Seigneur donne son corps aux hommes qu'il unit à soi-même... » (Lambron, 2000, p.76-77). Après le mouvement d'encensement, les cheveux – retirés en arrière depuis le début de la danse – tombent. Les cheveux longs et tombants symbolisent la pénitence. « Loose, flowing hair is symbol of penitence » (Ferguson, 1954, p.64). L'origine de cette idée ressort de l'évangile de Luc 7: 37-38 : « Et voici, une femme pécheresse qui se trouvait dans la ville, ayant su qu'il était à table dans la maison du pharisien, apporta un vase d'albâtre plein de parfum, et se tint derrière, aux pieds de Jésus. Elle pleurait; et bientôt elle lui mouilla les pieds de ses larmes, puis les essuya avec ses cheveux, les baisa, et les oignit de parfum. »

3.4. *La Résurrection*

Dans la partie de la Résurrection, plusieurs gestes de bonheur, d'exaltation, de grande joie, d'accomplissement, de louange, de glorification et d'élévation sont inclus. On retrouve entre ces gestes un baiser et des applaudissements de mains. Le

baiser est le signe de « l'union et l'égalité spirituelles ». Il est aussi un baiser de paix et d'amour (Lambron, 2000, p.176). Durant les messes, le prêtre célébrant se penche sur l'autel et le baise. Anciennement, le salut de paix entre les fidèles était un baiser. D'autre part, les applaudissements aussi signifient l'union : « The clasping of hands... has the symbolic meaning of union » (Ferguson, 1954, p.66). C'est ainsi que cette danse de la Résurrection se veut une union avec Dieu.

3.5. *L'Ascension et la Pentecôte*

Pour cette dernière danse, quelques symboles sont intéressants à soulever. Au début de cette partie, la position debout face à l'ouest – dos tourné à la sacristie – et la position par terre – corps tordu et tête tournée vers l'ouest – signifient le renoncement au diable (icône no.7). D'après Eliade, qui décrit les quatre points cardinaux d'une église byzantine, « ... l'ouest ... est la région des ténèbres de l'affliction, de la mort, des demeures éternelles des morts, qui attendent la résurrection des corps et le jugement dernier » (Eliade, 1965, p.58-59). De plus, des mouvements en grand penché du corps, accompagnés d'un geste de la main qui passe sur le front ou d'un geste des bras qui passent de la poitrine vers les épaules, interprètent la bénédiction et le salut de l'autel et dessinent la gestuelle des prêtres devant la Bible ou la croix de Jésus. Finalement, trois coups sur la poitrine, effectués avec le pouce, l'index et le majeur joints, représentent l'humiliation et l'abaissement. C'est ainsi que cette partie de l'Ascension et la Pentecôte renonce au diable. Elle cherche la bénédiction et l'union avec Dieu, le Fils et le Saint-Esprit. En s'humiliant et se faisant petit l'être retrouve la réconciliation avec soi et avec son Créateur.

4. Description du travail en studio

En arrivant à cette étape du travail de rédaction, je sens que je voyage dans le temps. Je revois mes moments de faiblesse et mes moments de force. Je ressens les moments de satisfaction quand j'arrivais facilement à chorégraphier une partie : les moments de concentration totale, de recueillement absolu et de calme intérieur. Je ressens aussi les moments de frustration où je répétais infiniment sans arriver à mon but : les moments de vide troublant, de fatigue épuisante et de perturbation immense. Il n'est pas surprenant que, pendant ces neuf mois de préparations, d'entraînement et de travail chorégraphique, j'aie vécu des instants paisibles, mais aussi des instants de doute. Avant chaque séance de répétition, je m'agenouillais et je priais. J'essayais de méditer un peu, de bavarder avec Dieu, de lui demander force et courage. Quelques fois, j'avais l'intuition qu'Il était présent avec moi, qu'Il me regardait et rien ne pouvait me perturber. D'autres fois, j'étais lasse et j'avais mal au cœur et au corps. Pourtant, je me rattrapais. Je créais cette danse pour qu'elle devienne ma prière, pour qu'à travers elle je puisse communiquer avec Dieu plus aisément, pour que je sente sa présence plus vigoureusement. J'étais en studio, en train de préparer ce mémoire-créditation, pour la seule raison de me voir proche de Dieu : c'était là mon défi.

Le travail en studio a été enrichissant à plusieurs niveaux. J'ai essayé de donner le meilleur de moi, et j'ai surtout profité des remarques des personnes qui ont assisté aux répétitions, spécialement ma directrice. Il est plaisant aussi de voir comment quelques remarques épousent les écrits des auteurs. Par exemple, Martin m'avait proposé de diminuer l'utilisation de la main droite à laquelle, inconsciemment, je donnais beaucoup d'importance. Par contre, Caillois démontre que la main droite a une grande signification dans le monde du sacré : « la main *droite* est aussi la main *adroite*, celle qui conduit l'arme *droit* à son but. Attestant ainsi non seulement l'*adresse*, mais le *bon droit* du guerrier, sa *droiture*, elle prouve que les dieux le protègent... Le droit et l'adresse manifestent la pureté et la faveur

divine... » (Caillois, 1950, p.56-57). Peut-être que mon inconscient m'avait conduite à mettre en valeur la main droite, comme si je la tendais pour aboutir au sacré.

D'autre part, Martin m'a encouragée à simplifier les pas de la danse : c'était un travail vraiment difficile. Pourtant, comme l'écrit De Sola : « Movement is of little value in worship if it is too complicated, or if it becomes mechanical or if it is 'performed' rather than assimilated and made the person's own » (De Sola, 1977, p.21). Je me suis donc efforcée de trouver des mouvements simples et expressifs en même temps. Comme mentionné précédemment, il y avait des moments où je chorégraphiais rapidement et sans complication et d'autres où je trouvais le travail assez difficile. La danse de l'introduction liturgique et la danse de la Passion m'étaient facilement inspirées. Tout au contraire, j'ai eu de la peine à retrouver du premier essai une chorégraphie expressive et simple pour les danses de l'Annonciation et Noël, la Résurrection, l'Ascension et la Pentecôte. J'ajoutais des pas, je les changeais, je les supprimais, je les répétais, je me tenais debout au milieu du studio pendant de longues minutes sans résultat, j'improvisais des mouvements mais ils ne me plaisaient pas. Puis, soudainement, lors d'une répétition, j'arrivais à créer, dans la facilité absolue, ce que je cherchais depuis longtemps. Pourtant, je suis sûre aujourd'hui que cette aise dans la création était guidée par Dieu. J'arrivais ces jours-là en studio et je me mettais à la méditation. Comme un enfant perdu, quelques fois au bout des larmes, je parlais au Seigneur en implorant son aide et son soutien. J'étais stressée et j'avais peur, alors je me concentrais et je priais. Quand la création était accomplie, je ne sentais pas de la fierté ou du mérite, au contraire, je ressentais de l'appréciation et de la reconnaissance. Je comprenais aussi plus profondément le sens de l'Annonciation, de Noël, de la Résurrection, de l'Ascension et de la Pentecôte. J'arrivais à sentir quelque chose vibrer dans mon cœur. Je voulais sauter de joie et de bonheur. J'étais satisfaite, d'une satisfaction apaisante, douce, légère et très agréable. Alors, je répétais la danse sans me lasser et sans me fatiguer. Je quittais le studio en sentant mon cœur bondir en moi.

De plus, Martin m'a poussée à travailler mon interprétation de la danse. Elle me demandait de changer mon attitude. J'avais tendance à agrandir mes pas, à terminer mon mouvement dans une pause prétentieuse et avec un geste de tête vaniteux, influencé par les mouvements et les attitudes du ballet classique. Cela n'aidait pas ma danse liturgique chrétienne et Martin avait pleinement raison. Quand j'ai commencé à changer cette attitude, à baisser ma tête et à me rapprocher de mon centre, de mon cœur, j'ai senti une grande différence. J'ai appris que, de cette façon, je faisais acte d'humilité, je me retrouvais plus proche de la terre. Je baissais la tête et les yeux devant Dieu. Je me penchais devant Sa grandeur. De cette manière, je ne dansais plus pour moi et pour le plaisir de danser, mais je dansais pour Dieu et pour Lui faire plaisir. Je dansais pour prier et pour communiquer avec Lui. Je ne dansais plus pour me vanter et montrer mes prouesses, mais je dansais pour louer Dieu et montrer Son amour, Sa tendresse, Sa miséricorde et Sa compassion.

« Hence to adopt a posture is to encourage the condition expressed by it ; when one assumes a posture of humility, one's sense of humility, declared verbally, is fostered. Attitudes are in this way strengthened by bodily expression; movements quicken feelings... Indeed movements increase sensitivity; they are a medium of expression and should be the indivisible partner of vocal prayer ... Postures, gestures, movements, they not only disclose what we are, what we feel, what we intend – they make us what we are.»

(Davies, 1984, p.162)

5. Description de la présentation publique

Le jour de la présentation arrive. J'ai le trac, mais je ne suis pas énervée. Je suis calme, sereine même. Je vis dans un état que je n'ai jamais expérimenté auparavant. La peur mélangée à la sérénité me sont inexplicables. Durant tous mes spectacles précédents, je me suis toujours sentie énervée, même irritée. Al Kalima a

fait exception. Ce spectacle m'a procuré la quiétude, la tranquillité et la paix intérieure. Cependant et malgré cet état, j'ai été distraite à certains moments de la présentation. Mais, j'ai aussi éprouvé des moments de transportation, d'élévation, de bonheur palpitant et de douleur mystérieuse.

5.1. *Les moments de faiblesse*

Les moments de distraction vécus lors de la présentation ne sont pas très nombreux, mais ils ont existé. Ils continuent de me perturber, même après plusieurs mois.

À un certain instant, j'ai eu honte, j'ai été intimidée, j'ai douté de moi, j'ai été angoissée. Je me suis demandée si ma danse était convenable pour l'église, si ma présentation était décente. Pourtant, je me suis rappelée le sacré de transgression et la cause pour laquelle je danse. Ma danse est une prière et je voulais la réussir. Je souhaitais être présente devant Dieu, avec mon âme et mon corps. À d'autres moments, j'étais consciente de la présence du public. Je perdais ma concentration. Je me souciais de leur compréhension de la danse et de leurs réactions. Cependant, je me secouais. Je faisais une petite prière pour me rappeler que je danse pour Dieu, et le public est présent pour prier avec moi, non pour me juger. D'autres fois, je perdais mon équilibre. Je me sentais faible et découragée par cette fragilité. L'énergie me manquait. Le corps est humain, je suis un être humain face à Dieu, un être chétif qui essaie de se faire remarquer par son Créateur. Alors je priais : « aide moi Seigneur, donne-moi la force de continuer ». Et je continuais ma danse comme si je venais d'entamer le premier pas, le cœur et le corps battant d'un élan ferme.

Vers la fin de la danse, ma respiration devenait haletante et lourde. J'ai été dérangée par cet état. Je n'ai pas pu contenir mon souffle. Je l'ai écouté s'amplifier dans le silence et je me suis concentrée à le retenir, en oubliant que ma danse en était

plus importante. En pensant aujourd'hui aux causes de cette distraction, je réalise que je l'avais mal interprétée et que, contrairement à ce que j'avais pensé, j'aurais dû me concentrer dessus. La respiration est un signe de vie. Se fatiguer, haleter, transpirer sont des attributs humains. Dieu, qui s'est incarné pour nous en Jésus-Christ, a respiré, haleté et souffert sans avoir honte. Dieu nous a montré que l'être humain est important, que respirer et souffrir pour la vie sont aussi importants. Je connais maintenant le sens de ma respiration et de mon halètement.

5.2. *Les moments de force*

Je ne trouverai jamais les mots pour décrire mes sentiments et mes états lors de ma danse liturgique. J'ai été transportée quelques fois par un tourbillon et d'autres par un bercement. Même aujourd'hui, bien des semaines après ma présentation, et à chaque fois que j'y pense, mon cœur bat, palpite, saute, danse, s'exalte, s'enthousiasme, se réjouit et s'enflamme. Selon Caillois et Otto, j'ai dû vivre le sacré à certains instants. J'ai ressenti le « fascinant » et le « tremendum ».

« Le *fascinans* correspond aux formes enivrantes du sacré, au vertige dionysiaque, à l'extase et à l'union transformante, mais c'est aussi, plus simplement, la bonté, la miséricorde et l'amour de la divinité pour ses créatures, ce qui les attire irrésistiblement vers elle, tandis que le *tremendum* représente la « sainte colère », la justice inexorable du Dieu « jaloux » devant qui tremble le pécheur humilié implorant son pardon. »
(Caillois, 1950, p.49)

J'ai été attirée par Dieu. Mes mouvements me précédaient, mon corps courait en avant cherchant la croix où mes yeux se poseront pour continuer la prière, l'imploration et la communication. Mes bras voulaient enlacer cet être invisible, ce Dieu plein d'amour et de miséricorde. D'autre part, j'ai posé ma main sur mon cœur et j'ai baissé la tête pour demander pardon. J'ai laissé tomber mes cheveux et j'ai frappé sur ma poitrine en signe de pénitence. Durant ces moments sublimes, je n'ai pas pensé à ma chorégraphie, ni à mes pas, ni à mes gestes. J'ai senti que mes

mouvements s'accomplissaient dans la spontanéité totale et le naturel absolu. Enfin, je dansais pour Dieu, pour prier, pour accomplir un rêve. Je célébrais Dieu avec mon corps et la danse.

Lors de l'introduction liturgique, j'ai dansé avec le sentiment d'être proche de la terre. J'ai compris combien j'étais petite devant la grandeur de Dieu. Avec chaque plié, je m'enfonçais plus profondément dans le sol. Pourtant, je n'avais pas la sensation d'être écrasée. Au contraire, je me sentais en parfaite harmonie avec ce qui était réel autour de moi : l'église, le chant du Trisagion, mon cœur qui battait, ma joie de finalement danser pour Dieu.

Pour l'Annonciation et Noël, mon bras suivait le son des cloches et mon corps tournait dans les quatre directions. J'avais de la difficulté à arrêter ce mouvement. Je devenais moi-même ces cloches de jouissance, qui sonnent et s'ébranlent. Mon corps vibrait. Mon bras me tirait vers le haut, j'étais transportée, élevée. Puis mes bras continuaient en mouvements successifs comme attrapant l'air et le ramenant vers mon centre. Mais ce n'était plus l'air que j'attrapais, c'était la Bonne Nouvelle, la Parole qui s'incarnait. Alors je me hâtais vers la fin. J'anticipais mes pas vers le moment où j'allais prendre ce Nouveau Né dans mes bras et le bercer. Mon battement de cœur avait glissé vers mon estomac et mon ventre. Je bouillonnais d'euphorie, de quelque chose d'incompréhensible.

Le moment de la Passion est arrivé, je trouvais de la difficulté à respirer. L'air devenait soudainement lourd. Mes pieds me faisaient mal, je perdais l'équilibre. Mon cœur me faisait mal, je souffrais. Mes bras me tiraient vers le haut, mais mes jambes me poussaient vers le bas. J'ai senti les larmes me monter aux yeux, ma gorge se serrait. J'étais angoissée, je tremblais, j'étais en agonie. Même aujourd'hui, je ne comprends pas qu'est ce qui m'est arrivé. Mon cœur s'échappait de ma poitrine, je n'avais plus de force, je me battais. La Passion du Christ et Sa

mort m'étaient plus que tangibles. Pourtant, je sortais de ma détresse avec l'annonce de « Al Massihou Kam » : le Christ est ressuscité.

Avec la partie de la Résurrection, je voyais venir ce moment de pure exaltation, de frénésie même. Je souriais sans le vouloir. Mon cœur riait de bonheur, il palpitait. J'avais des élans d'extrême gaieté. Je sautillais. Je me sentais légère. J'étais moi-même surprise de mon état. Je ne l'avais pas senti auparavant, ni durant mes répétitions en studio, ni même durant mes deux jours de répétitions à l'église. Dieu était présent pour moi. Il changeait la perception que j'avais du Christianisme. Il me montrait que le Christianisme est une religion de joie, de bonheur, de promesse, d'élévation, de grâce et d'extrême amour. J'effaçais alors l'idée que le Christianisme est la religion de la culpabilité. Je terminais ma danse dans un paisible recueillement. Je me rapprochais de la croix pour remercier le Seigneur, pour faire acte d'humilité encore une fois devant Lui ; ou peut-être pour Lui demander, avec hésitation, si j'avais attiré Ses faveurs.

CHAPITRE V

LE SACRÉ

1. Introduction

Sacré, religion, mysticisme, rituel, prière sont des termes qui, mis ensembles, semblent tisser une toile d'araignée. Cette toile, brillante à la lumière du jour, est sûrement captivante. Elle est captivante dans le sens où elle est attirante, intéressante à contempler et à observer. Mais elle est aussi captivante dans le sens où elle devient dangereuse, en s'y approchant on peut facilement être pris, puis englouti. En lisant sur le sacré, on ne se sent jamais rassasié. Des millions de pages accompagnées de descriptions enivrantes peuvent ne pas être suffisantes. Personnellement, je cherche plus loin, et scrute encore et encore.

Le sacré est un monde féérique qui attise la curiosité. Dans ce mémoire-crédation, la recherche du sacré a donné plusieurs issu ; elle a aussi tracé le chemin vers le mysticisme, la religion et le sacré de transgression. Les lectures sur le thème du sacré ont permis une compréhension plus profonde du sujet. Spécifiquement, elles ont apporté une nouvelle dimension à la partie créative de ce mémoire.

2. Le sacré

Selon Otto le sacré est fascinant, sublime, beau et « numineux ». Le terme « numineux »⁹ est formé de trois éléments : « les éléments du *tremendum* et de la *majestas* impliquent enfin un troisième élément que j'appellerais l'énergie du numineux (...) ; c'est à lui que se rapportent les expressions symboliques de vie, de passion, de sensibilité, de volonté, de force, de mouvement, d'excitation, d'activité, d'impulsion » (Otto, 1949, p.41). Otto précise aussi que le sacré est « composé » d'éléments rationnels et non-rationnels.

« Le sacré, au sens complet du mot, est donc pour nous une catégorie composée. Les parties qui la composent sont, d'une part, ses éléments rationnels, et d'autre part, ses éléments non-rationnels. (...) Les idées rationnelles d'absoluité, de perfection, de nécessité et d'entité, et de même celle du bien en tant que valeur objective et objectivement obligatoire, ne procèdent d'aucune perception sensible, de quelque genre qu'elle soit, et ne peuvent s'expliquer par une telle « évolution ». (...) Les éléments non-rationnels de notre catégorie du sacré nous conduisent à quelque chose de plus profond encore que la « raison pure » prise dans son sens usuel, à ce que le mysticisme a appelée avec raison le « tréfonds de l'âme ». Les idées du numineux et les sentiments rationnels, répondants sont, aussi bien que les éléments rationnels, des idées et des sentiments absolument *purs*, auxquels s'appliquent avec une exactitude parfaite les signes que Kant indique comme les caractères des concepts « purs » et du sentiment « pur » ».

(Otto, 1949, p.160-161)

De plus, Otto voit trois moyens « directs » et « négatifs » qui représentent le sacré. « L'obscurité » et « le silence » sont des moyens explorés surtout par l'art en Occident, auxquels s'ajoute « le vide » exploré en Orient (Otto, 1949, p.108-109). D'autre part, le sacré, comme discuté par Otto, se retrouve dans plusieurs domaines de la vie, mais il est précisément développé par la religion : « le sacré est tout d'abord une catégorie d'interprétation et d'évaluation qui n'existe, comme telle, que dans le

⁹ Cet élément a déjà été abordé au chapitre III, p.20.

domaine religieux. Sans doute elle passe dans d'autres domaines, par exemple dans l'éthique, mais elle n'en provient pas » (Otto, 1949, p.19). Pour appuyer l'idée du sacré qui vit dans plusieurs autres domaines que la religion et pour se rapprocher de la pensée des auteurs modernes, Otto soulève une attitude subjective et relative à chaque individu dans l'exploration du sacré : « ce n'est pas seulement dans le sentiment de l'aspiration religieuse que prend vie le fascinant. Il vit déjà dans l'élément de « solennité » qui se trouve aussi bien dans le profond recueillement de l'adoration individuelle et de l'élévation de l'âme vers le sacré que dans le culte public pratiqué avec gravité et recueillement » (Otto, 1949, p.63).

De son côté, Durkheim définit surtout la religion. Pour lui, le monde du sacré fait partie intégrante du monde religieux ; le sacré est une entité qui existe tout naturellement dans la religion. Comme tous les auteurs, il compare le sacré au profane. Pour lui le sacré et le profane n'ont rien de commun. Ils sont tous les deux une conception de « l'esprit humain » (Durkheim, 1960, p.53). Pourtant, ces deux mondes ne sont pas totalement séparés, l'un a besoin de l'autre pour exister.

« La chose sacrée, c'est, par excellence, celle que le profane ne doit pas, ne peut pas impunément toucher. Sans doute, cette interdiction ne saurait aller jusqu'à rendre impossible toute communication entre les deux mondes ; car, si le profane ne pouvait aucunement entrer en relations avec le sacré, celui-ci ne servirait à rien. »

(Durkheim, 1960, p.55)

Pour Bastide, le sacré peut prendre deux formes : l'une « sauvage » et l'autre « domestiquée ». Mais Bastide ne sépare pas complètement ces deux formes, au contraire. Il voit dans le sacré sauvage une envie de se domestiquer, et de même pour le sacré domestiqué une envie de se révolter (Bastide, 1975, p.210-221). C'est ainsi que le sacré sauvage et le sacré domestiqué fusionnent ensemble.

« Le sacré sauvage en effet – et qui reste sauvage – se veut expérience vécue du chaos, de l'éclatement de tout ordre cosmique ou psychique, de la saisie d'un Dieu qui flotte, œuf non éclos, sur une mer de

ténèbres agitées. Et se situe donc dans une catégorie archétypale *a priori* qui lui dicte la loi obligatoire du désordre et du dysfonctionnement (...). Je viens d'employer l'expression de *catégorie a priori* qui rappelle la philosophie de Kant, et en effet, ici comme dans le monde kantien, il est impossible à l'individu d'atteindre les Noumènes (nous dirions le Sacré à l'état pur, dans sa transcendance absolue), il se moule, dès que nous le saisissons, soit à travers le corps, soit à travers l'esprit, dans les formes archétypales qui nous sont constitutives ; il ne peut donc y avoir pour l'homme d'instituant que déjà – et dès le début – institué. »

(Bastide, 1975, p.228-229)

À l'instar d'Otto et de Durkheim, Bastide parle de la présence du sacré dans la religion. Mais, à cet effet, la religion devrait faire des efforts pour entretenir le sacré et le garder à une distance proche de la logique humaine : « si la religion affirme d'un côté la transcendance du sacré par rapport au profane, définit par conséquent une coupure, cette coupure laisse l'homme désespéré ; il faut abolir la distance et créer des canaux de communication qui nous feront passer de la « présence » du sacré à la « rencontre » avec le sacré » (Bastide, 1975, p.145).

Eliade dit que le sacré est « la manifestation de quelque chose de « tout autre », d'une réalité qui n'appartient pas à notre monde » (Eliade, 1965, p.17). Le sacré est une « puissance », une « réalité » absolue. Là où ce sacré existe et au moment où il existe il y a « pérennité et efficacité » (Eliade, 1965, p.18). Pour Eliade, l'homme vit dans deux modalités ; il crée son espace sacré comme il crée son espace profane et il vit dans un temps sacré comme il vit dans un temps profane.

« ...l'homo religiosus croit toujours qu'il existe une réalité absolue, le sacré, qui transcende ce monde-ci, mais qui s'y manifeste et, de ce fait, le sanctifie et le rend réel. Il croit que la vie a une origine sacrée et que l'existence humaine actualise toutes ses potentialités dans la mesure où elle est religieuse, c'est-à-dire : participe à la réalité. »

(Eliade, 1965, p.171-172)

Pour sa part, Caillois utilise un vocabulaire extrêmement riche pour décrire le sacré. Le sacré devient pour lui cette « énergie dangereuse, incompréhensible,

malaisément maniable, éminemment efficace ». Le sacré est « une force si difficile à maîtriser », qui « ne s'apprivoise pas, ne se dilue pas, ne se fractionne pas » (Caillois, 1950, p.27-28). Le sacré, explique Caillois, est à la fois cause de « terreur et de confiance » (Caillois, 1950, p.26-27) ; il suscite aussi « les sentiments du respect et d'aversion, de désir et d'effroi » (Caillois, 1950, p.48). « Le sacré appartient comme une propriété stable ou éphémère à certaines choses (...), à certains êtres (...), à certains espaces (...), à certains temps (...) » (Caillois, 1950, p.24). Selon lui, le sacré « se présente comme « interdits » » (Caillois, 1950, p.25). Cet interdit a deux caractères : le premier est le caractère qui protège « l'ordre du monde » et établit un mode d' « humilité » et de « dépendance », le second est le caractère qui incite à la « révolte » et à la « destruction » (Caillois, 1950, p.171-172). Finalement, « le sacré est ce qui donne la vie et ce qui la ravit, c'est là d'où elle coule, l'estuaire où elle se perd » (Caillois, 1950, p.183). « Le sacré est toujours plus ou moins « ce dont on n'approche pas sans mourir » » (Caillois, 1950, p.25), sinon, sans mourir un peu.

Jeffrey, quant à lui, parle de l'expérience du sacré comme « étant une expérience intime et privée, parce que propre à chaque individu » (Jeffrey, 1998, p.25). « Le sacré est une notion qui permet aux humains d'exprimer l'« angoissante jouissance » ou la « jouissance angoissante » de l'intensité excessive ou des limites indépassables d'une passion, d'un sentiment ou d'une émotion, vécue dans une certaine situation, dans un espace-temps singulier, dans des dispositions particulières » (Jeffrey, 1998, p.89). C'est ainsi que Jeffrey exprime son idée de la « religion personnelle » en disant que chaque personne vit une expérience propre et, d'après les circonstances vécues, cette personne définit les normes de son sacré (Jeffrey, 1998, p.91) ; cela fait écho à l'idée d'Otto sur « l'adoration individuelle ».

Comme chez Caillois, on retrouve chez Jeffrey l'idée « d'interdits » qui constitue une partie des normes du sacré. Deux citations affirment ce que Jeffrey entend par « interdits » : « ce qui est fondamentalement sacré pour une société,

comme pour chaque individu par ailleurs, c'est une expérience qui signale la présence d'interdits » (Jeffrey, 1998, p.51) ; « le sacré et le profane varient selon les religions, les cultures et les personnes. On ne saurait établir une division sacré/profane sans tenir compte des interdits » (Jeffrey, 1998, p.90). En parlant de l'époque moderne, ou même postmoderne, Jeffrey précise que « ...l'expérience des hommes à l'égard du sacré n'a pas disparu » (Jeffrey, 1998, p.47). Malgré la multitude de changements occurants tout au long des siècles, « l'expérience du sacré reste immuable » (Jeffrey, 1998, p.47). Dans la postmodernité, on retrouve « l'irrationnel, (le) mystérieux, (...) la folle passion, en un mot, (les) limites de la raison » (Jeffrey, 1998, p.33). C'est ainsi que l'expérience religieuse ne disparaît pas. Plutôt, elle mute, portant en elle « ses interdits et son sacré » (Jeffrey, 1998, p.33).

Ménard, pour sa part, affirme que le sacré est une expérience vécue et que cette expérience « ...serait d'abord une certaine manière d'appréhender le monde (...). Ce serait, plus précisément, l'intuition vive d'une sorte de présence active à la fois mystérieuse et puissante » (Ménard, 1999, p.31-32). Ménard soutient ses propos sur le sacré en prenant comme points de repères des citations tirées de plusieurs auteurs comme Caillois et Bataille. C'est ainsi qu'il cite Bataille : « Le sacré (...) est essentiellement (...) le bouillonnement prodigieux, le déchaînement exubérant, aveugle et violent de la vie sous toutes ses formes ; un déchaînement que l'ordre des choses, pour durer, doit absolument enchaîner, endiguer » (Ménard, 1999, p.108).

En fait, pour Ménard, le sacré est cette chose qui « fait vivre » ou pour laquelle on est « prêt à mourir » (Ménard, 1999, p.106). L'expérience du sacré est une affaire qui ne peut pas être définie par des mots ; elle est inexplicable ; elle est en grande partie incompréhensible, parce qu'elle fait partie de l'intuition et de l'inconscient.

D'un autre côté, Ménard se rapproche de la philosophie d'Otto quand il écrit que «...l'expérience du sacré demeure, dans son essence, une expérience ambivalente. Le sacré est à la fois fascinant et terrifiant, attirant et repoussant, bénéfique et dangereux. De ce point de vue, force est aussi de conclure qu'il n'est, en son principe, « ni bon ni mauvais ». Ou alors, qu'il peut aussi bien être l'un que l'autre » (Ménard, 1999, p.183). De plus, Ménard se rapproche encore plus d'Otto quand il affirme que «... l'expérience du sacré demeure, ultimement, le silence » (Ménard, 1999, p.43).

Ménard va encore plus loin dans son explication du sacré. Pour lui, le sacré est senti dans son ampleur quand il fait « irruption » dans la vie profane. Il peut prendre, cependant, deux formes : l'une « positive » et l'autre « négative ». Vu du côté « positif », le sacré devient « lumineux », « constructif », « bénéfique ». Vu du côté « négatif », il devient « nocturne », « sombre », « destructeur ». C'est ainsi que se crée la différence entre le bien et le mal prêchés par les religions, surtout le christianisme. Pour Ménard, le sacré « négatif » est rejeté par la société et banni par la religion, tandis que le sacré « positif » n'aura de valeur que s'il est « sanctifié », sinon il tombera dans une phase « neutre » mélangée à la vie profane monotone (Ménard, 1999, p.186-187). Comme pour l'idée de « l'expérience du sacré » retrouvée chez Otto, Ménard reprend aussi l'idée du « sacré sauvage », retrouvée chez Bastide.

« ...dissipons immédiatement un malentendu fréquent lorsqu'il est ainsi question de formes « domestiques » et « sauvages » de l'expérience du sacré. À cause de l'image spontanée que nous nous en faisons souvent, la tentation est sans doute grande d'imaginer le sacré sauvage sous les traits d'une explosion frénétique ou d'une spectaculaire exubérance. Et cela peut certes être le cas à l'occasion, mais c'est loin de l'être toujours. La différence entre l'expérience domestique du sacré et sa contrepartie sauvage ne tient pas essentiellement à l'*intensité* de leurs formes mais bien plutôt à l'*intentionnalité* de leurs manifestations. »

(Ménard, 1999, p.136)

C'est ainsi que l'expérience du sacré sauvage est considérée par Ménard comme un rapprochement direct vers l'état brut du sacré. Ce sacré sauvage retient en lui une « fascination » énorme. « La tentation demeure toujours grande de s'y perdre » (Ménard, 1999, p.137). De fait, Ménard trouve que le sacré n'est pas perdu dans notre vie moderne. Au contraire, il existe bel et bien. On le cherche, le vit, le veut. « Loin de s'être émancipée de la sphère « mystérieuse et irrationnelle » du sacré, notre époque – et pour le meilleur comme pour le pire – y serait plus que jamais engluée » (Ménard, 1999, p.150).

Le sacré est un sujet attachant. C'est un monde vaste qui touche la sensibilité et les sentiments, qui fait palpiter le cœur ; il transporte, comme dans un rêve. Le sacré est cette « passion » retrouvée chez Otto et Jeffrey, il est ce « fascinant », cette « impulsion » et cette « intuition » soutenues par Otto et Ménard. Le sacré existe à travers un geste d'impulsion et d'intuition. Il renferme l'« adoration et l'expérience individuelle ». Pour ce mémoire-crédation, le côté « négatif » du sacré a été rejeté, tandis que son côté « positif », « sublime », « lumineux » et « constructif » a été conservé pour les fins de cette recherche. L'exaltation et l'élévation ont été recherchées ; les ténèbres et l'obscurité éloignées.

L'idée du « sacré sauvage » développée par Bastide et Ménard est celle qui a été principalement retenue dans Al Kalima. En fait, les concepts de « sacré sauvage » et de « sacré domestiqué » sont à la base de tout le travail d'Al Kalima. Cette danse liturgique se veut une révolte, voire une coupure avec le sacré imposé par l'Église. Cet aspect sauvage attire parce qu'il s'éloigne de « l'institué ». Cependant, Al Kalima cherche une communion avec Dieu, un rapprochement et un état de prière. Cet état ramène alors le côté « sauvage » de cette danse vers le « sacré domestiqué ». De la révolte, Al Kalima se retrouve à la fin dans le réconfort, l'apaisement et le recueillement. Comme il sera décrit dans les pages suivantes, le sacré sauvage d'Al Kalima s'apparente au sacré de transgression. Mon sujet de recherche échappe ainsi

volontairement au « sacré domestiqué » « institué » de l'Église orientale. C'est à travers le « sacré sauvage » que je vois la transgression des « interdits » et du sacré domestiqué. L'« interdit », expliqué par Caillois et Jeffrey, a été une des causes principales pour lesquelles Al Kalima a été créée. Les interdits, imposés par l'Église catholique, apportent à ce mémoire-crédation l'idée de cassure et de « destruction », l'envie de vouloir changer l'état statique et immobile de l'Église catholique orientale, en introduisant le mouvement dans la prière. Il est vrai que les interdits de l'Église installent le sacré et la peur qui l'accompagne. Cependant, ces interdits peuvent être brisés pour aboutir à une autre dimension et une autre valeur du sacré.

Al Kalima s'est inspirée, entre autre, des écrits d'Otto. Les éléments palpables comme « l'obscurité », « le silence » et « le vide » ont été adoptés dans la chorégraphie et la mise en scène. Comme relevé dans le chapitre précédent, le « fascinant » et le « tremendum » ont été ressentis lors de l'interprétation d'Al Kalima. Ils ont apporté le sentiment profond du sacré. L'« espace sacré » et le « temps sacré », dont parle Eliade, ont aussi été recherchés et retrouvés dans la présentation d'Al Kalima. L'église Saint Pierre Apôtre et le cycle chrétien ont contribué au sentiment d'être dans un espace sacré et un temps sacré.

En résumé, le sacré se manifeste dans plusieurs domaines de la vie, il est une expression que chaque individu interprète à sa manière. Il n'a pas disparu de notre vie moderne. Tout au contraire. Il existe encore et on est toujours à sa « quête ». Mais, il ne faut pas oublier que le sacré – et ce point est bien soulevé par tous les auteurs – est une expression forte de la vie religieuse. Le sacré est le plus clairement perçu dans la religion. C'est ainsi que se fait la « quête » de mon sacré : dans la religion et plus précisément dans le Christianisme. Mais comment le sacré se révèle-t-il dans la religion ? Quel sacré est contemplé par et dans le Christianisme ? Pour les auteurs, le sacré se rapproche plus du mysticisme que du religieux. Mais est-ce que le

mysticisme est différent du religieux ? Enfin, qu'est-ce que le mysticisme et quel rapport a-t-il avec le sacré et le religieux ?

3. Le mysticisme

Il n'est pas surprenant de voir un effet d'aller-retour entre le sacré et le mysticisme. Ces deux termes ne décrivent pas la même chose, mais ils s'entremêlent, se marient et se fondent ensemble. Parler du sacré amène inévitablement à parler du mysticisme – et bien sûr du religieux – et vice versa. Sacré et mysticisme ont en commun la même bulle d'adjectifs : passionnant, sublime, fascinant, intuitif, impulsif.

3.1. *Définition du mysticisme*

Le dictionnaire Larousse définit le mysticisme comme étant une « doctrine religieuse selon laquelle l'homme peut communiquer directement et personnellement avec Dieu » ; c'est un « comportement dominé par les sentiments religieux » (Larousse, 2008, en ligne). Hervieu-Léger explique, dans son article tiré du dictionnaire de sociologie, que le mysticisme « est la recherche de l'union de l'âme avec le principe divin, union expérimentée de façon personnelle et intérieure dans la prière et l'ascèse » (Hervieu-Léger, 1999, p.357). Pour elle, « le mot mystique est associé étymologiquement au secret, au mystère ». L'âme humaine cherche à « s'émanciper du monde sensible » pour fusionner avec Dieu (Hervieu-Léger, 1999, p.357). Pour Otto, l'élément « d'énergie » qui fait partie du « numineux » se retrouve dans le mysticisme. Ce mysticisme, « amour » puissant, « écrase », « dévore et brûle » (Otto, 1949, p.42-43). Bastide, lui, reconnaît le mysticisme comme étant « ...double : il comprend des états de désappropriation, de dénuement intellectuel et psychique, une marche vers le néant ; et puis, à côté, des états d'enrichissement

spirituel. L'être se vide de son ancien moi pour se remplir d'un moi nouveau » (Bastide, 1975, p.19). Cet être vit une « transformation ». Il se « vide » de tout ce qui l'attache au monde et se met à la disposition de « l'objet de son adoration » (Bastide, 1975, p.13). En citant Delacroix, Bastide dit que le mysticisme « est une magnifique exaltation de l'être » qui « soulève au-dessus du monde »; ce mysticisme, on le retrouve chez les saints, comme chez les artistes qui se fient à leur intuition (Bastide, 1975, p.14).

3.2. *Le mysticisme dans la religion*

Pour Bastide, comme pour Otto, le mysticisme se présente sous plusieurs formes, mais c'est surtout dans la religion qu'on le retrouve. « En dehors des crises nerveuses, il n'y a de mysticisme que religieux » (Bastide, 1975, p.15). De plus « ...c'est surtout au sein des religions que le mysticisme apparaît le plus nettement, et sous ses formes les plus hautes » (Bastide, 1975, p.24). Bastide ne cite pas une religion précise dans laquelle le mysticisme prendrait forme et il ne clame pas que la religion devrait être nécessairement une religion « instituée et traditionnelle » pour que le mysticisme prenne son envol. Au contraire, la religion dont il parle pourrait très bien être une « religion de la postmodernité » :

« Les formes les plus basses comme les formes les plus hautes de la vie mystique se rencontrent au sein des religions, soit des religions naissantes, qui se créent au milieu de crises extatiques, de ravissements étranges et d'exaltations collectives, soit des religions déjà constituées et elles apparaissent alors comme une protestation de la conscience religieuse contre le formalisme désuet, la routine ecclésiastique et les dogmatiques mortes. Cette union entre le mysticisme et la religion est si étroite que lorsqu'on parle de mysticisme, on sous-entend toujours le qualificatif de religieux. »

(Bastide, 1975, p.13)

De son côté, Otto voit que le mysticisme « ...est toujours dans son essence l'exaltation poussée à l'extrême des éléments non-rationnels de la religion » (Otto,

1949, p.39). Ce mysticisme religieux est seulement compris de cette manière : il est en relation avec l'irrationnel et l'incompris de la religion.

3.3. *Conclusion de la partie mysticisme*

Le mysticisme serait ainsi une expérience du sacré qui habite une personne pour la transporter aux plus hauts degrés de la passion, de l'exaltation, de l'extase, de la transe, de l'enchantement et de la folie. Cette folie n'est pas expliquée ici en tant qu'état psychique ou psychologique, mais plutôt comme un état incompris par une personne qui vit une vie profane normale. Le mysticisme vit en parfaite harmonie avec le sacré. Ils se complètent. Les états mystiques ont été intéressants pour mon travail de recherche-crédation précisément. L'« enrichissement spirituel » et la « transformation » peuvent devenir des états qui se distinguent de l'habituelle expérience religieuse. J'ai dansé pour prier et cela m'a « rempli[e] d'un moi nouveau ».

Comme le sacré, le concept de mysticisme dans la religion, précisément le Christianisme, a repoussé les limites de cette recherche-crédation. Je ne me suis pas créé une « religion personnelle » et je ne suis pas rentrée dans « une crise extatique ». Je me suis plutôt placée dans une religion « constituée ». Cependant, le mysticisme que j'ai cherché pour ce travail s'est manifesté à travers une « protestation... contre le formalisme désuet, la routine ecclésiastique et les dogmatiques mortes ». La « transgression des interdits » rattachée au sacré et la « protestation contre le formalisme » rattachée au mysticisme ont été deux points très importants dans la démarche de ce mémoire-crédation. Ils m'ont permis de tracer le chemin à suivre pour ma création. Ils ont été les concepts théoriques sur lesquels j'ai pu reposer le travail de recherche-crédation. À travers eux, j'ai établi la relation entre ma danse et le sacré de transgression. J'ai mieux compris les raisons pour lesquelles j'exécutais une danse sacrée liturgique chrétienne.

D'autre part, durant la présentation d'Al Kalima, j'ai pu éprouver des moments d'exaltation forte, des moments incompris, un état que je ne pourrais jamais décrire. Malgré cette expérience, je n'ose pas déclarer avoir vécu un état mystique à fond. J'ai peut-être effleuré le mysticisme à certains moments de la danse, ou même dans certaines fractions d'Al Kalima. Cependant, une véritable expérience du mysticisme ne peut se faire par fractions. C'est, il me semble, un état dans lequel on entre et on est submergé.

4. La religion

La religion a depuis toujours été un sujet de débat. Existe-t-elle encore ou non ? Fonctionne-t-elle réellement ? Croit-on en elle ? Pour Bastide, la religion existe encore. « L'instinct et le besoin du divin ne sont peut-être pas autre chose qu'une illusion continuée à travers les siècles et le produit d'hérités accumulées. Mais n'importe : ils sont aujourd'hui un fait impérissable » (Bastide, 1975, p.59). De même, Jeffrey considère que la religion est un besoin humain, elle est un appui, un soutien, une consolation ; elle « ... demeure le lieu privilégié de la quête de sens et de l'apaisement des troubles existentiels » (Jeffrey, 1998, p.10). Religion constituée ou non, religion traditionnelle ou non, elle existe. Mais, elle a changé de forme, s'est raffinée, s'est personnalisée. Elle n'a pas disparu de l'Occident scientifique, rationnel, réaliste. Et on le sait, la religion n'a assurément pas disparu de l'Orient. Au Moyen-Orient, au Liban plus précisément, la religion est un volcan crachant ses laves sans arrêt. Judaïsme, Christianisme, Islam, Druze, même Zoroastrisme et Bouddhisme, sont toutes des religions à comprendre et à expérimenter. Cependant, étant chrétienne et catholique, je souhaite d'abord comprendre le sens général de la religion et surtout ma propre religion. Je désire voir où se trouve le sacré dans la religion, et dans le Christianisme en particulier. Alors qu'est-ce que la religion et où réside son sens sacré ? Qu'est-ce que le Christianisme et où réside son sacré ?

4.1. *Définition de la religion*

La religion, telle que définie par le dictionnaire Larousse, est un « ensemble déterminé de croyances et de dogmes définissant le rapport de l'homme avec le sacré ». Elle est aussi un « ensemble de pratiques et de rites spécifiques propres à chacune de ces croyances ». Le Larousse ajoute que la religion retient « toute organisation ou activité pour lesquelles on a un sentiment de respect ou de devoir à accomplir » (Larousse, 2008, en ligne). De la même façon, Hervieu-Léger écrit que « la religion est une forme d'organisation du croire qu'on définit couramment soit à partir de croyances qu'elle véhicule, soit à partir des fonctions sociales qu'elle remplit » (Hervieu-Leger, 1999, p.447). Pour Otto, la religion n'a aucune logique. Elle relève de l'intuition. Elle est une expérience particulière qui ne s'explique qu'en elle-même. « S'il y a en effet un domaine de l'expérience humaine où apparaît quelque chose qui est particulier à ce domaine et ne peut s'observer qu'en lui, c'est celui de la religion » (Otto, 1949, p.18). Dans le même sens, Durkheim affirme que la religion n'est pas un système d'idées, mais un système dans lequel existent des forces très spéciales.

« The man who lives according to religion is not only one who visualizes the world in a certain way, who knows what others do not know, he is above all a man who feels within himself a power of which he is not normally conscious, a power which is absent when he is not in the religious state. »

(Durkheim, 1975, p.182)

La religion, pour Durkheim, est « une sorte de spéculation » (Durkheim, 1960, p.33) englobant en elle l'idée de « divinité » (Durkheim, 1960, p.40). La religion est un phénomène se divisant en deux catégories : « les croyances et les rites » (Durkheim, 1960, p.50). Les religions sont toutes « spiritualistes : car les puissances qu'elles mettent en jeu sont, avant tout, spirituelles et, d'autre part, c'est sur la vie morale qu'elles ont pour principale fonction d'agir » (Durkheim, 1960, p.600). « Il y

a dans la religion quelque chose d'éternel ; c'est le culte, la foi » (Durkheim, 1960, p.615).

La religion, pour Ménard comme pour Durkheim, est partie intégrale de la vie humaine. « ... La religion, loin d'être une réalité datée et obsolète de l'histoire humaine, se donne au contraire à lire comme une dimension fondamentale et constitutive de l'être humain... » (Ménard, 1999, p.9). L'auteur ajoute que « ...la « vraie » religion ne serait dès lors rien d'autre que celle qui fait vivre les humains au maximum ; ... leur « dilate la vie » aux dimensions de l'infini » (Ménard, 1999, p.220-221).

La religion est fort probablement une création de l'être humain qui cherche à se justifier devant une force et une puissance inexplicable, et qui veut se procurer une certaine stabilité, émotionnelle et spirituelle. Cependant, la religion n'est pas une création irrationnelle, elle n'est pas un état illogique et brouillé non plus. Comme le dit Jeffrey, « la religion n'est pas l'envers de la raison, ni une folle expression de la démesure humaine. Au contraire, la vie religieuse est intimement mêlée à la vie de la pensée » (Jeffrey, 1998, p.17).

Pour revenir à Otto, une vraie religion serait celle qui prêche la « conviction », la « persuasion interne et personnelle ». Celle qui, en son sein, retient une « connaissance » et des « principes de connaissance » soutenant en quelque sorte sa propre « vérité » (Otto, 1949, p.229).

4.2. *Le sacré dans la religion*

Cette idée d'Otto sur la vraie religion peut être mise en relation directe avec l'idée du sacré. La vraie religion serait alors celle qui communique le sacré.

« Au fond, le critère qui permet de juger en dernière instance ce que vaut une religion en tant que religion, ce n'est ni son utilité pour la culture, ni sa relation avec les « limites de la raison » et de « l'humanité », limites que l'on croit pouvoir tracer au préalable et indépendamment d'elle, ni rien d'extérieur à elle. Ce qu'il y a en elle de plus intime, l'idée même du sacré, peut seule fournir ce critère ; il faut examiner si et dans quelle mesure une religion particulière donnée lui fait droit ou non. »

(Otto, 1949, p.228)

D'autre part, l'idée du divin dans la religion donnerait au sacré toute sa splendeur. C'est en percevant Dieu, les dieux, ou n'importe quelle divinité existante dans une religion (ou peut-être l'idée de l'Éveil dans le bouddhisme), que l'être humain se trouverait en face du sacré.

« Autant le divin, sous la forme démoniaque, est pour l'âme objet de terreur et d'horreur, autant, en même temps, il charme et attire. La créature qui devant lui tremble, s'humilie, et perd courage éprouve en même temps l'impulsion de se tourner vers lui et même de se l'approprier d'une façon quelconque. Le mystère n'est pas seulement pour elle l'étonnant, il est le merveilleux »

(Otto, 1949, p.57-58)

Otto poursuit son explication en démontrant que le divin est perçu avec un certain dédoublement d'identité, pareillement au sacré dont certains caractères s'opposent.

« ...suivant la *via eminentiae* et *causalitatis*, que le divin est la réalité la plus haute, la plus puissante, la meilleure, la plus belle et la plus chère, couronnement de tout ce qu'un homme peut concevoir. Mais, suivant la *via negationis*, nous disons que le divin n'est pas seulement le fondement et le superlatif de tout ce qui est concevable ; Dieu est, en lui-même, une essence à part. »

(Otto, 1949, p.68)

C'est ainsi que, pour Otto, religion, divinité et sacré se retrouvent au même niveau et se rattachent pour former un plein.

Durkheim démontre très clairement que le sacré fait partie intégrante de la religion. Pour lui, « la pensée religieuse » divise le « monde en deux domaines comprenant, l'un tout ce qui est sacré, l'autre tout ce qui est profane... ; les croyances, les mythes, les dogmes, les légendes sont ou des représentations ou des systèmes de représentations qui expriment la nature des choses sacrées... » (Durkheim, 1960, p.51). Caillois affirme aussi que la religion « enveloppe cette opposition du sacré et du profane, quand elle ne coïncide pas purement et simplement avec elle... » (Caillois, 1950, p.23).

Pour le Christianisme – du moins en ce qui concerne ma recherche-crédation – l'idée de Dieu est celle qui forme la religion. Au sein du Christianisme, Dieu est le point culminant où l'on retrouve le sacré. C'est pour lui qu'on prie, pour lui qu'on s'enthousiasme, pour lui qu'on s'exalte. C'est lui l'amour, la beauté, la splendeur, le fascinant, le tout-puissant. Bref, c'est lui le sacré. Le Christianisme voit en lui le sacré.

4.3. *Le Christianisme*

On tient facilement pour acquis que le Christianisme est une religion monothéiste, qui croit en Dieu, Jésus-Christ et le Saint-Esprit comme une seule entité réunie dans le concept de la trinité. Le Christianisme a la Bible comme référence, le Nouveau Testament étant une continuité de l'Ancien. Les chrétiens suivent l'enseignement de Jésus et de ses apôtres. Mais le point important pour mon projet de recherche-crédation n'est pas tant la question « qu'est-ce que le Christianisme ? », mais bien « quel genre de religion est le Christianisme ? Quelle est sa doctrine et sa dogmatique ? »

4.3.1. Définition du christianisme

« Le christianisme, tel qu'il se présente à nous aujourd'hui sous la forme d'une grande religion universaliste, est incontestablement, d'après ce qu'il prétend être et ce qu'il promet, une « religion de rédemption », au sens propre et premier de l'expression. Le salut, et un salut surabondant, la délivrance et la victoire sur le monde, sur l'existence asservie au monde et même sur l'état de créature en général, la suppression de la distance et de l'intimité qu'il y a entre Dieu et nous, l'affranchissement de l'esclavage et de la culpabilité du péché, la réconciliation et l'expiation et, en conséquence, la grâce et la doctrine de la grâce, l'esprit et la communication de l'esprit, la régénération et la nouvelle créature, telles sont les notions qui forment les caractères communs du christianisme actuel, malgré ses multiples divisions en Églises, confessions et sectes. »

(Otto, 1949, p.219)

Il est vrai que le christianisme se présente avant tout comme une « religion de rédemption ». Mais ce n'est pas son seul caractère. Otto ne se limite pas à cette description. Pour lui, le Christianisme englobe des « sentiments de reconnaissance, de confiance, d'amour, d'assurance, d'humble soumission et de résignation ». Mais, selon Otto, ce qui différencie le plus le Christianisme de tout autre domaine et de toute autre religion, ce sont la « piété », la « solennité » et le « saisissement » (Otto, 1949, p.23). Le Christianisme n'est pas une religion très différente des autres, mais elle comporte des caractères qui lui sont propres et qui ne peuvent en être dissociés ; sinon il perdrait tout son sens.

« Le Dieu du Nouveau Testament n'est pas moins saint que celui de l'Ancien, il l'est davantage, la distance qui le sépare de la créature n'est pas moindre, elle est absolue, le sentiment de non-valeur qu'éprouve le profane en face de lui n'est pas atténué, il est renforcé. Que ce Dieu se rende lui-même accessible, ce n'est pas là une vérité d'évidence (...), mais une grâce incompréhensible. Dépouiller le christianisme de ce sentiment, c'est le niveler jusqu'à le rendre méconnaissable. Mais alors se présentent immédiatement ces intuitions profondes et ces besoins d'« expiation » et de « propitiation ». »

(Otto, 1949, p.90)

Le Christianisme est donc, comme toutes les religions, une religion avec une identité spécifique. Pivotal autour du Christ, il puise son souffle de vie dans le caractère légendaire de ce dernier. Considéré par ses parents et par ses apôtres comme la personnification du sacré ; représenté par la Bible comme le tout Puissant, le terrifiant, le fascinant, le Christ donne au Christianisme le rayonnement du sacré.

4.3.2. Le sacré dans le Christianisme

Ainsi, nous ressentons le caractère sacré resplendissant dans le Christianisme à travers la personne de Jésus. « « Et Jésus marchait en avant des disciples et ils étaient saisis de terreur. Ceux qui suivaient étaient dans la crainte. » Ce passage traduit, avec autant de simplicité que de force, l'impression numineuse qui émanait immédiatement d'un tel homme » (Otto, 1949, p.213).

« ...le fait que les parents de Jésus le considèrent comme un « possédé » est une confession involontaire de l'impression « numineuse » qu'il exerce sur eux. Et, tout spécialement, la foi qui confesse que Jésus est le « Messie », c'est-à-dire l'être numineux par excellence pour le groupe qui l'entourait jaillit spontanément d'une impression ; elle ne résulte pas d'un enseignement, mais d'une expérience. La première confession messianique de Pierre et la réponse de Jésus font ressortir très nettement que cette foi a le caractère d'une impression et d'une expérience intime : « Ce n'est ni la chair ni le sang qui t'ont révélé cela, mais c'est mon Père qui est dans les cieux ». »

(Otto, 1949, p.213-214)

Ainsi, le sacré habite le Christianisme parce que Jésus est Dieu. Il est la « Parole », la « promesse », le « refuge ». Et, par lui, on arrive à « s'approcher du sacré lui-même » (Otto, 1949, -90). Pourtant, il faut bien comprendre l'essence du Christianisme et percevoir la « sainteté » du Christ pour pouvoir expérimenter le sacré dans cette religion (Otto, 1949, p.217). Il faut comprendre « l'amour suprême et la terrible *orgé* du *numen* » représentés par la croix du Christ pour saisir l'expérience du sacré. Pour Otto, « ...le sentiment chrétien a fait la plus saisissante

application de la « catégorie du sacré » et a réalisé par là-même l'intuition religieuse la plus profonde qui se trouve dans l'histoire des religions » (Otto, 1949, p.228). Pour lui, dans le Christianisme, « l'esprit reconnaît ce qui est de l'esprit » (Otto, 1949, p.216).

En expliquant comment le sacré « se manifeste dans un objet quelconque », Eliade donne l'exemple du Christianisme. Il dit que, « pour un chrétien, l'incarnation de Dieu dans Jésus-Christ » est une forme d'« hiérophanie suprême » (Eliade, 1965, p.17). Le sacré est alors dans le Christ, dans son apparition et dans sa forme humaine. L'idée de Dieu qui s'incarne est en elle-même un acte sacré. De la même manière, l'espace sacré dans le Christianisme est la basilique, la cathédrale, l'église. « D'une part, l'église est conçue comme imitant la Jérusalem céleste, et ceci dès l'antiquité chrétienne ; d'autre part, elle reproduit le Paradis ou le monde céleste » (Eliade, 1965, p.58-59). Pour Eliade, l'espace chrétien « incarne et à la fois sanctifie le monde » (Eliade, 1965, p.58-59). Le symbolisme chrétien, les processions, l'adoration, l'idée de Dieu et de son incarnation humaine sont tous des éléments sacrés dans le Christianisme.

De même, pour Caillois, la force du sacré, « est indivisible et toujours tout entière partout où elle se trouve. Dans chaque parcelle de l'hostie consacrée, la divinité du Christ est intégralement présente... » (Caillois, 1950, p.27-28). En face de Dieu, on frissonne, mais en même temps on est confiant, on a peur, mais en même temps heureux. Selon Caillois, les caractères négatifs et positifs du sacré se manifestent entièrement dans le Christianisme. Il donne l'exemple de saint Augustin qui « est pris à la fois d'un frisson d'horreur et d'un élan d'amour... »

« ...Son horreur vient de la prise de conscience de la différence absolue qui sépare son être de l'être du sacré, son ardeur au contraire de celle de leur identité profonde. La théologie conserve ce double aspect de la divinité en distinguant en elle un élément terrible et un

élément captivant, le *tremendum* et le fascinant, pour reprendre la terminologie de R. Otto. »

(Caillois, 1950, p.48-49)

Pourtant, pour Jeffrey « Il n'y a pas de religion meilleure qu'une autre, il n'y a pas de religion plus évoluée qu'une autre » (Jeffrey, 1998, p.45). À mon avis, Jeffrey a raison, toutes les religions sont spéciales, chacune d'elles est reconnaissable à un ou plusieurs caractères propres. Elles sont toutes des religions à respecter et portent chacune une expérience particulière du sacré. Pour ma recherche-crédation, j'ai choisi le Christianisme parce que c'est la religion dans laquelle j'ai vécu ; je fais partie d'elle, elle fait partie de moi, de ma culture. De plus, la description que fait Otto sur le Christianisme me persuade que cette religion est celle dans laquelle je veux rester. Je veux rester dans le Christianisme pour accomplir mon expérience du sacré. J'ai vécu dans un système religieux où les interdits étaient nombreux. Mon expérience du sacré est donc la transgression de ses interdits et ma protestation contre le formalisme de mon christianisme oriental.

Comme le dit Ménard, « la puissance du sacré est telle qu'on l'enferme dans un système d'interdits. On s'interdit littéralement d'y avoir accès. C'est pourquoi, pour Roger Caillois, le *respect de l'interdit* est le mode *habituel* de l'expérience religieuse du sacré » (Ménard, 1999, p.111-112). J'ai effleuré le sacré chrétien dans ses interdits, j'ai expérimenté le « mode habituel » de ce sacré et c'est pour cela que j'ai envie de le transgresser. Cependant, ma transgression rejoint son flot religieux et sacré, puisque « l'interdit constitue lui aussi, bien sûr, un aspect de l'expérience religieuse. La *religion*, au sens retenu ici, serait donc l'instance qui gère et orchestre globalement l'un et l'autre de ces aspects, le pôle du respect aussi bien que celui de la transgression » (Ménard, 1999, p.121).

5. Transgression

Pour Eliade, « le sacré est l'obstacle par excellence devant (la) liberté (de l'homme). Il ne deviendra lui-même qu'au moment où il sera radicalement démystifié. Il ne sera vraiment libre qu'au moment où il aura tué le dernier dieu » (Eliade, 1965, p.172). Caillois, pour sa part, affirme que la fête amène et encourage la transgression au sein des religions. La fête fait partie du sacré : « ...la fête est souvent tenue pour le règne même du sacré » (Caillois, 1950, p.132). Elle est une « exaltation » de l'être qui se « dépense » et « s'abandonne sans contrôle aux impulsions les plus irréflechies » (Caillois, 1950, p.129-130). Durant la fête, l'homme est transporté dans « un autre monde, où il se sent soutenu et transformé par des forces qui le dépassent » (Caillois, 1950, p.131).

Jeffrey et Ménard ont écrit exhaustivement sur la transgression. Les définitions qu'ils ont proposées sont très claires et découlent d'une logique très convaincante. Jeffrey écrit : « la conduite transgressive est l'une des plus importantes expériences du sacré. La transgression se rapporte aux interdits. On utilise habituellement la notion de transgression pour rendre compte du désir de déborder les limites protégées par des interdits » (Jeffrey, 1998, p.102), « la conduite transgressive engage également une libération d'émotion ou, si l'on préfère, une catharsis » (Jeffrey, 1998, p.123). Pour Jeffrey, la transgression est le point culminant où se manifeste le sacré, où les interdits sont abolis, et où les intuitions et les pulsions bouillonnent en effervescence. Pour Ménard, la transgression est une manière de sortir de la routine, de vivre et non pas de survivre. La transgression est ainsi un océan qui ne peut rester toujours calme. Par contre, son existence naturelle exige des marées hautes et des marées basses, des vagues qui éclatent et des tourbillons qui s'atténuent. Ainsi, Ménard affirme que « ...la vie humaine a besoin de *lever* les interdits qui endiguent le sacré, de le *transgresser* » (Ménard, 1999, p.113). Jeffrey affirme, lui aussi, que :

« Nul ne pourrait vivre dans un monde stable et ordonné, un monde dans lequel on devrait uniquement respecter les interdits. Les interdits, de temps à autre, doivent être transgressés (...). S'approcher de ce qui est interdit lors de conduites impliquant la dépense gratuite et le jeu risqué procure une grande puissance de vie utile pour guérir une blessure existentielle, pour négocier un changement, pour faire œuvre de création, pour enchanter la vie, ... »

(Jeffrey, 1998, p.106)

Précisons toutefois que la transgression n'est pas destructrice. Elle n'existe pas pour exterminer les interdits, mais pour s'exprimer, sortir des normes et des limites, auxquels elle revient éventuellement. Elle forme ainsi une hyperbole qui monte comme une flèche puis retourne vers le même niveau que son point de départ. « La transgression n'est donc *pas* l'abolition de l'interdit (...), mais bien plutôt sa suspension temporaire, ponctuelle. La transgression affirme donc tout à la fois la *nécessité habituelle du respect de l'interdit (...)* et la *nécessité de son dépassement périodique (...)* » (Ménard, 1999, p.113).

De même, si l'on considère le sacré sauvage comme une forme de transgression, l'idée de Bastide répondrait parfaitement aux exigences de cette discussion. En parlant du sacré sauvage, Bastide affirme qu' « ...il s'agit d'une discontinuité continue plus que de rupture à proprement parler... » (Bastide, 1975, p.220). Dans la même logique, la fête, pour Caillois, est une forme de transgression. Mais elle fait partie des rituels religieux et de la religion elle-même. C'est une permission de transgression momentanée qui, après s'être lancée dans le chaos, rentre plus tard dans l'ordre. « Ces transgressions ...portent atteinte aux règles qui apparaissaient la veille et sont destinées à redevenir le lendemain les plus saintes et les plus inviolables » (Caillois, 1950, p.151-152). Ainsi, même dans la transgression, on finira par reprendre le mode de vie auquel on est habitué. La transgression est une irruption soudaine dans la vie religieuse. Elle explose, permet un défoilement ; cependant le calme s'y installe après. Dans la transgression, on touche au désir de

casser les limites. Une fois ces limites cassées, on se sent rassasié, apaisé, et on se retrouve au point de départ. Cette hyperbole, expliquée plus haut, devient ainsi un cercle dans lequel on tourne sans arrêt.

Jeffrey va encore plus loin dans son explication de la transgression. Il écrit que « le respect des interdits vise à la stabilité, tandis que la transgression fait appel aux énergies de vie, à la violence » (Jeffrey, 1998, p.15). Il interprète la violence comme étant une « passion amoureuse », « une joie subite », un éclat de « rire » et une crise de « bonheur » ; elle est aussi « l'intensification d'une émotion, de la force vive d'un sentiment, de la manifestation très brusque d'une pulsion ou d'un désir, de l'expression d'une action ou d'une réaction excessive, démesurée, extrême » ; la violence n'est pas nécessairement « destructrice » (Jeffrey, 1998, p.13). Ce point de vue de Jeffrey justifie très explicitement comment la transgression peut être la forme la plus haute du sacré. Elle est une « émotion », une « pulsion », un « désir » ; elle est le sacré.

6. Discussion et conclusion

Ainsi, le sacré est « sublime », inexplicable par les mots. Il est quelque chose qui appartient à « un autre monde ». Il éblouit et hébète, fascine et attire. Il paralyse et en même temps donne la force de se tenir debout, de marcher et de danser. Ce même sacré peut aussi devenir un sacré de transgression. Il devient alors violent, tourbillonnant de toute force, pour briser les chaînes des religions « constituées ». Ce sacré de transgression est bien entendu subjectif. Il amène des sentiments et des intuitions. Il se veut une expérience jaillissant des profondeurs de la religion.

La religion, quant à elle, rapporte directement au divin. Elle apparaît parfois comme une respiration, un souffle pour l'humanité. Elle est une raison de vivre. La religion porte en elle le sacré. C'est ainsi qu'elle sacralise le monde et l'univers. Ses objets et ses symboles deviennent eux aussi sacrés et sont vénérés par les hommes. On les craint et on les adore à la fois. On les convoite, mais quand ils deviennent étouffants et imposants, on cherche à les transgresser. On cherche à transgresser la religion qui les englobe.

Le Christianisme est une religion, pareille aux autres, qui a ses symboles et ses objets. Ceux-là deviennent parfois étouffants, imposants et encombrants. De là vient l'idée du sacré de transgression dans mon mémoire-crédation précisément. À travers ce travail, j'essaie de comprendre plus profondément le Christianisme, ma religion. En même temps, je cherche à comprendre son aspect sacré, son essence, son souffle, sa vie, ses battements. Toute ma vie j'ai essayé de comprendre cette religion à travers les mots, les prières et la célébration de la messe. Mais j'ai échoué. Le sacré de transgression – qui s'incarne ici dans la danse et la chorégraphie d'Al Kalima – m'a donné la chance de comprendre davantage ma religion à travers mon corps.

« ...comment le ministère du Christ pourra-t-il éveiller en nous aussi, qui en sommes si loin, la divination, l'intuition religieuse ? Comment pourrions-nous arriver à faire nous aussi l'expérience qui consiste à découvrir, dans la personne du Christ, la manifestation du sacré ?... En un certain sens, nous, les modernes, nous ne sommes pas dans des conditions moins favorables, mais dans de meilleures conditions pour découvrir le sacré dans sa manifestation... Celui qui se plonge dans la contemplation de cette grande continuité que nous appelons « l'ancienne alliance jusqu'au Christ » sentira presque forcément s'éveiller en lui l'intuition qu'il règne en elle quelque chose d'éternel dont l'action créatrice tend à se manifester et se précipiter vers son achèvement. Et celui qui contemple l'accomplissement et le terme final de cet enchaînement, cette grande scène, cette puissante figure, cette personnalité qui se fonde sans faiblir sur Dieu, l'infailibilité, l'assurance émanant de mystérieuses profondeurs, l'inébranlable fermeté de ses convictions et la sûreté de ses actes, l'esprit et la félicité

qu'elle porte en elle, cette lutte, cette fidélité et ce dévouement, cette passion et enfin cette mort triomphale, celui-là *devra* formuler ce jugement : « Ceci est divin, ceci est Sacré. S'il y a un Dieu et s'il a voulu se révéler, c'est précisément ainsi qu'il a dû le faire ». »

(Otto, 1949, p.223-224)

Cette citation résume exactement mes sentiments pour le Christianisme. Pour moi, le Christianisme est la religion de l'amour suprême, inconditionnel, pur, énorme. Le christianisme du Nouveau Testament est merveilleux, splendide, sacré. La vie de Jésus et son enseignement m'attirent. Je ne cherche pas à créer une religion propre et spéciale. Je ne sens pas le besoin de m'inspirer de ce qui, aujourd'hui, peut être considéré sacré. Le christianisme me suffit. Cependant, je veux « l'organiser » à ma façon et, surtout, le comprendre dans mon corps. Pour moi, la Bible est le point de repère essentiel. Elle est le point de départ et le point d'arrivée de ce projet de recherche-crédation. J'y puise mon sacré. Mon expérience du sacré se manifeste à travers la transgression des interdits établis par l'Église orientale. Le sacré me permet de sortir des normes dressées par l'Église catholique orientale melkite. Al Kalima, cette danse que j'ai voulue transgressive, m'a donné la chance de confirmer mes croyances. La chorégraphie et la présentation de ce mémoire-crédation m'ont tracé, du moins il me semble, la base du vrai sacré dans le christianisme. J'ai pu effacer les interdits et supprimer les idées de culpabilité et d'immobilité dans la prière. J'ai dansé pour mieux comprendre le sens de l'amour chrétien et j'affirme que ma danse m'a permis d'aboutir à ce but.

« Même si elle ne s'identifie pas à une grande religion, à une secte ou à une spiritualité, une personne organise sa religion, sans même la nommer, en fonction de son mythe personnel, de ses croyances, de ses rituels et de ses interdits. Lui permettre d'avoir accès à cette dimension religieuse est une difficulté de taille dans une société qui souffre d'une pudeur incommensurable pour dire ses expériences religieuses. »

(Jeffrey, 1998, p.53)

Cela est vrai. Comme je l'ai mentionné précédemment, je ne me crée pas une religion autre que le christianisme, mais je transgresse les limites de l'Église melkite

qui, comme le dit si bien Jeffrey, a bâti ces idéaux dans une « société qui souffre d'une pudeur incommensurable ». L'Église est figée. Elle a peur de ne pas être en contrôle. Elle a peur de ses mystiques vivants, comme elle a toujours eu peur des mystiques qui ont jalonné son histoire : comme saint François d'Assise, saint Jean de la Croix et sainte Thérèse d'Avila, entre autres. Elle ne les a proclamés saints qu'après deux cents et trois cents ans après leur mort.

« Cette « administration » du sacré par l'Église a une valeur positive certes : elle en permet la continuation sous la forme de commémoration, et comme d'un souvenir assourdi – mais d'un autre côté, l'institution se retourne contre le vécu, pour l'emprisonner derrière les barreaux de ses dogmes ou de sa liturgie bureaucratisée, de façon qu'il ne se réveille plus, en innovations dangereuses, en un autre discours que le seul discours accepté par l'orthodoxie, ou ne s'exalte dans la démesure. Toute Église constituée a sans doute ses mystiques, mais elle s'en méfie, elle leur délègue ses confesseurs et ses directeurs de conscience pour diriger, canaliser, contrôler leurs états extatiques, quand elle ne les enferme pas dans quelques couvents que leurs cris d'amour éperdu ne peuvent percer. »

(Bastide, 1975, p.219)

Je ne suis pas une mystique, pourtant j'ai dansé et j'ai prié à travers mon corps. Et c'est à Montréal que j'ai trouvé la chance de le faire. J'ai eu la chance de permettre à mon corps d'exprimer ce que ma bouche n'a jamais pu faire. J'ai eu la chance de permettre à mon corps de prier pour moi. C'est ainsi que je suis arrivée à expérimenter, avec mon corps, le sacré.

Selon mon vécu, l'Église « a oublié » que nous avons un corps, de peur qu'on se révolte. Mais je me suis révoltée. Je suis sortie de la « routine », j'ai adopté une attitude de « violence » et de transgression sacrée. Mon corps est entré en communion avec le sacré.

« ...explorer les lieux du corps, les usages où s'exercent la polarité du religieux, est une tâche infinie. L'homme en effet est de chair comme l'oublie parfois les chercheurs en sciences religieuses. L'aile du sacré touche l'homme en son entier : son rapport au monde implique

les gestuelles de la prière, des ritualités spécifiques dans l'adresse au divin, une conduite qui lui soit agréable, des attitudes spécifiques (...). Une somme inépuisable de gestes, de postures, de sociabilités, de précautions, se laisse ici deviner dans l'espace et le temps pliant le corps aux attentes traditionnelles : la danse, la transe, la possession, la contemplation, la méditation, etc. scandent une religiosité des mouvements faisant de l'homme le serviteur plus ou moins docile du divin. »

(Le Breton, 1995, p.5)

De même, pour Bastide, « le corps lui aussi peut être prière (...), (qui) présuppose la distinction du corps et de l'âme, de la posture, qui ne peut être qu'un stimulus, et de l'élan vers Dieu, qui ne peut être que spirituel » (Bastide, 1975, p.131).

Enfin, j'ai dansé. J'ai dansé pour le Christianisme, pour « la gloire de Dieu » et pour le sacré. J'ai dansé pour sentir mon corps dans l'exaltation et l'expression suprême d'une prière sans mots. J'ai dansé pour me sentir vivante selon l'expression de Ménard qui, très raisonnablement et poétiquement, répond aux questions suivantes :

« La « vraie » religion ? Et si c'était simplement, du point de vue qui est ici le notre, celle qui permettrait aux humains de *danser*, sans prendre ombrage, et qui les inciterait même à ne vivre ultimement que pour cela. La gloire de Dieu ? C'est que l'être humain soit *vivant*. Pas à moitié, au tiers ou aux trois quarts, pas en haïssant son corps ou en abdiquant son intelligence – ce qui serait, quand on y pense, faire injure au jugement de leur créateur ; et pas non plus en s'écrasant devant lui comme un esclave devant un maître tyrannique, mais en dansant devant son Arche comme ce roi David dont la Bible insiste pour dire qu'il était vraiment un homme « selon le cœur de Dieu. » »

(Ménard, 1999, p.220)

Mon expérience du sacré est alors une transgression dansante.

Mon expérience du sacré, c'est Al Kalima.

CHAPITRE VI

LA DANSE SACRÉE

1. Introduction

La définition de la danse est à la fois simple et complexe. Elle s'ouvre au monde vaste du mouvement. La danse est un mouvement rythmé, une addition de gestes, une géométrie du corps dans l'espace et dans le temps. Pourtant, il n'y a de danse que s'il y a vie, « la danse naquit avec la Vie » (Zana, 1996, p.15) ; et cette vie n'est vraie que si elle découle du for intérieur de l'être, de son âme, de son cœur et de ses palpitations. La danse est alors cette galaxie de mouvements infinis qui se composent et se décomposent. L'œil y prend plaisir et le corps y cherche son exaltation. L'homme n'a jamais arrêté de danser ou, plus correctement, l'homme a spontanément bougé son corps. Il a suivi les rythmes de la nature, a découvert les gestes de son corps et les a organisés en danse.

Ces gestes, ces mouvements, cette danse sont des formes d'émotions et de sentiments, souvent forts, qui ne s'expriment qu'à travers le corps. Et quand ces émotions et ces sentiments sont en rapport avec le religieux et le sacré, ils se traduisent pareillement et naturellement en gestes, mouvements et danses. C'est ainsi que la danse a trouvé une place prépondérante dans les religions du monde. Sa première forme, selon Oesterly, a été la forme sacrée religieuse ; juste pour prier, pour plaire aux dieux, les implorer et les honorer. Aussi, pour combler ses besoins, l'homme a dansé. Ainsi, la danse sacrée est très importante aux yeux de l'homme : « it is indispensable at all the crises of life... (it is) used as one of the essentials in

worship..., a means of propitiating whatever supernatural powers he believed in, a means of communion with the deity... » (Oesterly, 1923, p.1). L'homme croyait offrir son corps et présenter ce qu'il a de plus beau : sa danse. Il n'est pas surprenant que cette mentalité, dans certaines cultures, n'ait pas changé ; même de nos jours.

Définir la danse en quelques mots ne suffit pas. De nombreux ouvrages ont été écrits à ce sujet. Pour mon projet de recherche-crédation, seule la danse sacrée sera définie et étudiée. Qu'est-ce que la danse sacrée ? D'où origine-t-elle ? Comment s'exprime-t-elle ? Que contient-elle ?

Dans ce travail de mémoire-crédation, je décrirai les danses sacrées selon leurs applications et leurs formes et non selon leur existence dans les différents pays du monde et les différentes religions et cultures. Compte tenu que la danse sacrée n'est pas elle-même le sujet de cette recherche, mais qu'elle est plutôt la piste et le chemin vers la danse liturgique, il est plus intéressant de démontrer ses objectifs, ses formes et ses présentations. Comme on le verra plus tard, ces danses sacrées sont la base de la danse liturgique chrétienne. Cette dernière a une forte ressemblance avec la danse sacrée de par son application, ses buts et ses formes.

Tous les peuples du monde ont dansé pour leurs religions et leurs dieux. Ils ont tous manifesté leurs prières à travers leurs mouvements. Les Phéniciens, les Égyptiens, les Grecs et les Romains, toutes les cultures anciennes ; les Balinaï, les Indonésiens, les Africains, les Australiens et tous les autochtones ; Juifs, Musulmans et Bouddhistes. Tous les peuples dansent pour leurs dieux, pour leur religion. Il est important de noter que presque tous les peuples dansent pour les mêmes raisons et ont les mêmes formes de danses sacrées, avec quelques nuances selon l'importance et l'application liturgique.

2. Esquisse d'une définition de la danse sacrée

On considère souvent que la première forme de danse est la danse sacrée. Novack écrit : « European and American scholars have tended to view all dance performed by nonliterate peoples... as ritual... Furthermore, they conceived of theatrical dance in Western society as having “evolved” from primitive ritual » (Novack, 1998, p.354). De leur côté, Bourcier et Oesterly confirment cette citation en disant que « la danse, aux origines, est un rite sacré » (Bourcier, 1989, p.11), et que toutes les autres formes de danse sont issues de la danse sacrée (Oesterly, 1923, p.4). C'est ainsi que la danse sacrée se manifeste à travers le corps qui, à son tour, devient une réflexion de la spiritualité de l'être humain. La danse engage l'homme dans la prière et l'adoration. Elle lui trace un chemin vers Dieu. Selon les auteurs, l'homme a dû danser avant d'avoir parlé.

La danse sacrée serait une expression de ce que l'homme retient tout au fond de lui. Elle révèle sa spiritualité, son âme, l'essence de ce qui est invisible et inexplicable. Elle serait en elle-même l'expérience du sacré. « Dance helps us experience the sacred in a moment – not « out there » but here, now, in present time and space » (De Sola, 1999, p.3). La danse sacrée met l'homme en contact avec le sacré, le religieux et le divin. Elle est une façon directe et rapide de communiquer avec les divinités, ces puissances incontournables et énigmatiques.

La danse sacrée peut être considérée comme une prière mettant le corps en état d'adoration et interprétant des mouvements jaillissant de l'intuition humaine. Ici, le corps « devient le réceptacle de la puissance divine qui se manifeste et s'exprime à travers lui, et par là même le transforme » (Wosien, 1974, p.106). La danse sacrée est une invocation des dieux, une adoration et un culte rituel. Elle transcende le corps par-dessus le monde matériel et lui ouvre les portes du monde spirituel et sacré ; elle le rapproche du caractère divin. En cherchant plus loin, la danse sacrée serait une

imitation du divin lui-même, soit-il un Dieu ou n'importe quelle autre chose vue comme une puissance supra-humaine, supranaturelle. Au commencement, la danse imitative aurait été formée de simples mouvements ; les hommes oscillaient comme les branches des arbres, ondulaient comme les vagues, bref mimaient les mouvements de la nature pour honorer leurs dieux (Oesterly, 1923, p.15-16). La danse sacrée religieuse est une « communion avec le divin » et « une ivresse spirituelle » (Davies, 1984, p.14).

3. Les buts de la danse sacrée

Exécutée par les peuples anciens, les autochtones et quantité de cultures contemporaines, la danse sacrée se manifeste partout de façon similaire. Ses buts sont les mêmes presque dans toutes les cultures et toutes les religions. Les hommes ont toujours dansé et dansent encore pour célébrer et glorifier leurs dieux. Ils dansent pour sanctifier leurs guerriers, pour bénir les mariages, pour saluer leurs morts. Chaque civilisation adopte plusieurs formes de danse sacrée. Ces formes s'adaptent aux besoins et aux objectifs recherchés. Une grande ressemblance de formes de danse sacrée existe entre les peuples, et elles restent les mêmes malgré les siècles et les changements.

En premier, l'homme a dansé pour se rapprocher des divinités, de la puissance. Il a cherché à communiquer avec les dieux à travers son corps. En dansant, l'homme honore ses dieux ; il leur présente son corps comme sacrifice et offrande ; il se met en position d'adoration. Il met son corps au service de la divinité et le transforme en temple. Ainsi l'homme se présente aux dieux, il se fait leur serviteur. Il se fait à leurs images, s'identifie à eux, devient leurs révélations. Un des buts de la danse sacrée est de révéler les actions divines. L'homme danse en imitant la création divine et ce que Dieu ou les dieux ont réalisé et laissé sur terre. La danse

sacrée permet de dépasser et de transgresser les limites de la vie. L'homme, en dansant, prend conscience de son état. « L'histoire de l'humanité marque la volonté d'aller au-delà de la condition humaine... Les hommes n'ont jamais eu, n'ont jamais créé que les dieux qui leur étaient nécessaires pour oublier, pour transcender leur impuissance » (Bourcier, 1989, p.32). Ainsi, la danse sacrée permet une libération, un déchaînement, voire une catharsis ; elle donne la force et fait face à la peur et à l'angoisse. Selon Ricard, moine bouddhiste, les danses bouddhistes tibétaines, *tcham*, « expriment ... une joie intérieure, [et] apaisent les émotions au lieu de les exacerber » (Ricard, 1999, p.8). L'homme, par l'exécution des danses sacrées, implore aussi Dieu pour des raisons de vie et de survie. Il danse pour solliciter des moissons et des chasses riches, et sanctifier les sacrifices. Il danse pour les rites de passages, pour la sauvegarde et la victoire des guerriers, pour un mariage heureux et fructueux, il danse pour que l'âme du défunt trouve sa route vers le divin.

Pour résumer, les buts de la danse sacrée sont principalement de rapprocher l'être humain de la divinité, de lui permettre de s'identifier à la puissance divine, de représenter les actions et la création divines, de dépasser la condition humaine et de transgresser les limites de la vie, et enfin d'implorer Dieu et de demander ses grâces.

Pour moi, Al Kalima est une danse sacrée. Elle a présenté les actions divines en interprétant le cycle chrétien et en dessinant la vie du Christ. Elle épouse ainsi parfaitement les buts rédigés plus haut. Par cette danse, je suis parvenue à réunir tous les états de la danse sacrée. J'ai cherché à me rapprocher de mon Créateur, à communiquer avec Lui, l'honorer et l'implorer. Al Kalima a voulu transgresser les limites de la vie et « aller au-delà de la condition humaine ». Briser les chaînes, sortir de la bulle, vivre l'exaltation et l'adoration sont les objectifs vécus durant le travail chorégraphique et la présentation publique d'Al Kalima.

4. Les formes de la danse sacrée

La danse sacrée provient de l'expérience de l'être humain. Comme écrit plus haut, les premiers hommes imitaient les mouvements observés dans la nature. Ils imitaient même les animaux. Puis, cette expérience s'est affinée et l'homme a commencé à exprimer ses états d'âme, d'esprit et de corps. Il a pu ainsi explorer plusieurs mouvements, plusieurs gestes qu'il identifia comme sacrés et religieux. Il s'est retrouvé dans des expériences corporelles où le sacré et le spirituel touchaient à leur apogée.

« Sacred dance might be ecstatic movement, which brings the dancer into a trance or altered state of consciousness... Sacred dance may be ritualistic, where the entire ceremony is danced. The dance constitutes the ceremony, being the entire content of the ritual event... Sacred dance may also be liturgical, where the dance is part of a large ritual structure. »

(Kane, 1999, p.93)

La danse sacrée peut donc être une danse extatique de transe, elle peut être une danse rituelle. Elle peut aussi être une danse liturgique faisant partie d'une plus grande structure rituelle. Dans les pages suivantes, j'élaborerai ces formes de danses sacrées.

4.1. *Les façons de danser*

Avant de recourir aux façons de danser, il convient de définir les formes de danse sacrée. En parallèle avec l'idée de danse extatique et rituelle de Kane, Wosien note deux formes de base. La première est la forme de transe et la seconde est la forme mystique. Wosien explique la différence entre ces deux formes en soulignant que les danses extatiques « expriment l'excès d'émotion » et sont exécutées sur des « rythmes violents » qui « insuffle(nt) du courage et abat(tent) les barrières émotionnelles et mentales » ; tandis que « les danses mystiques ont recours à des

chantonnements et des halètements en sourdine, scandés par une musique douce et mélodieuse » (Wosien, 1974, p.117). Ainsi, la danse mystique de Wosien peut être mise en rapport avec la danse rituelle de Kane. Il est alors évident que les hommes ont vécu une expérience sacrée à travers des mouvements et des gestes précis. Sauter, bondir, tournoyer, encercler, s'agenouiller, se pencher – pour ne nommer que quelques mouvements – ont tous un lien assez étroit avec le sacré et son expression dansante. Le but de cette étude n'est pas de décrire tous ces gestes, mais il demeure intéressant d'en expliquer quelques uns, comme le cercle et le tournoiement.

4.1.1. Le cercle

La danse en cercle est peut-être la forme la plus commune des danses sacrées. On la retrouve chez plusieurs peuples, des temps les plus anciens jusqu'à nos jours. Elle est habituellement exécutée autour d'un autel ou d'un objet, ou même autour d'une proie de sacrifice ou un arbre (Oesterly, 1923, p.88). Pour Wosien « le cercle comporte en soi les concepts d'assimilation, de don, d'acceptation et d'exclusion » (Wosien, 1974, p.100). D'autre part, Bourcier voit le cercle comme la cause d'« abandon » de soi « en échange d'une sensation de puissance au sein d'un être collectif. C'est là une sorte de transcendance... » (Bourcier, 1989, p.36). Les indiens timagani et les indiens sioux, par exemple, dansent beaucoup en cercle. Ils ne tournent autour d'aucun objet et ne se tiennent pas par les mains, cependant ils bougent ensemble, au même rythme, dans un cercle continu (Oesterly, 1923, p.102). De même au Japon, durant la fête bouddhiste des lanternes, on retrouve la danse du cercle « Bon Odori » (Davies, 1984, p.8).

4.1.2. Le tournoiement

Le tournoiement, comme le cercle, est un mouvement ancien qui se présente dans la plupart des manifestations religieuses et des rituels sacrés. Les chercheurs ont

même pu faire une comparaison entre le tournoiement de l'homme néolithique et l'homme paléolithique (Bourcier, 1989, p.46). L'Ancien Testament donne l'exemple de David qui – à part ses sauts et de ses bondissements – tournoyait devant l'Arche de l'Alliance. Selon Bourcier, « les verbes employés [par la Bible, l'Ancien Testament, 2 Samuel 6 :14-16] sont sans ambiguïté : *mekarker* et *mepassez* signifient respectivement « tournoyer » et « bondir ». Il s'agit bien ici de la vieille technique caractéristique de la danse de transe... » (Bourcier, 1989, p.122). Cette forme de danse est « la technique typique de la recherche d'un état extatique » (Bourcier, 1989, p.34). Il est important aussi de noter que les Musulmans soufis sont souvent transportés dans un état de transe à travers les tournoiements. Ces derviches du Moyen-Orient prient en tournant.

« Les danses soufies... prenaient des formes très diverses... On trouve d'une part la danse giratoire des derviches mevlevis, sobre, hiératique, codifiée jusque dans ses plus infimes détails, et hostile aux débordements émotionnels incontrôlés. D'autre part, l'hagiographie comme l'observation ethnographique actuelle nous rapportent de nombreux récits de danses extatiques beaucoup plus intenses et spontanées accompagnées souvent de cris, de déchirement de vêtements, de pertes de conscience. »

(Schott-Billmann, 1999, p.90)

Les gestes de prière, plus tard élaborés en danse, deviennent la manière la plus explicite de se rapprocher des dieux et de s'exposer à un état spirituel et sacré. Peu importe l'attitude corporelle adoptée, la position de bras ou de pieds, chaque geste traduit une image et interprète une idée. On invoque, on salue, on implore et on s'humilie avec des gestes. On se réjouit et on s'attriste avec des gestes.

« Dans toutes les attitudes de la prière l'homme est présent d'une manière impersonnelle, transcendant son individualité. La dévotion s'exprime dans des mouvements qui suggèrent des situations et des relations ; les plus éloquents sont les gestes d'invocation, moyens d'appeler la divinité à se révéler. Les gestes d'invocation sont égales en intensité par les gestes de joie et d'action de grâces. »

(Wosien, 1974, p.108)

Al Kalima n'a pas été interprétée de façon différente des descriptions précédentes. La danse en cercle a été exécutée dans la partie de la Pentecôte pour bénir l'autel et présenter l'hommage à Dieu. Les tournolements sont surtout présents dans la partie de la Passion. Ils traduisent un état de méditation profonde, une sorte d'élévation dans la douleur, un abandon de soi. De même, les sauts et les bondissements représentent tantôt la rébellion et la révolte contre la peine et la suppression, tantôt le bonheur et la joie de la Résurrection et de la vie triomphante.

4.2. *Les danses des dieux*

La majeure partie des civilisations anciennes – sans oublier l'hindouisme et le bouddhisme – considérait certains de leurs dieux comme étant des danseurs. Selon les mythes et les croyances, ces dieux auraient eux-mêmes créé la danse et ce serait eux qui auraient appris aux humains à danser. Davies affirme que les dieux n'étaient pas seulement à la base de la danse, mais qu'eux-mêmes dansaient (Davies, 1984, p.11). De fait, la danse était exécutée par les prêtres et les serviteurs des temples ; elle était considérée comme une profession respectable, honorable, qui exigeait du talent et une passion spirituelle.

Les dieux du panthéon égyptien « ont fourni les occasions majeures de la danse » (Bourcier, 1989, p.88). La légende veut que ces dieux se seraient présentés devant la foule lors des festivités et des récoltes et que leurs danses auraient été exécutées devant eux. Pour les Grecs, la majorité des dieux étaient des danseurs. Zeus et Héra dansaient, et Apollon était appelé « le danseur » (Davies, 1984, p.11). Rhéa, la mère de Zeus, aurait enseigné la danse à ses prêtres qui sautèrent et dansèrent tumultueusement lors de la naissance de Zeus pour que ce dernier ne soit pas dévoré par Cronos, son père (Bonnet, 1969, p.10-11). Athéna, de son côté, aurait inventé une danse guerrière appelée *memphitique*, qui avait comme instruments des javelots, des épées et des boucliers (Bonnet, 1969, p.11). Selon la mythologie,

Artémis dansait avec ses compagnes et Dionysos emportait ses fervents dans une fête de danse et de transe. Pour sa part, le dieu phénicien Baal était aussi un dieu danseur. La traduction de son nom veut dire « dieu de la danse » ; il était considéré par les Phéniciens comme le créateur de la danse (Oesterly, 1923, p.56).

Les Hindous racontent que leur dieu suprême, Brahmâ, a écrit quatre livres, les Veda, qui désignent le savoir. Un de ces livres, le Rig Veda, est réservé aux arts de performance et bien sûr contient des chapitres et des détails minutieux sur la danse. Le Rig Veda montre tout le panthéon indien comme impliqué dans la danse.

« Vishnou bondit et tournoie dans une transe qui frappe d'immobilité les géants... Lakshmi, son épouse, l'imité en neutralisant par le même procédé les Asura (démons). Krishna, le flûtiste champêtre, dont la musique et les gestes gracieux l'accompagnent, touchait d'amour les nymphes et les bergères de la légende, provoque aujourd'hui encore chez ses dévots des extases amoureuses ».

(Bourcier, 1989, p.308)

Mais, c'est Shiva qui, véritablement, est considéré comme le dieu danseur. Sa danse uni le monde, elle rapproche le temps et l'espace, « elle incarne aussi l'énergie qui se manifeste hors du temps dans tout ce qui reflète le dualisme de la nature. Shiva danse pour préserver la vie du cosmos et pour libérer ceux qui aspirent à lui » (Wosien, 1974, p.22). Shiva est le dieu de la création, du mystère, de la préservation, de la destruction et de la libération. C'est ainsi que sa danse prend plusieurs formes. Elle est décrite comme une manifestation énergétique accompagnée de tournoiements. Shiva se présente sous plusieurs aspects, dont son aspect terrible qui fait de lui le maître de la danse en armes (Bourcier, 1989, p.310). Il se présente aussi dans sa forme féminine Kali, la « Noire », la destructrice qui elle aussi exécute une danse d'incinération « frénétique ». D'un autre côté, Parvati, l'épouse de Shiva, déesse de la fécondité, est la créatrice d'une danse réservée aux femmes, la *Lasya* (Bourcier, 1989, p.310)

Le bouddhisme emprunt beaucoup à l'hindouisme. La légende raconte que le Bouddha se présenta à ses disciples sous plusieurs facettes dans le but de les aider à progresser dans leur méditation et l'atteinte de l'Éveil. Une de ces facettes était les « divinités courroucées » qui « dansaient de mille façons majestueuses, symboles des innombrables aspects de leur activité pour le bien des êtres » (Ricard, 1999, p.12-13). Ces divinités ont ainsi introduit les danses sacrées dans le culte bouddhiste. Cette tradition a été préservée et enseignée de génération en génération et de moines en moines, et ce, jusqu'à nos jours.

Sur les îles de Java et de Bali, le dieu Icvara aurait enseigné la danse aux *Widadari*, les nymphes célestes (Zana, 1996, p.83). Dans le Shinto japonais, l'histoire de la déesse Amaterasu Omikami est à la base de la danse sacrée. La légende raconte que la déesse fut offensée par son frère et que, alors, elle partit se cacher dans une grotte. Ainsi, la terre sombra dans l'obscurité. Les dieux et les esprits vinrent alors implorer Amaterasu de sortir de sa cachette, et Uzume, l'esprit femelle, dansa et s'emballa dans un affolement qui fit rire les esprits et les dieux. Curieuse de voir ce qui se passait, Amaterasu jeta un coup d'œil vers le dehors. Les esprits profitèrent de ce moment pour lui tendre un miroir, puis attirée par son propre reflet, la déesse sortit de sa cachette et la lumière revint au monde.

4.3. *Identification aux dieux*

Si les dieux ont véritablement inventé la danse et qu'ils ont vraisemblablement dansé eux-mêmes, quelle pourrait être la meilleure façon de s'identifier à eux, sinon la danse ? À travers la danse, l'homme cherche à imiter les dieux danseurs, à incorporer une certaine puissance et à vivre une expérience sacrée. Il quitte sa propre personne et laisse tomber son ego. Ainsi, il se purifie et se rapproche des dieux. « En dansant, l'homme imite les mouvements du dieu et s'unit ainsi à lui » (Wosien, 1974, p.71).

Les dieux égyptiens ont appris au peuple à les honorer. Pour cela, le peuple imitait les dieux en dansant une danse honorifique. Ils imitaient les mouvements de leur dieu Bâ, représentation de l'âme-oiseau. Ces danses portaient un caractère jovial, elles étaient d'une légèreté incomparable, aspirant à la transcendance (Zana, 1996, p.42). De même, les Phéniciens s'identifiaient à leur dieu Baal, en dansant pour lui. Puisque, selon eux, il était l'inventeur de la danse, il leur était tout naturel de danser en son honneur (Oesterly, 1923, p.81). Les Grecs, eux, ont adopté la danse qui – comme le dit Platon – « offre une voie mystique pour s'avancer vers les dieux » (Bourcier, 1989, p.145).

Tel que précisé auparavant, les dieux indiens dansaient et Brahmâ avait rédigé tout un livre sur la danse. C'est de là que naquit une des formes de danse indienne des plus connues et des plus anciennes, le Bharata Natyam. « Le Bharata Natyam est une danse symbolique qui évoque les aventures des dieux – avec une attention particulière pour Brahmâ – et celles du cosmos » (Bourcier, 1989, p.312). Le Bharata Natyam est une danse mystique d'adoration et de dévotion. C'est une danse narrative qui décrit les aventures des dieux et procure un enseignement théologique. Cette danse est exécutée par les *devadasis*, des danseuses considérées comme l'incarnation des dieux sur terre. Elles sont « leurs incarnations terrestres » (Zana, 1986, p.77). Ces *devadasis* sont des prêtresses qui se dédient aux déités et consacrent leur vie au processus des rituels sacrés et au service des temples (Kopf, 1993, p.147).

En islam soufi, la danse des derviches permet aux hommes de s'identifier à Dieu. Zana décrit son expérience de la danse tournoyante des derviches et en déduit que « les danseurs ne dansent plus pour Dieu ; ils ne sont non plus des dieux dansants, ils sont démiurges et vont tendre, par leur danse, à devenir Dieu » (Zana, 1996, p.113). Cette forme de danse apparaît donc comme l'ultime identification à Dieu.

Al Kalima, de son côté, peut ainsi être vue comme une danse sacrée qui s'identifie au Christ. Le cycle chrétien, interprété en danse, représente ici la vie de Jésus. Mais cette danse ne s'arrête pas à ce niveau ; elle cherche aussi les états vécus à chaque moment de la vie de Jésus : le bonheur et l'impatience d'attendre un nouveau-né pour Noël, la douleur et le déchirement pour la Passion et la mort du Christ, la joie et l'exaltation de la Résurrection, la promesse et le triomphe de la vie contre la mort dans la Pentecôte et l'Ascension.

4.4. *Les danses d'adoration et de glorification*

La danse sacrée est aussi une procession rituelle, une cérémonie de prière et d'adoration. L'homme danse pour honorer et glorifier son dieu, pour lui rendre hommage. Il danse aussi et à la fois pour le supplier et se rendre à sa hauteur. Comme le dit Wosien « la dévotion de l'homme envers son dieu est le principal moyen de s'unir à lui » (Wosien, 1974, p.40). Chez les peuples premiers et les autochtones, la danse sacrée a toujours fait partie du rituel sacré. Toutes les tribus du monde ont prié dieu ou les dieux en dansant. Au Mexique, par exemple, les Indiens tarahumare croient qu'en dansant ils attirent les faveurs de leurs dieux. Leurs danses monotones et rythmées s'étalent sur une période de deux nuits (Oesterly, 1923, p.78). En Afrique, les Kaffirs, les Namaquas et les Masais dansent pour célébrer leurs dieux et leur rendre grâce. Leurs danses prennent, selon Oesterly, un caractère sérieux (Oesterly, 1923, p.80-81).

Les danses présentées aux temps des pharaons étaient des danses de procession. Selon Bourcier, elles se manifestaient par une gestuelle très particulière qui n'existait pas chez les autres civilisations. Les danseurs effectuaient des ponts et des roues ; leurs corps gracieux ondulaient et en même temps exécutaient des danses rapides violentes et frivoles tout à la fois. Selon toute vraisemblance, les Égyptiens étaient des danseurs religieux passionnés. Ils louaient par leurs danses Amon,

Hathor, Bastet, Bes, Osiris et Isis. Pour honorer Hathor, les Égyptiens ont créé la danse *Keby* (danse vive). Hathor, créatrice du monde et déesse de la danse, était adorée sur des rythmes forts et des mouvements rapides et complexes (Bourcier, 1989, p.93). D'autre part, le mythe d'Osiris était rejoué à travers des danses sacrées qui prenaient part à une grande festivité et « trois journées d'actions dramatiques » (Bourcier, 1989, p.97). Il est intéressant de noter que le culte d'Amon fut remplacé par celui d'Aton. C'est ainsi que ces danses changèrent de formes et devinrent plus spontanées (Bourcier, 1989, p.109). Le Pharaon était la représentation divine sur terre et pour cela on lui présentait des honneurs et des louanges en dansant. Selon Bourcier, ces danses pharaoniques se faisaient principalement au niveau du torse, des bras et de la tête (Bourcier, 1989, p.97-98).

De façon similaire, les célébrations et les adorations du peuple grec étaient toujours accompagnées de danse. Aucun acte religieux ne se passait sans la danse. Tout au contraire, il semble que le peuple romain ne s'exaltait pas comme les Grecs et ne dansait pas pareillement. À en juger de la quasi absence de ce sujet de leurs écrits littéraires et de leurs objets historiques, comme la peinture et la poterie, on en vient à croire qu'ils ne s'intéressaient pas vraiment à la danse sacrée. Pourtant, les Romains ont été influencés par les Grecs et ils ont adopté presque le même panthéon de divinités. Visiblement, les danses sacrées chez les Romains étaient rares, mais elles n'étaient pas totalement absentes. On retrouve ainsi la *bellicrepa* et le *tripudium*, les danses des saliens et celles des frères Arvales (Bourcier, 1989, p.262-270). Pour les Romains, et selon les sources consultées, la plupart des danses sacrées étaient occasionnelles, présentées durant les cérémonies publiques comme acte de supplication des dieux (Bourcier, 1989, p.273).

L'exemple de la danse phénicienne de sollicitation se retrouve dans l'Ancien Testament. La Bible décrit une « compétition » entre les prêtres de Baal et le prophète Elie (1 Roi 18 :22-28). Ces prêtres phéniciens invoquaient leur Dieu en

dansant « à genoux cassés », du matin jusqu'à midi et le priaient de répondre à leurs prières (Bourcier, 1989, p.123). De même, les Assyriens et les Babyloniens dansaient durant les processions religieuses en l'honneur de leurs dieux. Ces civilisations n'étaient pas créatrices de mouvements nouveaux. Pourtant, ces hommes et ces femmes ont utilisé leurs corps et leurs gestes pour danser avec joie et gaieté devant leurs dieux et durant les festivités religieuses et sacrées.

Les peuples asiatiques ne diffèrent pas des autres. Ils ont eux aussi dansé lors des processions rituelles. La danse sacrée est bien répandue dans l'hindouisme, le bouddhisme, le shinto et le taoïsme. C'est ainsi que la danse dédiée au dieu hindou Shiva « crée l'Unité de toutes choses » (Zana, 1986, p.79). D'un autre côté, *bakhti* est une danse présentée en l'honneur du dieu Krishna. Cette danse, comme le dit Wosien, met « l'adoration humaine au diapason de l'amour divin » (Wosien, 1974, p.40). Pareillement, le Bharata Natyam est toujours précédé par une « dédicace solennelle aux dieux » (Bourcier, 1989, p.315). La danseuse, amoureuse de son dieu, symbolise l'âme humaine aspirant à l'union avec Dieu (Kliger, 1993, p.31). Le Bharata Natyam est ainsi considéré comme une fusion de l'âme, de la vie et des sentiments dans l'application de la danse religieuse (Kliger, 1993, p.33). Cette danse a une connotation tellement sacrée qu'aujourd'hui encore, durant les représentations profanes du Bharata Natyam, chaque danseuse continue à présenter ses hommages aux dieux. Toujours en Asie, et plus précisément à Bali, la danse sacrée *kebyar* rend hommage aux dieux. Très particulière, cette forme de danse implique exclusivement le torse pendant que le danseur reste assis (Zana, 1996, p.85-86).

Le bouddhisme, tibétain plus particulièrement, célèbre deux grands cycles de danses, intimement liés au rituel (Ricard, 1999, p.72). Les danses ne sont pas nécessairement des danses célébrant un dieu ou une certaine divinité, mais elles sont des danses plutôt humaines, qui cherchent à transmettre des états humains : comme la représentation de l'ego, de la vacuité, des désirs, de la méditation et de

l'aboutissement à l'Éveil. Le premier cycle de danse est celui de fin d'année et « a pour but d'écarter les obstacles pour l'année à venir » (Ricard, 1999, p.72). Plusieurs danses sont représentées par les moines des monastères bouddhistes, comme : la danse avec tambours, la libation d'or qui a pour but d'écarter « les obstacles sur le chemin de la libération » (Ricard, 1999, p.76), et les maîtres des cimetières qui sont supposés libérer « la conscience de toutes les forces négatives », pour ainsi aboutir à « l'évolution de l'esprit de l'Éveil » (Ricard, 1999, p.80). Le deuxième cycle est le festival du dixième jour¹⁰, durant lequel les moines, sortant de leur méditation, « dansent pendant deux jours sur le parvis du monastère devant plusieurs milliers de spectateurs » (Ricard, 1999, p.88). Ici encore, plusieurs danses sont présentées comme : la prière en sept lignes, le meurtre de l'ego, la danse des seize héros qui « est liée aux énergies spirituelles qui constituent la charnière entre le corps et l'esprit » (Ricard, 1999, p.92), et finalement les huit manifestations de Padmasambhava – le créateur du bouddhisme tibétain – qui « symbolisent huit expériences spirituelles, huit facettes de l'Éveil » (Ricard, 1999, p.104).

À part le bouddhisme, la Chine a deux autres religions principales, le confucianisme et le taoïsme qui, elles aussi, ont adopté la danse dans leurs célébrations rituelles. Confucius disait que la danse sacrée apaise les sentiments humains et donne de l'élégance à leurs manifestations extérieures (Davies, 1984, p.8). De même, le taoïsme a encouragé la danse comme forme sacrée et religieuse. Cette danse religieuse est devenue le rite du dragon et du tigre (Davies, 1984, p.8). Au Japon, le shinto adopte la *kagura*, la danse d'Uzume devant la cave d'Amaterasu, qui est une forme de danse sacrée offerte aux dieux dans leurs temples (Bourcier, 1989, p.338).

¹⁰ Le festival du dixième jour, connu sous le nom de Mani Rimdu, est célébré durant la pleine lune du neuvième mois de l'année tibétaine qui coïncide avec la fin du mois d'octobre. Ce festival invoque les faveurs du dieu de la compassion Cherenzig (Pearlman, 2002, p.99).

Pour leur part, plusieurs nations d'Amérique du Nord exécutent « la Danse du Soleil ». Cette danse est une danse processionnelle qui varie d'une tribu à l'autre. Les Sioux dansent différemment des Cheyennes et les Arikaras, différemment des Blackfoots. La Danse du Soleil est « la cérémonie religieuse la plus spectaculaire chez les indiens des plaines. Elle [a] lieu une fois par an pendant le solstice d'été » (<http://www.artisanatindien.com/sundance.html>). Cette danse démontre qu'il y a « une continuité entre la vie et la mort » (<http://www.artisanatindien.com/sundance.html>). Les danseurs offrent leur corps aux dieux. Ils se transpercent le haut du torse et saignent. Leur souffrance est le symbole de la « renaissance », de la « libération » et de la « résurrection physique et spirituelle » (<http://www.artisanatindien.com/sundance.html>).

Le Dieu de l'Ancien Testament n'est peut-être pas un danseur, mais il est assurément honoré. Dans chaque chapitre de la Bible, on retrouve des expressions et des attributs de danse. La langue hébraïque de la Bible interprète « hagag » comme danse du cercle ; « sabab » comme encerclement ; « raqad » comme courir ; « qippus [et] dillug » comme sauter et tourner, pirouette ; « pizzatez » comme sautiller ; « pasah » comme boiter ; « hyl/hll » comme interpréter une danse tournoyante ; « siheq » comme danser et jouer (Gruber, 2001, p.48-59). On trouve la danse processionnelle de David devant l'Arche et il est très évident que les Psaumes encouragent les danses comme louanges à Dieu : « Qu'Israël se réjouisse en celui qui l'a créé! Que les fils de Sion soient dans l'allégresse à cause de leur roi! Qu'ils louent son nom avec des danses, Qu'ils le célèbrent avec le tambourin et la harpe! » (Psaumes 149 : 2-3) ; « Louez-le avec le tambourin et avec des danses! Louez-le avec les instruments à cordes et le chalumeau! » (Psaumes 150 : 4). Les Juifs sont des danseurs joviaux, glorifiant Dieu avec bonheur et béatitude.

Les Musulmans sunnites quant à eux interdisent la danse malgré le fait que le Coran ne l'interdit pas explicitement. Pourtant, dans les mosquées, les mouvements

et les gestes de prières effectués par le cheikh et la communauté sont pareils à une danse. À les observer, on remarque que le corps bouge durant la célébration musulmane plus qu'il ne bouge dans la célébration juive ou chrétienne. Les Musulmans effectuent – peut-être sans le savoir – une danse de cercle autour de la Kaaba durant la période du « hajj ». Par contre, les Musulmans soufis sont reconnus à travers leur danse. La danse des soufis mystiques les unit à Dieu. Leur *Sema*, danse en rotation, est un exercice spirituel qui leur permet « d'atteindre cet endroit où même les anges ne peuvent aller » (Davies, 1984, p.6).

D'une certaine manière, et selon mon point de vue, Al Kalima est une danse de procession, d'invocation et de sollicitation. Plusieurs gestes, inspirés par la gestuelle des prêtres et des célébrants, ont été adoptés et interprétés dans le but de créer un état d'union avec le Créateur. Ces gestes sont des mouvements de bénédiction, de louange et d'adoration. Ils rendent hommage à Dieu et sollicitent ses grâces. Toutefois, la première partie d'Al Kalima – la récitation du « Notre Père » et l'introduction liturgique – est une imploration. C'est une danse de méditation et de recueillement ; une prière qui se veut une fusion totale avec Jésus-Christ. Étant une danse sacrée liturgique, Al Kalima est aussi bien une danse de glorification et d'adoration.

4.5. *Les danses de fertilité*

La nourriture demeure fondamentale chez l'être humain. Les peuples premiers, comme tous les autres peuples du monde, ont besoin de cultiver la terre et de chasser pour manger. Quand s'alimenter était difficile et que la nourriture exigeait des efforts physiques, comme cultiver la terre et voyager pendant des semaines pour chasser, l'homme implorait son dieu pour l'aider. Il priait en dansant pour qu'il pleuve et ainsi recevoir une bonne semence ; il promettait aux dieux des offrandes. Il priait en dansant pour que la chasse soit efficace ; il promettait des sacrifices. Quand

s'alimenter n'est plus aussi difficile, l'homme prie toujours en dansant pour remercier les dieux et leur rendre grâce. Selon Wosien, ces danses de fertilité sont assurément des danses sacrées accompagnées de piétinements et de sauts droits et hauts (Wosien, 1974, p.64).

Au bord du Nil, les Égyptiens cultivaient la terre. Comme tous les peuples agraires, les Égyptiens se référaient aux divinités pour assurer la survie de la semence et la réussite de la moisson. Ainsi, lors des offrandes de la première moisson, les Égyptiens dansaient pour remercier Ptah. Durant ces danses sacrées les danseurs entrechoquaient en rythme des morceaux de bois (Oesterly, 1923, p.146). Pareillement, la plupart des danses effectuées en l'honneur de Hathor étaient des danses « souvent acrobatiques... reliées aux rites de fertilité » (Zana, 1996, p.43). De fait, la majorité des danses de fertilité étaient des danses féminines. De la même manière, les Grecs présentaient leurs danses de fertilité à Déméter, « la déesse de la pousse des céréales et principalement du blé » (Bourcier, 1989, p.165). Les Grecs célébraient la *haloa*, fête de la moisson et des vendanges (Wosien, 1974, p.82). D'autre part, les frères romains Arvales avaient des danses de fertilité et de fécondité. Les frères Arvales, « les frères des champs de moisson », présentaient lors de leur festival annuel des offrandes à Saturne, Dieu de la végétation (Oesterly, 1923, p.149). Ils effectuaient une danse en trois pas, le *Tripudium*, qui fut plus tard adoptée par les premiers chrétiens, et utilisée dans Al Kalima pour faire le lien entre l'introduction et Noël, puis entre Noël et la Passion.

Pour leur part, les Hindous dansaient pour Gauri, déesse de la fécondité (Bourcier, 1989, p.162). De même, la *raslila*, qui provoqua la jalousie de Shiva, était une danse saisonnière de fertilité (Bourcier, 1989, p.317). La *kagura* japonaise « comprenait aussi des danses agraires rituelles » effectuées « pour une bonne moisson » et « pour la grande pêche » (Bourcier, 1989, p.338-339). En Chine, on retrouve la « danse sur un seul pied ». Cette danse de fécondité est exécutée par les

chefs pour « favoriser la montée de la sève » (Bourcier, 1989, p.334). De même, les fêtes de fertilité sont célébrées trois fois l'an chez les Juifs. Au mois de mai, ils dansent « pour rendre grâce à Dieu des fruits qu'il leur avait donnés », au mois de juillet, ils dansent « après les moissons » et les vendanges, et au mois de septembre, ils dansent pour la fête « des Tabernacles qui durait huit jours » (Bonnet, 1969, p.36).

4.6. *Les danses de guerre*

Les danses de guerre, ou les danses en armes, sont des danses effectuées pour plusieurs raisons. Elles prennent aussi plusieurs formes et sont exécutées selon les tribus et les peuples, tantôt par les femmes, tantôt par les hommes. Cette forme de danse sacrée a pour but de demander aux dieux la protection des guerriers et d'assurer la victoire ; un autre but de la danse guerrière est d'éloigner les esprits des personnes massacrées durant la guerre et même de solliciter leur pardon. Les danses en armes sont parfois une « fureur collective » accompagnée par le désir de dévorer l'ennemi (Merloo, 1960, p.22). Mais elles peuvent aussi être joviales et dansées par les femmes quand elles reçoivent les hommes victorieux. Pour les guerriers de Swaziland, la danse est une façon de vaincre la peur et de se donner des pouvoirs magiques (Merloo, 1960, p.66). À Madagascar, les femmes et les jeunes filles n'arrêtent pas de danser durant toute la période d'absence des hommes en guerre. On croit qu'en dansant continuellement, les esprits et les dieux accordent la force, le courage et la victoire (Oesterly, 1923, p.170).

Les Égyptiens, les Grecs et les Romains ont tous eu des danses en armes. En Grèce, la danse en armes s'effectuait devant Zeus et devant Artémis (Bourcier, 1989, p.149-151). « Les Grecs, on le sait, sont de 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 » (Zana, 1986, p.51). C'est ainsi que les Grecs dansaient pour Artémis, la déesse de la guerre, l'*oklasma*, une danse

guerrière exécutée en rond. De leur côté, les Romains dansaient la *bellicerpa*, une danse en armes que l'on considère avoir été créée par Romulus (Bourcier, 1989, p.263). Les romains Saliens dansaient quant à eux en rond et ajoutaient le *strepitus* en entrechoquant des armes (Bourcier, 1989, p.271). Ils déambulaient à travers la cité portant leurs costumes et brandissant leurs armes en l'honneur de Mars (Oesterly, 1923, p.150).

La *kathakali*, danse de guerre indienne, est présentée essentiellement dans les temples de la déesse Kali. Cette danse en masques prend en partie une forme violente, accompagnée de bonds bruyants (Bourcier, 1989, p.318). La danse en armes *baris*, de Bali, est une prière rituelle présentée dans les temples pour « aider les âmes dans leur transmigration lors des cérémonies de crémation » (Bourcier, 1989, p.330).

Les Juifs, quant à eux, dansent pour leurs victoires. L'Ancien Testament donne plusieurs exemples de ces danses. Les Juifs ont dansé après avoir passé la mer rouge, Miriam et les femmes d'Israël ont brandi les tambours et ont dansé pour célébrer la victoire de l'Exode (Exode 15 :20). Ils ont aussi dansé lors des victoires de Saul, de David et de Jephté (Juges 11 :34). Toutes ces danses sont joyeuses, elles remercient et rendent grâce à Jahvé (Oesterly, 1923, p.163).

Dans Al Kalima, les danses de la « Résurrection » et de « l'Ascension et la Pentecôte » célèbrent elles aussi la victoire. Ce ne sont pas des danses de guerre pour autant, cependant elles représentent le triomphe de la vie contre la mort, la Résurrection du Christ comme Il l'avait prédit, le commencement d'une nouvelle vie accompagnée par l'Esprit-Saint.

4.7. *Les danses de passage*

Les danses de passage et d'initiation sont des danses rituelles qui marquent le transfert de la vie d'enfant vers la vie d'adulte. Ces danses sont sacrées parce qu'elles implorent les dieux d'assurer la vie sauve et saine. « Les rites d'initiation font partie de toutes les formes de culte et, en cette qualité, ils visent à délivrer le néophyte du passé pour le préparer à l'avenir » (Wosien, 1974, p.121). Plusieurs de ces danses d'initiation représentent la rébellion ainsi que la soumission de l'homme au rythme du monde (Merloo, 1960, p.21). Selon Merloo, chez les peuples premiers, ces rites de passage sont des rites de circoncision pour les garçons et des rites de libération des chaînes biologiques et sexuelles chez les filles (Merloo, 1960, p.65). Ces danses de passage se retrouvent chez les Vodous d'Haïti, chez les Africains et les Américains natifs, comme les indiens Kwakiuth ; curieusement, chez les aborigènes d'Australie, les femmes dansent lors de la circoncision des garçons (Davies, 1984, p.15).

Rien ne montre, du moins selon les sources consultées, que les Juifs dansent durant les rites de circoncision, pourtant on sait bien que ce rituel est très important pour eux. Cependant, Oesterly pense que les danses sacrées de circoncision sont évidentes.

« ... When the circumcision of Isaac is recorded, there is no mention of the circumcision feast and the accompanying dance, which, judging from the later usage, always took place; but in verse 8 it says: « ... And Abraham made a great feast on the day that Isaac was weaned. » The Rabbis of later times inferred that just as there was a feast at the weaning there must also have been a feast of circumcision, and no doubt they were right. »

(Oesterly, 1923, p.145)

4.8. *Les danses funéraires*

Les danses funéraires avaient – et ont toujours –, comme toutes les autres danses rituelles sacrées, des buts précis. On croyait notamment qu'après la mort, l'esprit du défunt ainsi que les esprits démoniaques hantaient les vivants, alors on dansait pour les apaiser et les éloigner (Oesterly, 1923, p.215). On représentait aussi par la danse, le combat final des morts avec les démons et leur union avec l'esprit divin (Wosien, 1974, p.68). On dansait pour honorer les morts et d'une certaine façon les faire revivre. C'est précisément le cas de la danse de la « Passion » dans Al Kalima. Funèbre et sombre, cette danse de la « Passion » représente la douleur, la peine et surtout le deuil. Elle secoue le corps et le recroqueville. Des moments de longue endurance sont présents pour démontrer un déchirement qui se termine, plus tard, par la promesse d'une nouvelle vie. Cette idée de vie après la mort supprime, finalement, l'état funéraire.

Pour les Égyptiens, la mort, vénérée et respectée, avait droit à la célébration. Des danses acrobatiques et rythmées accompagnaient le cortège du défunt ; elles étaient présentées en l'honneur de Ka, l'âme du trépassé. Ces danses avaient « un rôle de protection et symbolis[ai]ent l'unité de la vie et de la mort » (Wosien, 1974, p.68). Les Grecs et les Romains avaient aussi leurs célébrations pour leurs morts et la coutume voulait qu'ils dansent à la fin de la période de deuil (Oesterly, 1923, p.207).

Les Balinais aussi ont une coutume funéraire propre à eux. Lors des « funérailles collectives lorsque sont confiées à la mer des noix de coco qui contiennent chacune les cendres d'un défunt à l'issue des crémations collectives », tous les participants à la cérémonie doivent danser, et cette danse, pareille à une « démarche rythmée », conduit parfois à l'état de transe (Bourcier, 1989, p.330). Les Chinois ne dansaient pas seulement « la danse tourbillonnante pour évoquer les âmes des ancêtres » (Bourcier, 1989, p.335), mais ils encerclaient le tombeau du défunt en

se prenant par les mains, et cette danse se répétait trois jours après les obsèques (Oesterly, 1923, p.201). En Nouvelle Guinée, les Kalulis dansent pendant toute la nuit une danse rituelle funéraire appelée la *Gisaro*. Les danseurs provoquent chez les spectateurs des sentiments de deuil, de perte et de tristesse. Ces sentiments permettent aux spectateurs de s'unir aux danseurs et de comprendre les principes spirituels de la communauté (Novack, 1998, p.335).

Pour les rites de circoncision, rien dans la Bible ne montre que les Juifs dansaient lors des funérailles. Mais, toujours selon Oesterly, cette forme de danse a sûrement existé chez les Israéliens puisque, aujourd'hui, les Juifs dansent durant les cérémonies funèbres.

« Such things as mourning and burial customs are never innovations; modifications may arise...; a custom may fall into disuse and be discontinued altogether; but when a rite is practiced at the present day, it is not a new thing, but has a long history behind it. »

(Oesterly, 1923, p.197)

D'autre part, Oesterly suppose que tous les peuples anciens ont dansé durant les funérailles, alors pourquoi cela ne serait-il pas le cas pour les Juifs? De plus, Oesterly considère que la danse juive allait naturellement avec le chant de la flûte et que, durant les funérailles, on jouait de la flûte : « the two belong together, and where the one was in vogue it is reasonable to suppose that the other was not wanting » (Oesterly, 1923, p.195-196). Chez les Musulmans, la danse des derviches porte en elle une face funéraire. Ces soufis respectent la mort, alors ils « tournent autour du centre, siège de la vie dans le monde extérieur comme dans le cœur du fidèle, et ils l'appellent ainsi à se révéler » (Wosien, 1974, p.122).

4.9. *Les danses extatiques*

Toutes les danses vues précédemment sont des danses rituelles. Pourtant, ces mêmes danses peuvent se transformer en danses extatiques de transe. Lors des cérémonies funéraires comme lors des rites de guerre ou de passage, l'homme peut danser et entrer en transe. Mais, l'aspect le plus évident des danses de transe apparaît lors des processions rituelles en l'honneur des divinités et lors des rites d'exorcisme assurés par les chamans ou les prêtres. Les danses de transe transportent l'être humain vers un état altéré de soi. Le danseur se retrouve ainsi dans une sorte d'évasion et d'abandon. Il ne contrôle ni ses sentiments ni ses mouvements. Il est transporté dans une transcendance absolue. La danse extatique unit donc l'homme au divin. Cette « ... rencontre avec le divin dans la danse extatique implique que l'homme s'identifie à son dieu au point d'en être complètement absorbé ou « possédé ». S'il s'exprime dans un tel état, c'est alors le dieu qui parle par lui » (Wosien, 1974, p.116). La danse de transe commence habituellement sur des pas et des mouvements lents qui vont dans une progression frénétique pour aboutir à une sorte de folie nerveuse, à un état d'inconscience et d'ivresse. En atteignant ce point d'extase, l'être humain ouvre son corps pour devenir medium, temple de dieu, ou tout simplement dieu lui-même.

Ces danses de transe se retrouvent fréquemment chez les peuples premiers ; notamment chez ceux qui pratiquent un culte animiste. Les Indiens de l'Amérique du Nord et les Aborigènes de l'Océanie dansent avec tellement d'émotions et de sentiments bouillonnants qu'ils sont transportés le plus souvent dans une catharsis (Oesterly, 1923, p.129). Quant aux Péruviens, leurs danses festives portent un caractère tellement violent que les danseurs paraissent emportés dans un tourbillon de délire (Oesterly, 1923, p.129). Quelques-unes des danses sacrées vodous peuvent aussi devenir extatiques. Même présentées devant un public, ces danses emportent le danseur dans un état de transe. Ce dernier est possédé par les esprits et le dieu Mawu

de cette religion qui mélange en son cœur les dieux de l'Afrique et le Dieu chrétien catholique.

Les danses de transe sont absentes chez les Égyptiens, les Assyriens et les Babyloniens. Elles sont, par contre, bien présentes chez les Romains et les Phéniciens qui retiennent une forme assez barbare de ces danses. Selon Oesterly, la danse de transe se transformait en cannibalisme, en performance sauvage et sanguinaire (Oesterly, 1923, p.127-132). Pourtant, la danse de transe des Grecs semble avoir eu un tout autre caractère. Reconnue sous le culte fameux de Dionysos, la transe emportait les danseurs dans «...une troupe désordonnée, bruyante, contorsionnée » (Bourcier, 1989, p.182). Les danseurs de Dionysos imitaient la danse des ménades, les prêtresses de Dionysos, qui se tordaient le corps en avant et en arrière et renversaient la tête sur la nuque comme prises dans une crise nerveuse (Bourcier, 1989, p.186). Le but de la danse dionysiaque est décrit par Wosien.

« Dionysos ou Bacchus était honoré à l'aide de rites orgiaques qui donnaient, à l'imitation du rêve, la sensation d'une libération de contraintes corporelles. La danse jouait un rôle essentiel comme expression d'une transe spontanée. L'extase est apparentée au sacrifice ; elle vide ce récipient qu'est le corps pour y introduire le dieu, qui élit aussi domicile dans d'autres manifestations de la nature : pierre, rivières ou arbres. »

(Wosien, 1974, p.77)

En Inde, le *ketjak*, singe en transe, est une danse extatique qui initialement est une danse d'exorcisme. Elle est présentée par les hommes dans les temples, accompagnée « de cris stridents et de gestes frénétiques » pour chasser les démons de la nuit (Wosien, 1974, p.88). Le *legong* balinaï, danse de transe par excellence, est pour sa part accompli par des filles impubères (Bourcier, 1989, p.329). Les Juifs ont aussi leurs danses de transe. L'Ancien Testament raconte l'histoire des nevi'im, un groupe de prophètes « saisis par la transe » après avoir dansé (Bourcier, 1989, p.123). Pour les derviches tourneurs de l'islam soufi, le but suprême du tournoiement est

d'arriver à l'extase, à la communion avec Dieu. Ils tournent d'une manière telle qu'on croirait les voir voler par-dessus terre.

Comme pour la danse de transe, Al Kalima avait des moments qui commençaient lentement et gagnaient en vitesse. Mais Al Kalima n'est pas, et ne se voulait pas, une danse de transe. J'ai dansé dans le but d'expérimenter mes sentiments et de connaître l'état que je vis. Je n'ai pas voulu abandonner mon corps. J'ai voulu sentir mon mouvement et comprendre tout ce qui arrivait autour de moi. D'une certaine façon, j'ai voulu rester sobre. Si la danse de transe est essentiellement considérée comme violente et frénétique, Al Kalima, même étant une danse transgressive, n'est ni violente ni sanguinaire ni nerveuse. Al Kalima est une communication avec le Divin et non une hystérie. Elle se veut un dépassement de soi, mais non une folie éphémère incompréhensible. Al Kalima est une explosion de prière pour l'âme et de respect pour le corps.

5. Conclusion

L'homme a dansé devant ses dieux pour plusieurs raisons. Il les a implorés, les a loués. Il leur a demandé fertilité, sauvegarde et fécondité. Il a dansé avec eux, pour eux. Toutes les cultures ont eu et ont, encore aujourd'hui, les mêmes formes de danses sacrées. Danses d'identification aux dieux ou danses d'adoration, danses de fertilité ou danses de guerre, danses de passage ou danses de mariage, danses funéraires ou danses extatiques, on les retrouve partout dans le monde. Les buts ne sont peut-être pas toujours les mêmes, mais l'action, elle, est la même. Toutes les cultures du monde, des plus anciennes aux plus modernes, des plus éloignées aux plus proches, se sont influencées et ont emprunté des doctrines, des idées, des actions, des mouvements et des danses les unes aux autres. Les Égyptiens, les Grecs, les Romains et les Phéniciens étaient des voisins et se sont influencés à travers leur

politique, leur économie et assurément à travers leur religion et leurs danses sacrées. Le bouddhisme, l'hindouisme, le confucianisme, le taoïsme et le shinto sont des religions qui se ressemblent dans plusieurs aspects, et elles exécutent toutes des danses sacrées. Le judaïsme, le christianisme et l'islam sont toutes les trois des religions monothéistes ; elles ont toutes les trois des fidèles et des fervents qui dansent pour Jahvé, pour Allah et pour Dieu l'unique. Même au début de son troisième millénaire, le christianisme reste pareil à plusieurs religions. Spéciale dans sa doctrine et ses croyances, cette religion n'est pas différente des autres de par ses pratiques, ses actions et ses célébrations. Les formes de ses danses sacrées ne sont pas différentes des danses sacrées retrouvées chez les peuples du monde entier.

Quant à Al Kalima, c'est une danse qui s'est laissée influencer par toutes les danses vues et discutées dans ce chapitre. Les buts d'Al Kalima sont pareils aux buts de toutes les danses sacrées du monde, des cultures et des religions. Elle se veut un rapprochement de Dieu, une imploration de ses grâces et une représentation de ses actions et de sa création. Al Kalima cherche surtout à dépasser la condition humaine et à transgresser les limites de la vie. Al Kalima est cependant une expérience très subjective, essayant de rapprocher l'idée abstraite du sacré à la chair humaine, à cette matière très palpable qu'est le corps.

CHAPITRE VII

LA DANSE LITURGIQUE CHRÉTIENNE

1. Introduction

La danse sacrée, comme vu précédemment, peut être divisée en trois catégories : la danse de transe, la danse rituelle qui est en elle-même la cérémonie religieuse, et la danse liturgique qui fait partie de la cérémonie. À l'instar de la danse rituelle, la danse liturgique peut se manifester sous plusieurs formes comme la danse de procession, la danse de fertilité et la danse funéraire. Cependant, elle n'est pas en elle-même la célébration. Elle fait plutôt partie de la célébration et est intégrée aux prières chantées et récitées.

La danse liturgique peut faire partie de n'importe quelle célébration liturgique et, en principe, de n'importe quelle religion. Afin de ne pas confondre la danse sacrée chrétienne avec une autre forme de danse liturgique, le terme « danse liturgique chrétienne » sera utilisé tout au long de cette étude. Ce nouveau chapitre définit la danse liturgique chrétienne, en passant rapidement à travers son histoire, et fera des liens avec toutes les autres formes de danses sacrées et rituelles.

L'idée du corps dans le Christianisme est bien présente dans la liturgie et plus spécifiquement dans l'eucharistie : le corps du Christ est offert comme le pain de la communion, l'Église est le corps du Christ, le Christ est ressuscité avec son corps, les chrétiens célèbrent l'incarnation de Jésus dans un corps humain. Il n'est pas surprenant alors de voir la danse comme faisant partie intégrante de la messe et de la

vie chrétienne. La danse liturgique chrétienne est sacrée puisque le Christianisme unit l'aspect physique et l'aspect spirituel de la personne humaine (Davies, 1984, p.129). Pour Davies, la danse est sûrement sacrée puisqu'elle est une communion avec Dieu. Tout ce qui permet à la spiritualité de se manifester est, sans défaut, sacré. De ce fait, la danse rend visible l'état spirituel, elle devient alors sacramentale en rapport direct avec les sacrements (baptême, confirmation, eucharistie, pénitence, onction des malades, ordre, mariage) (Davies, 1984, p.122). Ainsi, la danse liturgique chrétienne est pareille à toutes les autres danses sacrées issues des religions du monde, puisqu'elle est présentée durant les célébrations et les processions et suit les occasions de la vie religieuse.

2. Les formes de liturgie

Avant de définir la danse liturgique, il convient d'expliquer les différentes formes de liturgie chrétienne. Cette partie du travail de recherche est essentiellement basée sur l'analyse faite par Dubuc sur la « liturgie céleste » et la « liturgie relationnelle ». Les explications qui suivront démontreront une des raisons pour lesquelles ce mémoire-crédation se veut une expérience de la danse liturgique chrétienne et du sacré de transgression.

La liturgie est une action religieuse que les gens d'une même communauté entretiennent ensemble. Ils expriment leur foi en utilisant une symbolisation significative de leur religion. VerEecke explique la liturgie de cette façon : « liturgy, from its root meaning, is « something that people do together »... It is a common action with an expressed purpose... What is primary is that liturgy be expressive of the faith of a community » (VerEecke, 1999, p.150).

Dubuc, de son côté, montre qu'il y a deux types de liturgie : la « liturgie céleste » et la « liturgie relationnelle ». Le point essentiel de la liturgie céleste est Dieu, au ciel, dont nous devons nous rapprocher pour aboutir à une fin paisible, « la relation personnelle à Dieu est première ». Dans ce genre de liturgie, « la nouveauté dans l'expression n'est pas nécessaire » et n'est pas encouragée. Le corps ne trouve pas une véritable place, ce qui fait que l'expression gestuelle est restreinte, et même « préétablie » selon un programme de messe fixe (Dubuc, 1986, p.57).

« Il y a peu de place pour la spontanéité et l'innovation. Tout est soigneusement codifié au service d'un sens du sacré détaché du quotidien. Cette liturgie se situe hors du temps où le corps n'exprime pas le présent avec ses aspirations et ses contradictions, mais plutôt l'état futur de ressuscité ou le désir profond du cœur humain sera comblé. »

(Dubuc, 1986, p.84)

La « liturgie relationnelle », quant à elle, est une communication entre « l'Autre et les autres ». Cette liturgie favorise la relation entre Dieu et l'être humain. L'homme est important, c'est par lui et pour lui que Dieu s'est incarné ; sans l'homme, rien n'existe, rien n'est accompli, et rien n'a de sens. Cette liturgie a un respect pour la nature humaine et accepte « les différences de personnalité et de sexe ». Elle encourage le dialogue et la participation dans toutes leurs formes physiques, spirituelles et émotionnelles. Elle encourage la créativité et l'esprit motivé et épanoui. « On désire améliorer sans cesse la qualité de la célébration pour qu'elle soit un lieu réel de ressourcement et de témoignage de la foi chrétienne » (Dubuc, 1986, p.57-58).

« ... l'expression corporelle est intégrée de diverses manières ou à différents niveaux pour créer d'abord la communication entre tous les participants et ensuite favoriser l'expérience de communion avec le Seigneur et entre frères et sœurs. On tient compte du vécu de la communauté et du temps liturgique dans l'élaboration d'une gestuelle propre à la célébration. »

(Dubuc, 1986, p.84-85)

La « liturgie céleste » est cette forme de liturgie dont j'essaie de sortir. Jusqu'aujourd'hui, j'ai vécu ma chrétienté dans une ambiance renfermée et très traditionnelle. J'ai expérimenté la contradiction entre l'enseignement de la Bible et celui des prêtres. Pour cela, ma danse s'installe comme une issue, un passage de la « liturgie céleste » vers la « liturgie relationnelle ». C'est en partant de cette idée qu'Al Kalima devient une danse transgressive. Elle brise les chaînes de la « liturgie céleste » pour passer à la « liturgie relationnelle ». Al Kalima est une révolte, mais non agressive. C'est une danse qui introduit un changement au cœur de l'Église catholique orientale melkite. Ce changement unit le corps et l'âme. Cette danse reste une prière, elle reste une danse sacrée liturgique chrétienne. Elle célèbre l'être humain comme elle célèbre Dieu.

3. Définition de la danse liturgique

La danse sacrée liturgique est une expression de l'être dans toute son intégrité. Elle jaillit de ce fond inexplicable, impalpable, incompréhensible que même le danseur ne peut saisir. Elle est une intuition que seul le corps peut interpréter. De Sola décrit la danse comme une poésie :

« [Dance] is founded on the beat of our hearts, the rhythms of our breath, and the flexibility of our joints. It is manifested as an inexplicable desire to turn a walk into a pattern or a run into a leap. Dance is an integral part of who we are as whole, religious, and expressive persons. »

(De Sola, 2001, p.160)

La danse devient ainsi une élévation, une spiritualité, une religion. Comme le dit Adams : « ... dance is to the body as spirit is to the body – one and inseparable but more » (Adams, 2001, p.42). La danse liturgique est une expression d'amour. Elle favorise une approche spirituelle et une rencontre avec Dieu. Elle est la fusion du

corps et de l'esprit. Comme le dit Kane, notre corps et notre mouvement expriment notre aspiration la plus profonde vers une communion avec Dieu (Kane, 1999, p.91).

« Liturgical dance is viewed as a living, moving, breathing epiphany of God and creation. As the paced movement of a liturgy unfolds and the dancers emerge, we find ourselves feeling and seeing an embodiment of the "word". Liturgical dance can lead both the viewer and participant to new understandings of religious and spiritual realities. »

(De Sola, 2001, p.153)

D'après cette citation de De Sola, la danse liturgique chrétienne est une danse qui représente Dieu incarné. Elle est le « Verbe fait chair » devenu un mouvement apportant une nouvelle dimension à la liturgie et à la religion chrétienne. Cette forme de danse sacrée engage toute la communauté, elle ne s'exécute pas en privé. Elle est considérée introduire l'esprit de Dieu dans le cœur de tous les participants à la messe. Elle approfondit le sens de la célébration religieuse. Pour Kane « liturgical dance is communal, drawing the community together..., is inspirational, uplifting the spirit to God..., is evangelical, witnessing to the message of salvation..., is prophetic, challenging the participants to live the gospel » (Kane, 1999, p.111). Pour Davies et De Sola, la danse liturgique chrétienne est une libération ou plutôt la liberté elle-même.

3.1. Fonctions et buts de la danse liturgique chrétienne

La danse liturgique chrétienne incorpore avant tout le monde matériel dans le processus religieux. Son intention première est de créer un lien entre la communauté et la liturgie et, bien entendu, avec Dieu (Adams, 2001, p.42). De la même manière, le danseur s'unit à Dieu ; il devient le corps du Christ et donne à la danse sa dimension sacrée. La danse liturgique chrétienne est un mouvement émergent de l'intérieur, il se manifeste vers l'extérieur à travers le corps et l'espace. Ainsi, le corps et l'esprit s'unissent et unissent en même temps l'être humain en une entité

complète et indivisible. La danse liturgique chrétienne exprime la vérité humaine. Elle a pour but de nous rappeler notre nature et de nous faire comprendre notre valeur comme être humain (Adams, 2001, p.89-90). La danse liturgique chrétienne permet de prendre part à la création divine. Elle aide à sortir de la solitude, à dépasser la honte et à se rapprocher des gens. Elle permet de briser les chaînes de la vie et de s'envoler en toute liberté. Elle est une méditation de renouvellement et de pureté qui détruit l'ego, mais en même temps elle donne la chance de se connaître soi-même (De Sola, 1977, p.70). La danse liturgique chrétienne accepte la diversité, encourage la créativité et augmente la participation durant la célébration (Davies, 1984, p.143). D'après Davies, la danse liturgique a l'effet d'une thérapie.

« This is so because dance has the power to renew, to enliven and to enable people to shake off disappointments. It is so because through movement spiritual energy may be released, emotional tensions eased, the rigidity of daily existence loosened. »

(Davies, 1984, p.148-149)

3.2. *Contenu*

La danse liturgique chrétienne n'est pas très différente dans son contenu des autres danses sacrées créées et exécutées par d'autres religions. Les chrétiens dansent selon le calendrier de l'Église et leurs danses peuvent être considérées quelques fois comme des danses d'identification à Dieu, de fertilité ou de passage. Dans cette partie de l'étude, une présentation des danses liturgiques chrétiennes saisonnières sera décrite en se basant sur le travail de VerEecke (VerEecke, 1999, p.173-189) ; en même temps, des comparaisons avec des formes de danses sacrées non chrétiennes seront faites.

L'Avent est la période préparatoire avant Noël. C'est l'annonciation de Marie – et aussi d'Elizabeth – qu'un nouveau né viendra sur terre. Les danses chrétiennes de cette période peuvent bien être vues comme des danses de fertilité. Noël, bien sûr,

est une période de réjouissance et de magie. C'est la promesse d'une nouvelle vie qui s'accomplit. Les célébrations de ce moment de l'année peuvent aussi rappeler les rites de passages. Après Noël, vient le carême : une période de recueillement qui rappelle à l'être humain qu'il est de cendre, mais qu'il ressuscitera. Cette période fait penser à la période de méditation que les moines bouddhistes accomplissent avant le festival du dixième jour¹¹. Durant la Semaine Sainte, l'Église célèbre la vie, la mort et la résurrection de Jésus. C'est le Vendredi Saint qui est un rite funéraire, aujourd'hui dansé dans certaines églises, spécialement les églises du Kenya (Kane, 2004, *The dancing church around the world*). Puis, le jour de Pâques arrive, célébrant la résurrection et la victoire contre la mort. La Pentecôte, célébrée cinquante jours après Pâques et dernière saison du calendrier chrétien, est une fête qui implique à cœur ouvert la danse. C'est une période où la danse est une expression de joie, d'extase et de communion totale avec le Christ. Jésus est ressuscité avec son corps, il a sauvé l'humanité et banni le péché. Le Christ a détruit le temple et l'a rebâti en trois jours, puis il l'a offert à l'homme pour qu'il devienne l'endroit de célébration, de réjouissance et de victoire. Les chrétiens pendant cette période célèbrent le corps, ils rendent hommage à Jésus le Sauveur qui, avec sa résurrection, a prouvé que le corps est une entité inséparable de l'esprit et de l'âme. L'Ascension du Christ tombe toujours quarante jours après Pâques. Elle dessine une image : Jésus, tout entier avec son corps, élevé dans le ciel, éclairé, éblouissant, merveilleux et sublime. Le corps dans le Christianisme est alors une Ascension.

Il ne faut pas oublier aussi les sacrements de l'Église qui sont des rites impliquant des cérémonies de diverses sortes. Pour la plupart de ces sacrements, des danses liturgiques ont été conçues. Le baptême, la confirmation, l'ordre et le mariage sont tous des rites de passage. Par exemple, lors de son ordination, Dubuc a préparé des danseurs pour présenter des danses liturgiques chrétiennes durant la cérémonie ;

¹¹ Voir chapitre VI, p.96.

De Sola décrit les danses liturgiques qu'elle a créées pour des baptêmes et des mariages. L'eucharistie est le symbole du corps lui-même, elle est aussi dansée dans la liturgie. Dans tous ces cas, la danse liturgique chrétienne est une activité de foi et de prière ; sa création, selon Gagne, est en même temps difficile et facile.

« It will be difficult in that these Christian dancers must be able to form their dance by getting in touch with their own feelings and faith rather than merely transporting forms used in theatrical and show dance. It will be easy because the material of their new-formed art is pure gift of love from God... »

(Gagne, 1999, p.64)

C'est ainsi que la création d'Al Kalima a été facile et difficile en même temps. Comme discuté et développé dans les chapitres précédents, Al Kalima interprète le cycle chrétien et épouse plusieurs formes de danses sacrées : elle se prête à la danse funéraire comme à la danse de procession, elle est parfois une danse de fécondité, parfois une danse de guerre. Créer le cycle chrétien n'a pas été difficile, mais revivre les états émotionnels de Noël, de la Passion, de la Résurrection et de la Pentecôte a demandé beaucoup d'effort. J'ai dû m'entraîner à retrouver la sérénité en quelques instants et puis la douleur en d'autres, la joie, le bonheur et la gaieté en quelques moments et puis la méditation, le recueillement et le calme intérieur en d'autres. Il a fallu que je sois sincère en face de ces états, honnête envers mes sentiments et mes intuitions. Ainsi, l'interprétation de quelques parties a été plus facile que d'autres. Pourtant, aujourd'hui, je peux affirmer avoir trouvé ce que je cherchais à travers ma danse : la communion avec Dieu, la prière, l'aise et la satisfaction apaisante.

3.3. *La danse-prière*

La danse-prière est la gestuelle la plus communément utilisée durant la célébration de la messe. Elle est, en fait, tellement commune qu'on oublie qu'elle prend la forme d'une danse. Même l'Église, à certains moments de son histoire, a oublié que toute la liturgie est une danse. Ces danses-prières émanent du cœur, mais

malheureusement, on ne les comprend pas ou on ne les comprend plus. On passe à côté sans pouvoir « saisir le sens et même la pertinence » de celles-ci (Dubuc, 1986, p.28). Agenouillement, génuflexion, penchement, prosternation, bénédiction sont tous des mouvements dansants. Viennent s'ajouter à eux les processions du prêtre comme les danses en cercle. Mais la danse-prière, ou plus correctement le mouvement-prière, qui a le plus de sens et qui passe inaperçu est le signe de la croix. Les chrétiens orthodoxes sont les seuls à s'être investis dans une explication de ce geste. Le pouce, l'index et le majeur se rejoignent en un point pour exprimer le trois en un de la Trinité. L'annulaire et l'auriculaire se posent sur la paume pour exprimer la nature humaine et la nature divine du Christ. En touchant le front, on exprime la foi en Dieu le Créateur à la tête de toute chose. En allant sous la poitrine, on exprime la croyance en Jésus-Christ descendu sur terre pour sauver l'humanité, puis, en passant la main d'une épaule à l'autre, on honore le Saint-Esprit qui est le lien d'amour entre le Père et le Fils (Davies, 1984, p.160). Tous les autres gestes ont un sens. Comme le signe de la croix est le premier geste que les chrétiens ont fait, il est pris ici comme exemple, considéré pertinent pour cette section.

Al Kalima s'est particulièrement investie dans l'utilisation de ces mouvements-prière. Les mains jointes, les paumes ouvertes, les doigts en bénédiction, les penchements, l'encerclement de l'autel, les tournolements, la prosternation, les bras croisés sur la poitrine et le baiser sont tous des gestes adoptés dans Al Kalima, développés et même parfois embellis pour former une danse homogène.

4. Bref historique

*Il nous rassemble tous et dit :
Avant que l'on me livre à eux,*

*Chantons un hymne au Père,
Et marchons ainsi au-devant de ce qui nous attend.
Alors il nous commanda de faire un cercle
En tenant nos mains enlacées,
Et debout au milieu il dit :
Répondez-moi : Amen.
Puis il entonna un hymne et dit :
Gloire à toi, ô Père.
Et nous, tournant en rond, lui répondîmes : Amen.*

Cette danse est la « Danse de Jésus ». Elle est tirée du texte apocryphe des Actes de Saint Jean (Wosien, 1974, p.28). Il semble que ce soit la première et la plus ancienne danse des chrétiens. C'est une action de grâce, un remerciement au Seigneur d'avoir envoyé son fils sur terre : c'est une danse de procession. Elle est aussi une danse d'identification puisque les disciples suivent Jésus et esquissent ses actes. Cette danse est probablement l'ancêtre de la *choréa*, une danse de cercle qui, jusqu'à aujourd'hui, est exécutée par les prêtres lors des messes et par les mariés lors de la célébration nuptiale.

Toutefois, et selon d'autres sources, on considère que la danse des Geranos de Délos est la première danse à avoir influencé les premières danses liturgiques chrétiennes. Wosien explique cette danse.

« La danse des Geranos de Délos... commémore les pérégrinations de Thésée dans le labyrinthe de Crète... Les danseurs tenaient tous ensemble une corde, symbole du fil d'Ariane que Thésée avait démêlé, avant de l'emmêler à nouveau... Les danseurs entraient dans le labyrinthe de droite à gauche, direction de l'involution et de la mort ; ils tournaient, toujours par la direction opposée, celle de l'évolution et de la naissance. Dans la danse des Geranos, le dessin de la spirale symbolise la continuation de la vie après la mort, et l'annonce de l'immortalité au cœur même de l'expérience des hommes. »

(Wosien, 1974, p.27)

C'est ainsi que pour les chrétiens, Thésée devient le Christ qui a « démêlé » l'humanité et a conquis la mort.

L'histoire de la danse dans le Christianisme n'est pas très explicite. On retrouve ainsi un va-et-vient entre le refus et l'acceptation de la danse au cœur de l'Église. Malgré cela, un certain nombre de danses liturgiques ont été créées depuis le début de l'ère chrétienne qui – en grande partie – continuent d'être exécutées de nos jours, notamment la *choréa*. Il existe aussi les danses du jour de Pâques, les danses des clercs et des préchantres. Tel que mentionné dans le chapitre précédent, les Romains dansaient le *tripudium* : une danse adoptée aussi par les chrétiens (Bourcier, 1989, p.350). Des documents datant du XIIème siècle, au Luxembourg, attestent que la danse *echternach* existait depuis le VIIIème siècle (Davies, 1984, p.49). Le cercle de la Carole était aussi une danse chrétienne dansée en Italie au XIIIème siècle, et amenée en Angleterre au XVème siècle (Davies, 1984, p.54). En Espagne, la danse sacrée *los seises* existe depuis le XIIIème siècle. On peut la voir encore aujourd'hui dans les églises (Taylor, 2001, p.20). Au XVème siècle, la danse *Corpus Christi* était une forme de danse ambulatoire ; les participants se déplaçaient à travers l'espace de l'église et même en sortaient et tournaient autour de l'édifice (Taylor, 2001, p.24).

Les shakers et les mormons des États-Unis adoptent des styles uniques de danse. Chacune de ces sectes a une gestuelle particulière. Les shakers s'humilient devant Dieu à travers la danse. Danser, pour eux, transmet le désir de mettre de côté l'aspect charnel et de rejeter le corps qui est une cause de péché (Cieslewicz, 2000, p.58). Depuis leur création¹², les shakers ont introduit plusieurs danses, développées selon les besoins de la communauté. Il y avait les danses « motioning » : faire signe, « marching » : marcher, « laboring » : travailler, et des danses d'improvisation quelques fois accompagnées de cris, de tournoiement et de gesticulation par terre (Cieslewicz, 2000, p.44-57). Les mormons, de leur côté, ont d'autres croyances que celles des shakers. Le corps pour eux est créé à l'image de Dieu, il est une

¹² Les shakers existent depuis 1747. Aujourd'hui il ne reste qu'un seul village actif shaker dirigé par trois adeptes.

célébration et une joie. Il faut profiter de son existence et l'entretenir, notamment à travers la danse. Pour cela, il n'existe pas de réelle différence entre les danses liturgiques et les danses de divertissement. Les mormons, même en se divertissant, prient et communiquent avec Dieu. Les danses sont alors divisées en deux modèles : les danses de société comme la valse, la quadrille et la Virginia reel, et les danses de démonstration de la foi qui sont des danses préparées et chorégraphiées (Cieslewicz, 2000, p.65-75).

Durant son histoire, la danse liturgique chrétienne ne s'est pas limitée aux participants à la messe ni aux prêtres. Elle a aussi emprunté la voie du mysticisme : des saints et des ordres ecclésiastiques dansèrent pour célébrer leur amour du Christ. Dans quelques monastères des XIIème et XIIIème siècles, des moines, des prêtres et des sœurs associèrent la danse à des valeurs religieuses et l'interprétèrent lors de la prière et des offices. Les moines cisterciens, les franciscains et les sœurs de Villaceaux ont tous utilisé la danse pour glorifier Dieu, célébrer quelques fêtes et prier pour le salut du monde (Taylor, 2001, p.21). Autre que les ordres religieux, plusieurs saints ont mis leur corps au service de la prière pour exprimer leur joie et leur état d'extase ; saint François d'Assise (1182-1226), sainte Thérèse d'Avila (1515-1582), saint Philippe Néri (1515-1595) et saint Gérard Magella (1726-1755), entre autres.

Toutes les danses chrétiennes citées plus haut sont des danses de joie qui rendent gloire au Seigneur. Mais, tel que déjà mentionné, les chrétiens ont emprunté des coutumes et des modèles de danses aux civilisations plus anciennes. Ils ont dansé des danses funéraires pour chasser Satan et la maladie. C'est ainsi que des danses morbides virent le jour surtout durant le XIVème siècle. Leur but était d'éloigner la peste et le fantôme de la mort. Ces danses étaient la danse macabre et la danse de la mort. Dans la danse macabre, les vivants et les morts dansaient ensemble, tandis que la danse de la mort mettait en scène des morts quittant leur tombeau pour exécuter des

danses, tout en acclamant les vivants (Taylor, 2001, p.22-23). Ces danses faisaient partie des rituels des monastères et des processions des églises. À la même période, les choréomaniaques et les flagellants se manifestèrent. En 1374, les choréomaniaques dansaient presque nus dans les rues, croyant que le diable prendrait fuite en voyant le corps humain à l'image de Dieu et, de cette manière, la maladie ne les attaquerait plus (Backman, 1977, p.287).

5. Les formes de danse liturgique

La danse liturgique reste jusqu'à aujourd'hui un terrain à explorer. D'après Davies, De Sola et Kane, cette forme de danse n'est pas limitée à un seul genre. Elle peut emprunter à toutes les gestuelles existant dans le monde de la danse et dans les cultures de l'histoire et du présent. Elle peut s'apparenter aussi bien au ballet classique qu'à la danse moderne, à la danse contemporaine, au folklore, au yoga et au mime. Son but ultime est de libérer le danseur. Elle ne peut donc être, d'une certaine manière, qu'intuitive, le mouvement devenant aussi l'expression de l'âme et des sentiments du danseur.

« Sacred dance is a movement response from the heart to the living God. Dancers often create their initial sacred dances at a time of intensity which turns their hearts and souls to God. Overflowing from the inner experience, movements become ways of expressing what is occurring internally... A vocation has started which involves turning life's experiences into dances expressing the inner and outer dimensions of the soul's contacts with God. »

(De Sola, 1977, p.148)

Chacun des auteurs – Davies, De Sola et Kane – décrit la danse liturgique chrétienne sous plusieurs formes. Davies la divise en trois formes principales. Pour lui, la danse liturgique chrétienne peut être narrative (mimique), abstraite ou expressive. La danse narrative suit la lecture de la Bible ou remplace le sermon du

prêtre. Elle peut aussi accompagner les prières récitées par la communauté. Elle permet ainsi de mieux comprendre la messe et renforce l'identité humaine (Davies, 1984, p.134-139). Par contre, la danse abstraite n'exprime rien de particulier, sinon un état d'âme, un élan, une envie de prier et d'entrer en communication avec le Créateur. La danse expressive, pour sa part, rend grâce à Dieu et Le remercie. Elle L'honore par le mouvement et les gestes, en démontrant les capacités spirituelles des danseurs (Davies, 1984, p.141).

De Sola, de son côté, trouve que la danse liturgique chrétienne peut être présentée selon trois modes différents qu'elle appelle « folk expression », « fine art expression » et « meditative expression ». Selon De Sola, l'« expression folklorique » attire les gens qui aiment partager leurs sentiments religieux avec toute la communauté. « Fine art expression » est habituellement exécutée par des danseurs professionnels qui s'entraînent assidûment et chorégraphient leurs danses d'une façon minutieuse et élaborée pour exprimer le spirituel et le sacré. Ces danseurs se permettent l'improvisation d'où découle un état de spontanéité. La « danse de méditation » est une forme de prière profonde et en même temps simple. Elle a pour but d'encourager les participants à prendre part à un mouvement répétitif et facile (De Sola, 1999, p.5-6).

Kane, comme De Sola, affirme que la danse liturgique chrétienne suit la procession religieuse. De cette façon, elle s'unit et complète les fonctions de la messe. Selon ces fonctions, la danse liturgique chrétienne se divise alors en cinq formes : la danse de procession, la danse de proclamation, la danse de prière, la danse de méditation et la danse de célébration (Kane, 1999, p.99 – et – De Sola, 2001, p.159).

5.1. *La danse de procession*

Pour Kane, la danse de procession est la forme de danse la plus pure. Elle aide à la compréhension de la messe et rend le participant conscient « des rythmes de la vie » (Kane, 1999, p.99). Kane écrit : « procession dance is primarily functional movement, which accomplishes a particular task » (Kane, 1999, p.100). Cette danse se déplace dans tout l'espace de l'église en suivant une trajectoire directe, comme allant vers un but précis. Elle débute à l'entrée de l'église et se dirige vers l'autel. Elle a quatre étapes. La première est la procession à l'entrée de l'église qui rassemble tous les participants. Elle proclame le thème du cycle chrétien suivi durant la période de l'année et puis accompagne le prêtre dans sa célébration. La deuxième est la procession du Verbe ou de la Bible. La danse est une introduction de la lecture Sainte, elle accompagne même parfois cette lecture. La troisième est la procession des offrandes. Elle déambule autour de l'autel qui est préparé par le prêtre avant la communion. Ainsi, cette procession met en valeur le pain et le vin offerts pour se rappeler la vie du Christ. La quatrième est la procession de la fin. Cette danse termine la messe en accompagnant le prêtre qui envoie les fidèles dans la paix du Seigneur. Cette danse, habituellement, procède dans le sens contraire : elle se dirige de l'autel vers l'entrée de l'église.

5.2. *La danse de proclamation*

La danse de proclamation est, par excellence, la danse qui accompagne la lecture des Actes des Apôtres et de la Bible. Le Nouveau Testament raconte l'histoire de Jésus-Christ et il présente plusieurs paraboles données par le Christ comme enseignement. Pour cela, la danse de proclamation prend, la plupart du temps, la forme d'une danse narrative (mimique). Le mouvement durant cette danse traduit les mots de la Bible. Cette forme de danse est assez importante durant la messe. Selon Kane : « to dramatize the scriptures is to embody the word, to make the

word part of the very texture of our being. As proclamation, movement can heighten, intensify or interpret the word in new and dynamic ways » (Kane, 1999, p.102). Ainsi, la danse de proclamation se divise en quatre genres : inspiratrice parce qu'elle dramatise les textes de la Bible, évangélique parce qu'elle témoigne de la Bonne Nouvelle, prophétique parce qu'elle démontre de nouvelles dimensions et donne une compréhension plus approfondie, et finalement réaliste parce qu'elle rapproche les textes de la Bible et leurs lectures des activités quotidiennes (Kane, 1999, p.103).

5.3. *La danse de prière*

La danse liturgique chrétienne est en elle-même une prière. Cependant, la danse prière est celle qui l'exprime le plus efficacement. Elle est une acclamation et une sollicitation destinées à Dieu, à Jésus-Christ ; une « invocation » aussi. Elle est une expression de joie, de grâce et de béatitude.

« If prayer is the central core of life, then dance becomes prayer when we are expressing our relationship to God, to others, and to all the world of matter and spirit... The movements of dance prayer start from our deep center, flow outward like rivulets into the stream of life, and impact life everywhere. »

(De Sola, 1977, p.9)

5.4. *La danse de méditation*

La danse de méditation est peut-être la seule danse liturgique chrétienne qui peut être exécutée en solo. En tant que méditation et réflexion, cette danse devient le message du salut passé à la communauté. Elle peut être présentée à plusieurs moments de la liturgie, comme après la lecture des Psaumes ou après les demandes. Elle est cependant le plus communément dansée après la communion. La danse de méditation prend quelques fois la place du sermon. D'après Kane, « this dance may inspire or challenge us with the message of salvation in a special way... The dance is to draw the community into reflecting on the impact of the message on their daily

lives » (Kane, 1999, p.106). En résumé, la danse de méditation est réflexive et homilétique, un moment de concentration et de recueillement après la communion.

5.5. *La danse de célébration*

La danse de célébration n'est pas très commune durant la célébration de la messe. Pourtant, elle peut être présentée au début comme à la fin de la messe pour exprimer la joie de s'unir et de se réunir avec Dieu. De caractère festif, ce genre de danse exalte la communauté et s'exécute, la plupart du temps, dans un cercle. Les buts de cette danse sont d'amener une ambiance festive à la messe et de terminer la célébration de façon spéciale (Kane, 1999, p.108).

Al Kalima a englobé en elle presque toutes les formes de danse liturgique chrétienne décrites par les auteurs. Comme l'explique Davies, les mouvements d'Al Kalima ont pu être quelques fois abstraits et d'autres fois narratifs et expressifs. Selon l'élaboration de De Sola, Al Kalima est une danse de « fine art expression » puisqu'elle a été chorégraphiée pendant des mois en studio ; elle est aussi une « danse de méditation » puisqu'elle est une prière et un recueillement. Mais, n'étant pas exécutée lors de la célébration de la messe, Al Kalima ne peut s'attribuer tous les caractères et toutes les formes de la danse liturgique chrétienne. S'il faut faire un rapprochement entre De Sola et Kane, Al Kalima serait, en premier et avant tout, une danse de méditation puisque cette forme est la seule qui s'interprète en solo. Cependant, Al Kalima retient plusieurs traits spécifiques de la danse liturgique chrétienne. Elle devient une danse de procession quand elle utilise l'espace de l'église et suit une trajectoire et un but précis allant de l'allée principale vers la sacristie puis vers la croix. Elle devient une danse de proclamation quand elle interprète les paroles des chants byzantins. Elle est une danse de prière, assurément, puisqu'elle acclame, sollicite et invoque Dieu. Finalement, Al Kalima est une danse

de célébration quand elle bondit de joie et fête la Résurrection du Christ et la promesse de la nouvelle vie.

6. Conclusion

Les chrétiens dansent lors d'une simple messe. Ils dansent aussi pour l'Ascension et Noël, pour se rappeler la Passion de Jésus, pour célébrer la Résurrection, pour vivre la Pentecôte et l'Ascension. En bref, les chrétiens dansent le cycle chrétien tout au long de l'année. Ils revivent la vie du Christ. Ils utilisent l'espace sacré de l'église pour se retrouver en communication avec leur Créateur, à travers les danses liturgiques de procession, de proclamation, de prière, de méditation et de célébration. Les chrétiens déambulent à travers l'église : ils sont à l'entrée, dans l'allée, autour de l'autel, puis devant la sacristie. Ils prient en dansant, ils implorent en dansant, ils méditent en dansant, en intégrant les symboles chrétiens à leur gestuelle.

En conclusion, la danse liturgique chrétienne est une porte d'entrée dans le monde du sacré. Comme le sacré, elle est « quelque chose d'autre » ; belle, lumineuse, grandiose, fascinante. Les mots ne suffisent pas pour la décrire. Seulement les sens, l'intuition et le cœur la comprennent.

Al Kalima est une danse liturgique chrétienne qui fut, pour moi, la porte d'entrée vers le sacré de transgression. Elle a été l'expérience parfaite qui me transporta vers l'exploration de sentiments bouillonnants, exaltants, à la fois incompréhensibles et insaisissables.

CHAPITRE VIII

RÉSULTATS ET CONCLUSION

Parcourir les mondes de la danse sacrée et de la danse liturgique est un voyage fascinant. On retrouve l'être humain, glorifiant et honorant son Dieu par la danse, devenir lui-même créateur, fort, sublime et merveilleux. Cet être qui se croit chétif devant le Seigneur incarné dans son corps et sa danse la splendeur de l'âme et de l'esprit. Sa spiritualité se manifeste au plus haut niveau de splendeur quand son corps se déploie et ses mouvements s'harmonisent. La danse sacrée émancipe l'homme et lui trace des chemins illuminés vers un saisissement divin.

Mais le plus fascinant est la relation entre la danse sacrée liturgique et le sacré, ou plus correctement, le sacré de transgression. Ces deux thèmes s'épousent parfaitement. La danse se veut une transgression des limites, une coupure avec les normes du sacré. Elle brise, se bat, se déchaîne à l'intérieur du cercle du sacré et sans le savoir, elle devient elle-même sacrée. La danse devient la représentation du sacré, sa face paisible et même son explosion dans l'extase. Le sacré et la danse s'entremêlent et ne se séparent plus.

Al Kalima a voulu retrouver cette harmonie entre la danse et le sacré. Dans mon travail de recherche-crédation, j'ai essayé de comprendre les dimensions du sacré et du sacré de transgression, la religion et le mysticisme. Puis, j'ai essayé de saisir la danse sacrée et la danse liturgique. J'ai ensuite cherché à faire le lien entre la danse et le sacré en créant une danse sacrée liturgique chrétienne qui a pour but de transgresser les limites de l'Église catholique orientale melkite. La procédure du

travail de création m'était unique. J'ai pu effleurer de nouveaux horizons tant dans la danse que dans la recherche du sacré.

Pour Otto, comme pour Eliade et tous les auteurs qui ont écrit sur sacré et la religion, sentir la présence de Dieu, son immensité et sa splendeur, serait de « se sentir nul devant le créateur », de « n'être qu'une créature ». En dansant Al Kalima, j'ai répété ces expressions assez nouvelles pour moi. Je crois que cette attitude m'a aidée à mieux sentir la prière dans mon corps. En dansant avec humilité, je suis parvenue à transmettre un état sacré. En désirant prier par ma danse, j'ai pu palper l'état de recueillement et de méditation. Pour la première fois, j'ai vraiment prié. J'ai éprouvé une liberté dans le geste et le mouvement. Mon corps a bougé dans un espace sacré et ma danse est devenue une prière. Il n'y avait plus de limites, plus de bancs derrière lesquels je me tenais sans prier et sans bouger. Mon désir de danser grandissait. Je comprenais que la meilleure façon de m'approcher de Dieu était à travers la danse et le mouvement. La danse et le mouvement sont des signes de vie et, pour moi, c'est en vivant que l'on s'approche du Seigneur. Ma danse est le chemin qui me conduit vers mon Créateur.

Al Kalima m'a donné la chance d'apprécier ma religion. J'ai voulu transgresser et j'ai exécuté cette transgression à travers la danse. Cependant, cette transgression m'a appris le vrai sens du Christianisme. Elle m'a permis de m'exalter en toute liberté. Elle m'a emportée dans une expérience exceptionnelle. Je suis convaincue d'avoir exploré un espace, un temps et un état sacrés. J'ai pu les palper avec tous mes sens, avec mon cœur et mon corps. J'ai pu toucher à une nouvelle dimension du Christianisme. Je comprends mieux ce qu'amour, miséricorde et compassion transmettent. Aujourd'hui, étrangement, j'ai plus d'estime pour l'Église orientale melkite. Après ma révolte contre ce rite, j'arrive maintenant à voir en lui un signe de paix et de ferveur.

La danse liturgique a été la porte d'entrée vers l'exploration du sacré. Vivre le cycle chrétien dans une forme de danse m'a procuré un sentiment de volupté et de satisfaction. Mais, je me demande si j'aurais pu surpasser les moments de faiblesse en dansant en groupe. Je n'aurais peut-être pas été intimidée par certains moments. J'aurais pu puiser ma force des personnes accompagnantes. Comme le dit Jésus-Christ : « Je vous dis encore que, si deux d'entre vous s'accordent sur la terre pour demander une chose quelconque, elle leur sera accordée par mon Père qui est dans les cieux. Car là où deux ou trois sont assemblés en mon nom, je suis au milieu d'eux » (Matthieu 18 : 19-20). Pour toute fin de cause, j'espère que le public s'est uni à moi dans la prière et que ma danse a incité les spectateurs à s'y joindre.

J'ai donc pu exprimer le sacré de transgression en transformant la danse en une prière, en un rapprochement avec Dieu et en une communication avec l'Éternel. J'ai chorégraphié une danse et je l'ai présentée dans une église. J'ai vécu le cycle chrétien et je l'ai interprété avec de la joie, du bonheur, de l'exaltation, de l'euphorie, de la douleur, de la souffrance, de la peine et de la passion. J'ai été transportée et élevée. J'ai loué Dieu. Je l'ai glorifié par mon corps et ma danse. J'ai invoqué Son nom avec mes bras, ma tête, mes hanches et mes jambes. Mes muscles ont vibré pour Lui. Je me suis présentée devant Lui comme un rien. Je me suis inclinée devant Sa grandeur. J'ai expérimenté le sacré de transgression qui m'a lancée dans un monde inconnu, pour me ramener vers une réalité plus intense, plus mystérieuse et plus émouvante.

Pour conclure, j'ai transgressé par ma danse les limites de l'Église orientale melkite. J'ai transgressé une forme d'interdit et non une loi.

«... l'interdit est à la fois prohibition et invitation à la transgression. À l'opposé de l'interdit la loi n'accepte pas la transgression. Elle se veut immuable, fixe, indépassable. On comprend pourquoi il est dangereux de transformer l'interdit en loi. La loi ne peut être transgressée, mais l'interdit peut l'être, même doit l'être. » (Jeffrey, 1998, p.135)

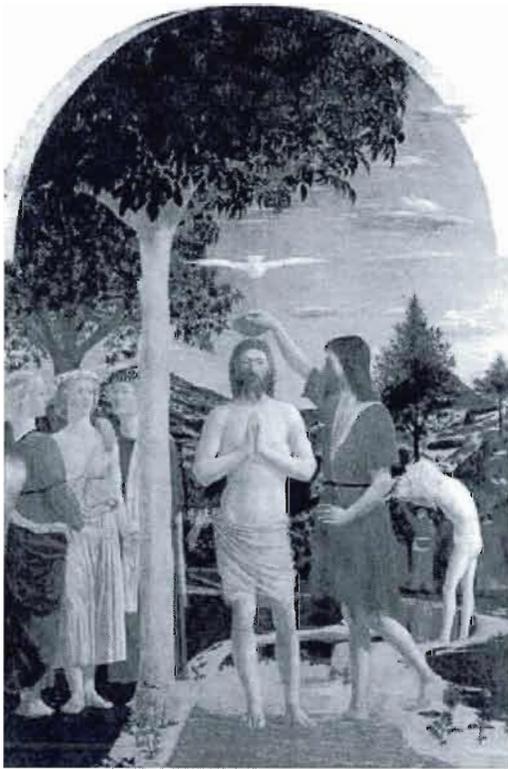
Très intelligente, l'Église catholique a su se prêter au jeu de l'interdit. Elle a permis la transgression, sachant qu'à travers la liberté et le déchaînement, on retrouve la réconciliation. Par Al Kalima, j'ai pu aboutir à plusieurs buts. J'ai pu transgresser les limites de l'Église melkite en dansant. J'ai pu prier. J'ai pu communiquer avec mon Créateur. J'ai vu grandir en moi la passion et l'ardeur de danser pour le christianisme. J'ai expérimenté le désir insatiable de me retrouver dans une église et de bouger mon corps dans cet espace sacré. La danse liturgique chrétienne m'a procuré une grande satisfaction, une sérénité et un calme intérieur inexplicables. J'ai vécu des moments intenses que je sens encore dans mon corps. Je sais que ces sentiments, ces émotions et ces sensations jailliront plus fort la prochaine fois que je danserai.

Par cette danse, j'ai réalisé un rêve et m'en suis créé d'autres : danser de nouveau dans une église, danser lors d'une célébration liturgique chrétienne melkite, transmettre ma danse et les états que j'ai vécus à d'autres personnes et peut-être un jour danser pour la paix et dans l'harmonie totale avec des personnes de religions différentes.

APPENDICE: ICÔNES

Icône no. 1:

Le baptême de Jésus dans le Jordan par Pietro Della Francesca (1415-1592)



Cette icône fut complétée par l'artiste entre 1448 et 1450. Les mains jointes de Jésus ont inspiré les gestes utilisés pour la danse Al Kalima.

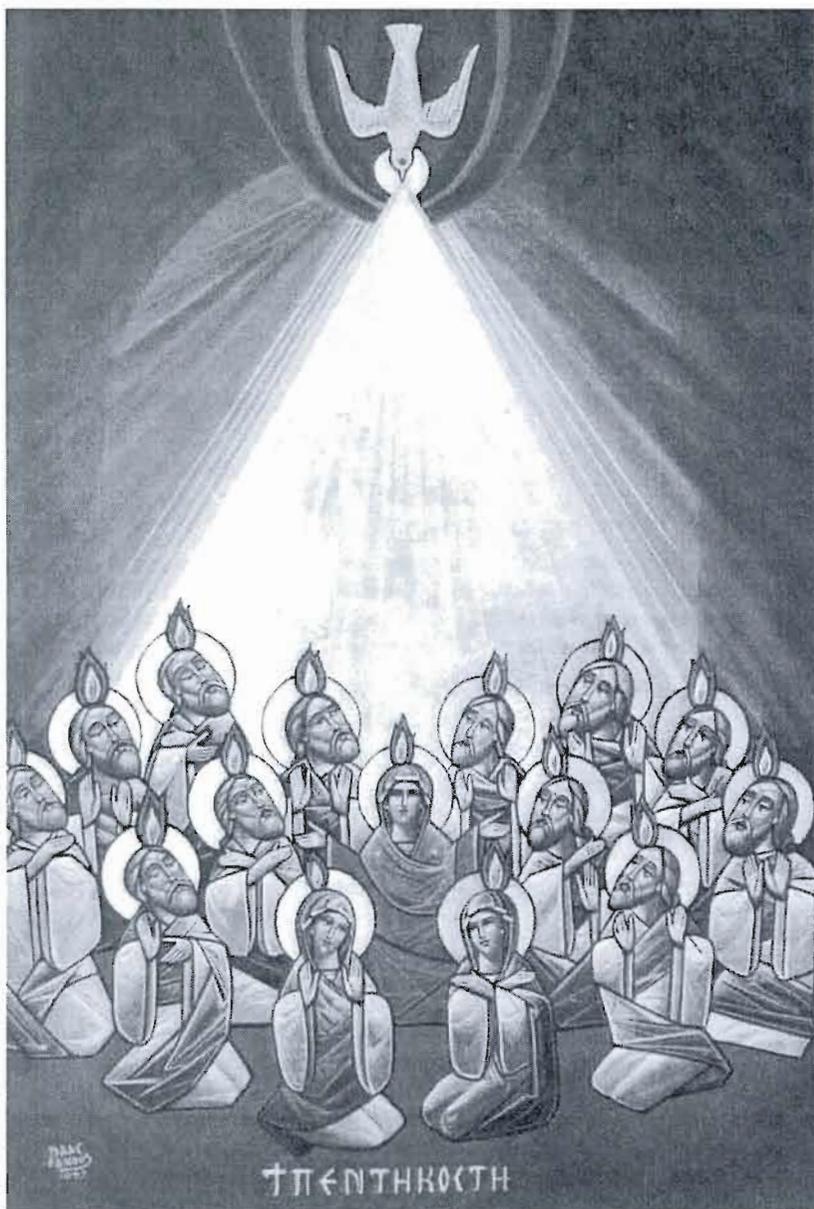
Icône no.2:
Vierge au Signe par Igor Builin- 1995- Russie



Cette icône est originaire de la ville de Novogord de la Russie. C'est une icône miraculeuse qui remonte au XIIème siècle. MP OY veut dire mère de Dieu. Les mains ouvertes vers le ciel ont été utilisé plusieurs fois dans Al Kalima.

Icône no.3 :

Icône de la Pentecôte – Église Copte Orthodoxe Saint-Pierre et Saint-Paul – Santa Monica – Los Angeles.



Les apôtres et la vierge prennent de différentes positions de bras. Ces gestes ont été adoptés par Al Kalima, puis, reliés entre eux pour former un lien entre les parties de la danse.

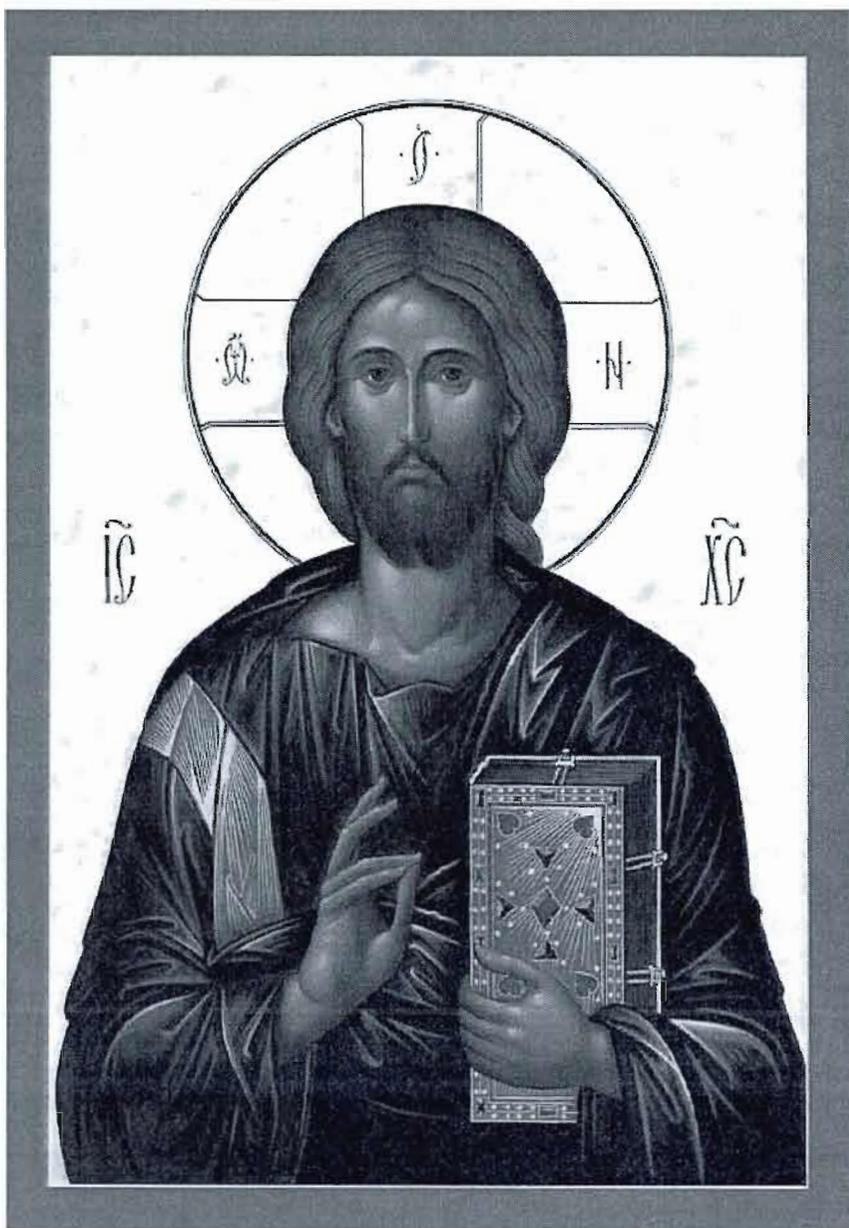
Icône no.4:
Sacré-Cœur de Jésus



Cette image de Jésus montrant son cœur a été reprise durant l'introduction de Al Kalima.

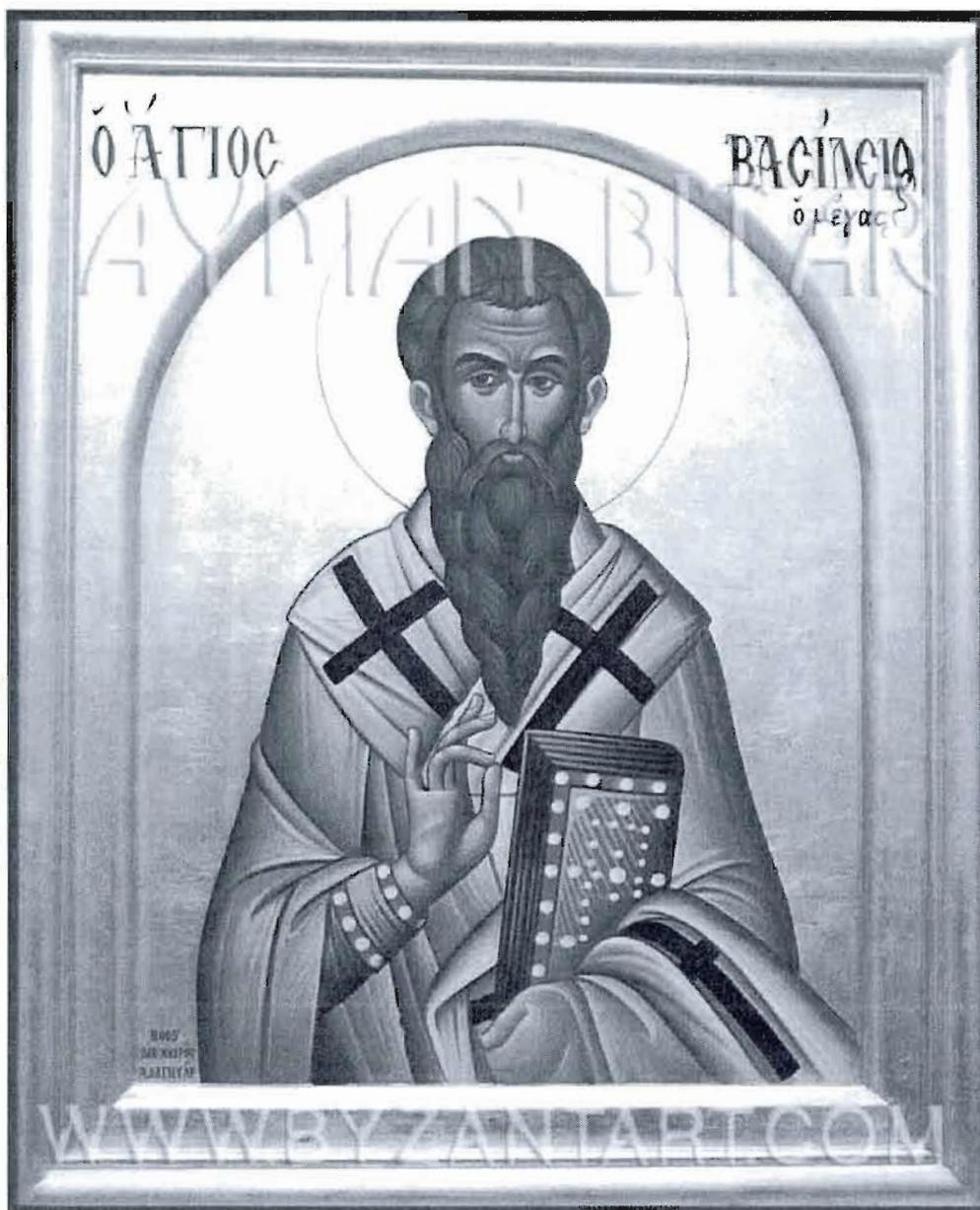
Icône n. 5:

Jésus Christ : « Pantocrator » – Icône orthodoxe grecque-byzantine traditionnelle



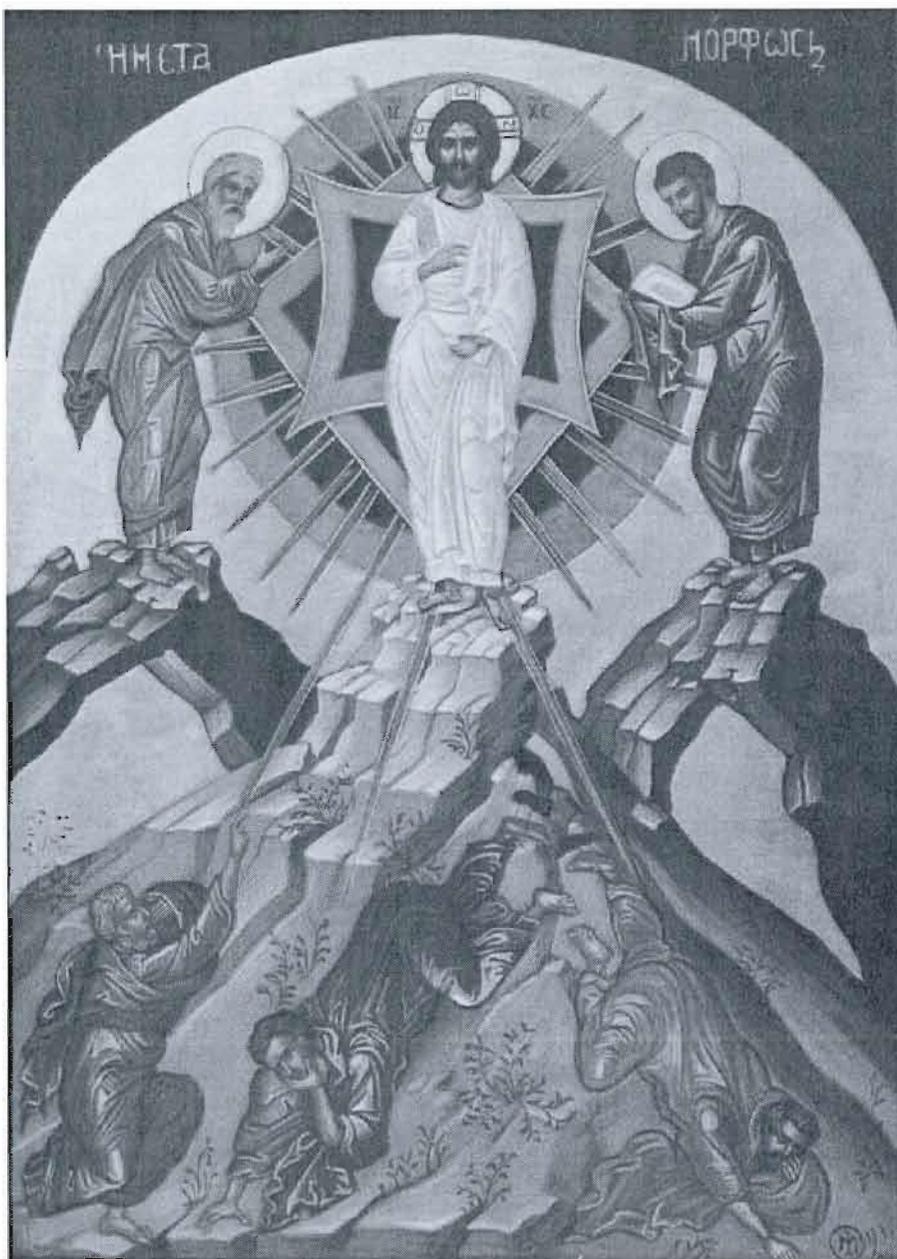
Pantocrator veut dire le Tout-Puissant. IC XC signifie Jésus Christ. Cette icône est l'une des premières icônes représentant le Christ. Elle remonte à la première ère de l'Église chrétienne. La position de la main de Jésus a été reproduite dans Al Kalima.

Icône no.6 :
 Saint Basile le Grand par Ayman Bitar - Syrie



Archevêque de Césarée de Cappadoce entre 370 et 379, saint Basile le Grand est à l'origine de l'élaboration du dogme de la trinité. La position des doigts a été reproduite par Al Kalima pour représenter les signes de bénédiction et de salutations.

Icône no.7 :
 La Transfiguration – (Matthieu, XVII, 1-9)



Cette icône a inspiré les mouvements au sol de Al Kalima. La chorégraphie de la dernière partie montre le corps qui se torde dans la pénitence, puis, se lève dans le salut de Dieu.

RÉFÉRENCES

Méthodologie

Adams, D., Rock, J. (2001). Biblical criteria in dance: modern dance as prophetic from. Dans Adams D. (Dir.), Apostolos-Cappadona D. (Dir.), *Dance as religious studies* (p. 80- 91). New York : Crossroad.

Bruneau, M. et Burns, S. (2007). Se faire praticien réflexif : tracer une route de recherche en art. Dans Bruneau, M. et Villeneuve, A (Dir.). *Traiter de recherche création*. (p.153-181). Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.

Dolbec, A. et Clément, J. (2004). La recherche action. Dans Karsenti, T. et Savoie-Zajc, L (Dir.). *La recherche en éducation : étapes et approches*. (p.181-208). Sherbrooke : Éditions du CRP.

Fortin, S. (2006). Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique. Dans Gosselin, P. et Le Coguiec, E. (Dir.). *La recherche création : pour la compréhension de la recherche en pratique artistique*. (p.97-109). Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.

Gosselin, P. et Laurier, D. (2004). *Tactiques insolites : vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*. Montréal : Guérin

Green, J. et Stinson, S. (1999). Postpositivist research in dance. Dans Horton Fraleigh, S. et Hanstin, P. (Dir.). *Researching dance: evolving modes of inquiry*. (p.91-123). Pittsburgh : University of Pittsburgh Press.

Lancri, J. (2006). Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi. Dans Gosselin, P. et Le Coguiec, E. (Dir.). *La recherche création : pour la compréhension de la recherche en pratique artistique*. (p.9-32). Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.

Religions, sacré et sacré de transgression

Bastide, R. (1975). *Le sacré sauvage*. Paris : Stock.

Caillouis, R. (1950). *L'homme et le sacré*. France : Gallimard, folio essais.

Durkheim, E. (2008). *Les formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie*. Paris : Presses Universitaires de France.

Eliade, M. (1987). *Le sacré et le profane*. France : Gallimard, folio essais.

Hervieu-Leger, D. (1999). Mystique. Dans P. Ansard (Dir.) et A. Akoun (Dir.). *Dictionnaire de sociologie* (p.357-358). Paris : Éditions du Seuil.

Hervieu-Leger, D. (1999). Religion. Dans P. Ansard (Dir.) et A. Akoun (Dir.). *Dictionnaire de sociologie* (p.447-449). Paris : Éditions du Seuil.

Jeffrey, D. (1998). *Jouissance du sacré : religion et postmodernité*. Paris : Armand Collin.

Le Breton, D. (1995). Présentation. Dans D. Jeffrey et D. Le Breton (Dir.), *Corps et sacré* (p.5-18). Québec : Bibliothèque Nationale du Québec.

Ménard, G. (1999). *Petit traité de la vraie religion : à l'usage de ceux et celles qui souhaitent comprendre un peu mieux le vingt et unième siècle*. Québec : Liber.

Otto, R. (1995). *Le sacré : l'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*. Paris : Petite bibliothèque Payot.

-----, (2008). Mysticisme. *Larousse* [En ligne]. Accès : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mysticisme>

-----, (2008). Religion. *Larousse* [En ligne]. Accès : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/religion>

Danse sacrée et danse liturgique

Adams, D. (2001). Communal dance forms and consequences in biblical worship. Dans D. Adams et D. Apostolos-Cappadona (Dir.). *Dance as religious studies* (35-47). Oregon : Wipf and stock publishers.

- Backman, E.L. (1977). *Religious dances in the christian church and in popular medicine*. Westport, Conn. : Greenwood Press.
- Bonnet, J. (1969). *Histoire générale de la danse sacrée et profane*. Genève : Slatkine reprints.
- Bourcier, P. (1989). *Danser devant les dieux*. Paris : La recherche en danse
- Cieslewicz, L.S. (2000). *Dance and doctrine: shaker and mormon as a manifestation of doctrinal views of the physical body*. Mémoire de maîtrise inédit, Brigham Young University.
- Davies, J.G. (1984). *Liturgical dance: an historical, theological and practical handbook*. Grande Bretagne: SCM press ltd.
- De Sola, C. (1977). *The spirit moves : handbook of dance and prayer*. The sharing company: California.
- De Sola, C. (1999). Introduction by Carla De Sola. Dans R. Gagne, T. Kane et R. VerEecke (Dir.), *Introducing dance in christian worship* (p.1-9). Portland : Pastoral press.
- De Sola, C. (2001). ... And the word became dance : a theory and practice in liturgical dance. Dans D. Adams et D. Apostolos-Cappadona (Dir.). *Dance as religious studies* (153-166). Oregon : Wipf and stock publishers.
- Dubuc, J. (1986). *Le langage corporel dans la liturgie*. Montréal : Fides
- Gagne, R. (1999). Movement in worship within the judeo-christian tradition. Dans R. Gagne, T. Kane et R. VerEecke (Dir.), *Introducing dance in christian worship* (p.13- 83). Portland : Pastoral press.
- Gruber, M. (2001). Ten dance-derived expressions in the Hebrew Bible. Dans D. Adams et D. Apostolos-Cappadona (Dir.). *Dance as religious studies* (48-66). Oregon : Wipf and stock publishers.
- Kane, T. (1999). Shaping liturgical dance. Dans R. Gagne, T. Kane et R. VerEecke (Dir.), *Introducing dance in christian worship* (87-123). Portland : Pastoral press.
- Kliger, G. (1993). Indian aesthetics and Bharat Natyam. Dans G. Kliger (Dir.). *Bharata Natyam in cultural perspective* (19- 42). New Delhi : Manohar American institute of Indian studies.

- Kopf, D. (1993). Dancing « virgin », sexual slave, divine courtesan or celestial dancer: in search of the historic devadasi. Dans G. Kliger (Dir.). *Bharata Natyam in cultural perspective* (144-180). New Delhi : Manohar American institute of Indian studies.
- Masse, J. (1994). *La dimension rituelle de la danse*. Mémoire de maîtrise inédit, Université du Québec à Montréal.
- Meerlo, J.A.M. (1960). *The dance : from ritual to rock and roll – ballet to ballroom*. Hollande : Chilton company.
- Novack, C.J. (1998). Ritual and dance. Dans S.J. Cohen (Dir.). *International encyclopedia of dance* (vol.5, 354-357). New York: Oxford University press.
- Oesterley, W.O.E. (1923). *The sacred dance : a study in comparative folklore*. New York: Dance horizons.
- Pearlman, E. (2002). *Tibetan sacred dance : a journey into the religious and folk traditions*. Vermont : Inner traditions.
- Ricard, M. (1999). *Moines danseurs du Tibet*. Paris : Albin Michel.
- Schott-Billmann, F. (1999). *Danse et spiritualité*. Paris: Noësis.
- Taylor, M. (2001). A history of symbolic movement in worship. Dans D. Adams et D. Apostolos-Cappadona (Dir.). *Dance as religious studies* (15-32). Oregon : Wipf and stock publishers.
- VerEecke, R. (1999). A vision of a dancing church. Dans R. Gagne, T. Kane et R. VerEecke (Dir.), *Introducing dance in christian worship* (p.129-207). Portland : Pastoral press.
- Wosien, M.G. (1974). *La danse sacrée : rencontre avec les dieux*. Pays-Bas : Éditions du seuil.
- Zana, E. (1996). *La danse et le sacré : « voyage dans la danse des origines a nos jours »*. Paris : Éditions Dervy.
- (2006). *La danse du Soleil – the sundance* [En ligne]. Accès : (<http://www.artisanatindien.com/sundance.html>).

Chapitre IV : Al Kalima

Lambron, N.D. (2000). Explication de la divine liturgie. Beyrouth : Dar el-Machrek éditeurs.

Ferguson, G.W. (1954). Signs and symbols in christian art. New York: Oxford university press.

Films

Hayden, L. M. (producteur). (2006). *Dance composition* [DVD]. Dancing for him ministries : Lakeland, Florida.

Hayden, L. M. (producteur). (2006). *Divine choreography tips and techniques* [DVD]. Dancing for him ministries : Lakeland, Florida.

Kane, T. A. (producteur). (2004). The dancing church around the world [DVD]. Tomaso production: Cambridge, Massachusetts.