



UNIVERSITÉ DE PROVENCE AIX-MARSEILLE I

UFR « Lettres, Arts, Communication et Sciences du langage » - Médiation culturelle

Validation d'Acquis d'Expériences

MÉMOIRE DE

Mathilde LAROQUE

Pour le diplôme

Master 2

Activités culturelles et artistiques

Médiation culturelle de l'art

Préparé avec

Sylvia Girel, maître de conférences

***Place des danses dans la société :
Question de la médiation culturelle à double sens***

Année universitaire 2012-2013

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	5
PRÉALABLE	6
INTRODUCTION	7
A. Questions éthiques de la danse	10
I/ L'ART, « à quoi ça sert » ?.....	10
À sortir de l'utilitarisme	10
1. Essai	10
2. La danse parmi les arts?	11
II/ LA DANSE, « à quoi ça sert » ?.....	12
À transcender son corps quotidien, libérer ses émotions, inventer de nouveaux codes et langages	12
III/ LES CODES, LA NOMENCLATURE, « à quoi ça sert » ?	13
À donner des repères, affirmer son identité, son groupe d'appartenance, assouvir un besoin de reconnaissance.....	13
1. Identification des codes et accessibilité.....	13
2. Fidélisation du public, la question de la reconnaissance.....	14
3. Le code de l'inédit : stratégie de communication	15
IV/ BOULEVERSER LES CODES, « à quoi ça sert »?.....	16
À jouer entre les générations et les frontières, étirer le temps, dialoguer	16
1. La flexibilité de la vie.....	16
2. La trace du mouvement	17
3. Espace de réappropriation	18
V/ JOUER ENTRE LES FRONTIÈRES, « à quoi ça sert ? »	19
À étendre notre regard sur le monde, être un acteur de changement	19
1. Entre la chair de l'homme et la chair du monde	19
2. Sentir, ressentir et agir.....	19
VI/ ÉTENDRE NOTRE REGARD SUR LE MONDE, « à quoi ça sert » ?	20
À être présent, révéler nos singularités	20
1. Le regard : un mouvement du corps et une disposition.....	20
2. Recherche de singularité	22
3. La danse : un mouvement de vie.....	24
B. La danse de spectacle en Occident, d'hier à aujourd'hui.....	25
I/ HÉRITAGES ET APPROCHE TRANSVERSALE	25
II/ DE LA RENAISSANCE AU DÉBUT DU XX ^{ème} SIÈCLE	26
1. Danse dite « classique »	26
2. Danses dites « ethniques »	26
III/ LES FORMES HYBRIDES DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XX ^{ème} SIÈCLE.....	27
1. La libération du mouvement.....	27
a) Des ballets provoquants	27
b) Le mouvement pour tous	27
2. La danse moderne expressionniste	28
a) Pionnières en Amérique	28
b) Pionnières en Allemagne	29
c) Essor de la moderne dance aux États-Unis : entre expressionnisme et abstraction	29

1. La Danse Jazz en Amérique	30
a) Les années 1920-1940 : le jazz roots	30
b) Les années 1940-1950 : des comédies musicales vers le modern-jazz.....	30
IV/ LA RELÈVE DE LA DEUXIÈME MOITIÉ DU XX ^{ème} SIÈCLE.....	31
1. Le néo-classique, entre tradition et modernité	31
2. La postmoderne dance aux États-Unis	31
a) Influence.....	31
b) Développement de l'improvisation.....	32
3. Du Japon à l'Europe	33
a) Le butô	33
b) Le Body Weather	34
4. Danse hip hop : entre la rue, les clips et la scène	34
a) Un langage pour lutter.....	34
b) Un art du spectacle.....	35
5. Danse contemporaine et médiation, exemple de la Belgique.....	35
a) Résistances du monde de la danse classique.....	36
b) Les publics : nouveau regard	36
c) Mise en place d'outils pour la création	37
V/ L'ENTRÉE DANS LE TROISIÈME MILLÉNAIRE	37
1. Changement de regard sur la danse classique	37
2. « La prise de conscience » comme entraînement de base	39
a) Éveil corporel ou réveil du sens kinesthésique ?.....	39
b) L'intelligence corporelle.....	40
3. Le rapport chorégraphe-interprète et la notion d'improvisation	40
a) L'improvisation dans le processus de création	40
b) L'improvisation en tant qu'art du spectacle.....	41
4. La diversité des formes et des langages	42
a) Entre excès et minimalisme : construction d'identités culturelles en France et en Belgique	42
b) Des échanges intercontinentaux : exemple de l'Europe et l'Afrique.....	44
c) La démocratisation du corps du danseur et la valorisation des amateurs.....	45
d) Les technologies interactives et la pluridisciplinarité.....	47
e) Un retour aux sources.....	48
f) Le hip-hop : « une danse contemporaine ».....	49
5. Danseur, un métier ?.....	49
VI/ QUEL AVENIR POUR L'ART DE LA DANSE ?.....	50
1. La danse en mouvement, <i>cum tempus</i> et <i>cum spatius</i>	50
2. Recherche de noms sur des formes, la question de l'émergence	51
3. Et si la danse s'affranchissait d'une taxinomie?	52
4. Médiation ou sensibilisation pour la danse contemporaine et les publics.....	53
a) Sensibilisation et démocratisation de la culture	53
b) Médiation et démocratie culturelle, penser « sensibilisation » et « émancipation » autrement	54
c) Les actions culturelles qui s'affrontent face à une double politique.....	55
C. Actions culturelles et publics de la culture	56
I/ PROJET ARTISTIQUE DANS L'ESPACE PUBLIC POUR LE NON-PUBLIC	57
1. La question du <i>non-public</i> et de l'espace public	57
a) Origine et définition de la notion du non-public.....	57
b) Performance à Palavas-Les-Flots (2003).....	58
II/ PUBLIC «FRAGILISÉ» et insertion sociale.....	59

1. L'art et le social.....	59
a) L'impact de l'environnement.....	59
b) Un public « non non-public »	59
c) Place de l'art en matière d'intégration sociale	60
d) Les limites de l'encadrement culturel d'un public « fragilisé ».....	61
2. Focus sur le domaine de l'insertion socioprofessionnelle:.....	62
a) Quand l'insertion sociale passe par la formation professionnelle.....	62
b) « Module corporel » : le corps comme outil d'insertion.....	62
III/ PUBLIC EN MILIEU DE SOIN.....	64
1. « Intervention artistique » ou « art thérapie »	64
2. <i>Faire corps avec l'art</i> , l'ASBL Le Pont des Arts	64
a) Présentation.....	65
b) La spécificité de la danse	65
IV/ JEUNE PUBLIC	66
1. « Le public de demain » ?	66
2. Médiation culturelle de la danse en milieu scolaire	66
a) Principes et contextes des projets danse à l'école.....	66
b) Nature des échanges.....	67
c) Les limites des projets danse à l'école	68
3. La danse en milieu extrascolaire	69
a) Contexte des activités extrascolaires.....	69
b) Des ateliers de danse personnalisés	69
c) Le dialogue comme premier outil de transmission	70
V/ LES INITIÉS	72
1. Un public fidèle averti.....	72
2. Les étudiants en Arts du spectacle :	72
a) Un Master en Arts du spectacle : des étudiants insatisfaits.....	72
b) Transmission du « Critical response process »	73
3. Le secteur professionnel de la danse :	74
a) Concept des Rond-Points de la danse	74
b) Au-delà du lobbying	74
VI/ LE TOUT-PUBLIC	75
1. Un décloisonnement des catégories, à première vue.....	75
2. Fragilisation du terme « tout-public »	75
a) Une connotation péjorative, le tout-public sauf les élites	75
b) « S'adresser à tous », utopie ou réalité?.....	76
c) Une mixité non affirmée, question de la médiation à sens unique?.....	77
3. Un exemple de mixité des publics : le festival studio en scène	78
a) Origine et objectifs du festival	78
b) Procédure de sélection des projets	78
c) Une large programmation pour un large public	79
4. Le tout-public et la culture à domicile.....	79
a) Une conséquence du développement des médias.....	79
b) Des initiatives artistiques : danser dans des salons privés	80
c) Entre présence humaine et virtuelle : les services de Contredanse.....	81
d) La maison : « un lieu culturel » ?.....	82
CONCLUSION	84
RÉFÉRENCES	88
ANNEXES	95

REMERCIEMENTS

À l'université d'Aix-Marseille pour avoir validé partiellement mon Master2 *Médiation culturelle de l'art*, en juillet 2011, dans le cadre de ma Validation d'Acquis d'Expérience et notamment à Sylvia GIREL pour sa disponibilité et son suivi pédagogique depuis mon inscription à l'université.

À Contredanse, mon employeur depuis 2007, association dans laquelle j'œuvre la moitié de mon temps au sein d'une équipe qui reste à l'écoute sur la question de la médiation.

À toutes les associations et structures partenaires de mes projets de médiation en danse : la Maison des Cultures et de la Cohésion Sociale de Molenbeek-St-Jean, le Centre dramatique jeune public Pierre de Lune, le Centre Dramatique de Wallonie pour l'Enfance et la Jeunesse, Le Pont des Arts, la Maison de Répit d'Evère, le Centre Bruxellois d'Action Interculturelle, le Centre Sportif de Saint-Gilles, la Maison de quartier et de la solidarité d'Ixelles, l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, le Centre Culturel de Schaerbeek, La Bellone.

À tous les enfants, adultes, jeunes et moins jeunes, public réceptif de mes actions de médiations.

À Marc ANDRÉ, Hamel PUISSANT et tous les autres intervenants de la formation *d'Agent de développement et de médiation Interculturelle (CBAI)* qui ont élargi mes connaissances sur les outils de l'action interculturelle et qui m'ont amené à développer des réflexions personnelles éthiques sur les échanges dans la société.

Au Théâtre les Tanneurs où j'ai posé les premiers jalons de ma recherche sur l'art et le social.

À tous les pédagogues qui ont croisé mon chemin dans mon parcours de formation artistique.

À toutes les structures qui m'ont soutenue dans mes recherches personnelles et qui par-là m'ont permis de développer une approche artistique de la danse et du public: le Centre Chorégraphique National du Languedoc-Roussillon (Montpellier), l'Espace Senghor (Bruxelles), Piannofabriek (Bruxelles), le studio Chitta (Bruxelles), la Réunion des Auteurs Chorégraphes (Bruxelles), le Centre culturel de Jodoigne, Le Centre Chorégraphique d'Essen.

À toutes les personnes qui ont lu ce présent mémoire pour leur attention, leurs appréciations, leurs retours constructifs.

PRÉALABLE



Ce présent mémoire fait suite à une demande de validation d'acquis d'expériences introduite en juillet 2011. Après une obtention partielle du Master 2 Médiation culturelle de l'art, le jury m'a demandé de fournir deux travaux: un dossier d'esthétique et un mémoire.

Mon mémoire est réalisé sur base de différentes recherches qui ont nourri mon parcours professionnel dans le milieu de la danse depuis dix ans. Mes rencontres m'ont permis de développer plusieurs compétences liées à la danse: l'interprétation, la création artistique, la médiation, l'écriture, l'archivage, la pédagogie, etc.

Je regroupe ici des extraits de textes écrits lors de mon travail de fin d'année en tant que stagiaire de la formation *d'Agent de développement et de médiation interculturelle* (2008) et qui portait sur la place des danses dans la société et la nécessité d'une médiation interculturelle. Je me base aussi sur mon dossier de demande de validation d'acquis d'expérience qui relate une partie de mes projets culturels et rencontres professionnelles. Par ailleurs, j'utilise certains articles que j'ai rédigés dans le journal NDD l'actualité de la danse, publié par Contredanse, une association de promotion et de soutien de l'art chorégraphique, pour laquelle je travaille depuis 2007. Je prends appui également sur des entretiens que j'ai réalisés spécialement pour ce travail de recherche. Enfin je m'inspire de mon dossier d'esthétique rendu au préalable et qui m'a permis de mener une réflexion sur la notion de l'inédit en art, notion à laquelle se confronte la médiation culturelle.

L'obtention totale du Master 2 Médiation culturelle de l'art me permettra d'accéder à une reconnaissance officielle de mes compétences et facilitera mon accès à l'emploi dans ce domaine. Je suis engagée à la Haute école *Léonardo De Vinci* à Bruxelles dès septembre en tant qu'enseignante en « Technique et méthodologie d'expression et de communication: Education par la danse, l'expression corporelle et les sports de loisir » pour le département *Educateur spécialisé, option activités socio-sportives et culturelles*. Le Ministère de l'éducation demande pour ce poste un Master. Le responsable du département reconnaît mes qualités artistiques, l'originalité de ma démarche pédagogique dans le domaine de la danse et mes différentes approches de médiation avec un large public. Il a entièrement confiance en mon travail. Il souhaite donc que je mette mes compétences au services de ses étudiants. Il est pour moi primordial d'obtenir ce Master pour accéder administrativement à ce poste. Par ailleurs, ce mémoire m'aura permis de m'y préparer en approfondissant les recherches théoriques sur la danse et les publics que je développe depuis six ans et qui me servent d'appui à l'élaboration de mes projets. J'accorde donc de l'importance à la pédagogie et à la communication. Ce travail reste une étape dans mon parcours. J'envisage une continuité. Passionnée par le sujet, chaque chapitre me donne envie d'aller plus loin, dans une exploration aussi théorique que pratique.

INTRODUCTION

Le corps est la première interface entre soi et le monde. Il semble doté d'un langage unique que même les mots ne sauraient remplacer, bien qu'il ait inspiré des expressions telles que « prendre ses jambes à son cou », « perdre la tête », « en avoir plein le dos », entre autres.

Les danseurs ont poussé loin l'alphabet du corps. À travers la danse, le corps devient plus qu'un langage. Il est pulsation, il est animal, il est chair, il est os, il est souffle, émotion, mouvement, mouvement éphémère. L'éphémérité du mouvement confère alors à la danse une fragilité spécifique. Mais cette fragilité ne serait-elle pas aussi une force ? Nous pourrions alors nous demander quelle est la place des danses dans la société. Quelles traces elles laissent sur leur passage ? Comment participent-elles à l'organisation du monde d'un point de vue artistique mais aussi économique, sociologique, anthropologique, politique, culturel ? Comment la diversité des esthétiques influence-t-elle les clivages ou les cohésions sociales ? Quelle est alors la nécessité d'une médiation interculturelle de la danse, ou comment peut-on envisager une médiation culturelle à double sens, et pourquoi ?

Actuellement, la danse n'est pas mise au premier plan dans les préoccupations politiques, surtout dans un contexte de crise économique qui persiste depuis les difficultés des banques américaines survenues en 2009. L'endettement des pays amène les gouvernements à amputer drastiquement les budgets du secteur artistique, comme en Belgique en 2012, où le secteur professionnel de la danse a été menacé de perdre quasiment 50 % de son budget. Il est de bon ton alors de se demander « à quoi sert l'art », et dans nos préoccupations « à quoi sert la danse » : comment revendiquer la légitimité de son existence ? Ou plutôt comment (ré)affirmer sa place dans la société ? C'est ainsi que j'aborde mes recherches pour étudier la question de la médiation culturelle de la danse à double sens.

Je propose trois grandes parties selon une approche « cônica ». Je commence par une recherche idéologique qui présente la danse d'un point de vue « universel », en tant qu'art de vivre, art de faire, art de communiquer. Puis je me centre sur le développement de la danse de spectacle en Occident et montre peu à peu comment les esthétiques se sont affirmées dans le paysage chorégraphique en Belgique. Enfin, je partage mes dix dernières années d'expériences professionnelles, où j'ai développé notamment à Bruxelles différentes compétences en médiation culturelle de la danse. A cela s'ajoutent un répertoire de mes références ainsi que des annexes.

Recherche Idéologique : Questions éthiques de la danse

Je pose ici un regard éthique sur l'utilité de l'art et de la danse dans une approche systémique qui suscite un déferlement de pensées, de questions en réponses et de réponses en questions : l'art, à quoi ça sert ? À sortir de l'utilitarisme. La danse, à quoi ça sert ? À transcender son corps quotidien, à libérer des émotions, à inventer de nouveaux codes. Les codes, la nomenclature, à quoi ça sert ? À donner des repères, à affirmer son identité, son

groupe d'appartenance, à assouvir un besoin de reconnaissance. Bouleverser les codes, à quoi ça sert ? À jouer entre les générations et les frontières, à étirer le temps. Jouer entre les générations et les frontières, à quoi ça sert ? À étendre notre regard sur le monde, à être un acteur de changement. Étendre notre regard sur le monde, à quoi ça sert ? À être présent, révéler nos singularités. En posant ces questions, je me mets à la place de celui qui découvre la danse, à la place d'un enfant qui veut en savoir toujours plus.

Recherche historique : la danse de spectacle en occident, d'hier à aujourd'hui

Cette recherche historique me permet de comprendre le paysage chorégraphique des scènes actuelles en occident et notamment en Belgique, puisque c'est là que je suis amenée à travailler. Je démystifie ce qu'on appelle « la danse contemporaine » en suivant les traces des ses précurseurs. Pour chacune des esthétiques qui se sont développées depuis la Renaissance jusqu'à aujourd'hui, je précise leur contexte d'émergence d'un point de vue politique, sociologique, et anthropologique. Je montre alors comment le développement des esthétiques est une affaire de métissages et comment elles participent aux inégalités sociales ou en sont le fruit. J'introduis ensuite une réflexion sur l'avenir de la danse. Je dénonce la rigidité de la taxinomie de la danse. Je montre comment elle impose des codes esthétiques, un chemin de reconnaissance et induit une sorte d'exclusion des formes émergentes. Je propose alors une remise en question de la position des artistes, des institutions et des spectateurs. J'interroge la notion de sensibilisation à l'art, qui répond à une politique de démocratisation de la culture, et celle de médiation qui s'accorde avec une politique de démocratie culturelle.

Mes expériences professionnelles : Actions culturelles et publics de la culture

Comment se pose la question des publics pour la danse ? Quels sont les champs d'application pour une médiation culturelle de la danse ? Et quelles actions proposer ? Je présente quelques-unes de mes expériences significatives qui touchent différents publics : le « non-public », le « public fragilisé », le « public en milieu de soin », le « jeune public », les « initiés », le « tout-public ». Pour chaque catégorie de public, je tente d'apporter une définition en faisant un lien avec les politiques culturelles mises en place dans les institutions et qui suivent le principe de démocratisation de la culture. Mais à travers mes expériences pratiques et sur base du concept de démocratie culturelle, je remets en question la définition des publics et la nature de leur encadrement culturel. Comment proposer des outils de médiation culturelle de la danse qui ne stigmatisent pas les personnes ni les esthétiques ? Comment casser les préjugés ? Comment trouver un sens dans les échanges qui permettent à chacun de s'émanciper de son contexte ? Quelle pédagogie proposer ? Plus qu'une pédagogie, quelle éthique de la relation adopter ? Comment affiner la conscience de soi et des autres ?

Mes sources :

Mes recherches s'appuient non seulement sur mes expériences en tant que danseuse, journaliste, documentaliste, animatrice, mais aussi sur de nombreuses lectures spécifiques, la plupart puisées dans le centre de documentation de Contredanse et certaines dans le centre de documentation du CBAI. J'ai aussi puisé des informations dans de nombreux colloques sur

la danse et dans mes cours de la formation *Agent de développement et de médiation interculturelle*. Toutes mes sources sont référencées en bas de page. Elles sont toutes regroupées à la fin de ce dossier. Par ailleurs, j'ai récolté différents témoignages qui étayent mes propos.

Présentation de mes interlocuteurs.

Trois entretiens ont été réalisés spécialement pour ce travail et se trouvent en Annexe I. J'aborde la question de l'émergence et de la mémoire de la danse avec Katie Vertsockt, ancienne journaliste et critique de danse, qui enseigne actuellement l'histoire et l'analyse de la danse au Conservatoire d'Anvers entre autres. Luc de Lairesse, quant à lui ancien danseur soliste dans différents ballets, chorégraphe et pédagogue de danse classique, nous apporte un regard sur sa pratique, notamment l'élaboration d'une pédagogie « préventive des accidents ». Enfin Dulce Trejo nous fait part de ses préoccupations et de ses attentes par rapport à la danse, en tant qu'étudiante en art du spectacle, d'abord à l'université de Bruxelles, puis à celle de Nice. Les témoignages de ses personnes repris dans mon mémoire sont tous extraits de ces entretiens, sauf le cas contraire où ce sera spécifié.

Je me base également sur trois autres entretiens que j'ai réalisés dans le cadre de la rédaction du journal *NDD l'actualité de la danse* de Contredanse, n°57, printemps 2013. J'y ai écrit un dossier, *la médiation culturelle : un espace de partage*, dans lequel j'ai récolté le témoignage de Serge Saada, médiateur culturel, acteur et auteur notamment. Il nous donne une vision de la médiation culturelle basée sur le principe de « la démocratie des perceptions » et de l'autonomisation des publics. En complément suivent deux entretiens croisés. Le premier avec Patricia Balletti, *chargée des relations avec le quartier* au théâtre les Tanneurs, et Laurent Roekens qui participe à ses initiatives, nous trace une vision de ce que peut être un projet de création artistique dans un contexte d'intégration sociale. Le second avec Sybille Wolfs, coordinatrice des projets *Danse à l'école* du Centre dramatique jeune public Pierre de Lune, et Caroline Cornélis, chorégraphe et conseillère artistique de ces projets, témoigne de la place de la danse en milieu scolaire. Les citations de ces personnes sont toutes extraites de ce dossier. Il n'est pas mis en annexe mais est téléchargeable sur www.contredanse.org.

Annexes

Les autres annexes me permettent d'approfondir certains sujets comme la pédagogie, la structure de l'Etat belge, des conflits qui pourraient exister sur certaines visions de la danse, ou des ateliers que j'ai animés.

Mes choix, parmi toutes les recherches que j'ai entreprises jusqu'ici, se sont déterminés dans la perspective de mon engagement à la Haute école Léonardo de Vinci. J'ai souhaité que ce mémoire soit un tremplin pour ma nouvelle fonction d'enseignante auprès de futurs éducateurs spécialisés, amenés à travailler en maison de jeune, en maison de repos, dans des écoles, dans des hôpitaux, etc. et qui ont choisi notamment la danse comme outil de communication.

A. Questions éthiques de la danse

I/ L'ART, « à quoi ça sert » ?

À sortir de l'utilitarisme

1. Essai

Se demander, « l'art, à quoi ça sert ? », peut revenir aussi à se demander : « la religion, à quoi ça sert, ou la philosophie, à quoi ça sert ? » :

Freud notait que la consommation de l'art relève de l'usage de stupéfiants, retrouvant ce que les analyses marxistes disaient de la fonction de la religion. Art et religion ouvrent un espace pour l'intransigeance, voire la dénonciation ; mais ils encouragent aussi la résignation, en détournant et en sublimant les énergies destructrices, et préservent les croyants d'agir effectivement contre l'enfer qu'est devenue la vie. Jean Yves Pidou et Muriel Jost.¹

Notons aussi le parallèle entre *prêtre* et *artiste* que fait Werewere Liking, artiste ivoirienne, d'origine camerounaise, installée à Abidjan, dans son interview avec Michelle Mielly, de Harvard University :

Je viens d'une culture où le rôle de l'artiste n'est pas très loin de celui du prêtre. Pour l'un comme pour l'autre (l'artiste et le prêtre), il s'agit de guider les autres dans la contemplation et l'élévation de son âme, dans ses aspirations à tendre vers l'infini du divin, vers la beauté et le plaisir, vers l'être et le savoir, mais pour le dire plus simplement il s'agit aussi de tolérance et d'harmonie dans notre existence quotidienne, de motivation et de dissuasion, de travail et de plaisir. Et c'est pourquoi je suis appelée « prêtresse ».²

Comme dans la religion, l'art s'exprime à travers différentes croyances. Comme dans la philosophie, l'art s'expose sous forme d'essais. L'art, la religion, la philosophie nous incitent à sortir de l'utilitarisme en suggérant des perceptions d'un monde impalpable, faisant appel à la sensibilité de chacun. Mais l'homme, par sa volonté de maîtriser le monde, et par peur de se laisser surprendre, cherchera toujours à comprendre pourquoi les choses existent afin d'en contrôler les mécanismes. Ainsi se développe la philosophie de l'art.

Pour le philosophe allemand Frédéric Schiller, l'art contribue au bonheur de l'humanité. À la fin du XVIII^{ème} siècle, il compose les *Lettres sur l'éducation esthétique de*

¹ Jean Yves PIDOU & Muriel JOST, *L'hybridité de l'hybris, Aspects sociaux et politiques de la performance*, in Passages n°38 printemps 2005, p40

² Werewere LIKING interviewée par Michelle MIELLY, traduction du site www.postcolonialweb.org

l'homme. Schiller va montrer que les questions esthétiques ne sont pas dans une sphère à part des affaires courantes, mais qu'elles peuvent avoir une réelle actualité. À ceux qui disaient : « À quoi bon s'occuper d'art alors qu'on est en plein bouleversement politique ? », Schiller répondait : « L'éducation esthétique permet justement de conquérir sa liberté ». Autrement dit pour Schiller, l'expérience esthétique est source d'émancipation, d'après Maud Halgelstein docteur en philosophie à l'Université de Liège.³

Les philosophes contemporains Gilles Deleuze et Félix Guattari apportent une notion de temporalité à l'art qui dépasse l'idée d'éphémérité qu'on pourrait voir notamment dans le spectacle vivant : « L'art conserve et c'est la seule chose au monde qui se conserve. »⁴. Mais ces penseurs ne font pas référence qu'à la simple durabilité des matériaux, support de l'œuvre d'art, ils parlent des « percepts ou d'affects », soit « ce qui se conserve en soi ». Ainsi on peut comprendre que l'art cherche à toucher les gens au cœur de leur être en allant au-delà du matériel. L'art est producteur d'émotions qui s'inscrivent durablement et différemment en chacun de nous.

Comment s'inscrit alors la danse, l'art du corps en mouvement, par rapport aux autres arts : la peinture, la sculpture, la littérature, la musique... ?

2. La danse parmi les arts?

La danse semble avoir un statut particulier en tant que phénomène du vivant. Elle serait l'origine de l'art et en même temps sa finalité, pour Alain Badiou et Michel Guérin. Le premier dit : « la danse n'est pas un art parce qu'elle est le signe de la possibilité de l'art, telle qu'inscrite au corps. ». Le second pense que « toute la joie d'une peinture ou d'un poème est ensemble reliquat et réquisit d'une danse, initiale ou finale ; l'art vient de la danse et la veut ».⁵ Le philosophe Jean-Luc Nancy, quant à lui, considère que la danse traverse les arts et habite un espace hors cadre : « La danse est l'art qui passe entre tous les arts, au-dehors de tous »⁶. Et Laurent Goumarre, producteur à France culture depuis 1999, situe la danse à l'interstice des arts : « Il va s'agir (...) de penser et pratiquer la danse comme frontière entre les arts. »⁷

Au-delà d'un discours sur l'art, tentons tout de même de trouver une utilité à la danse, en particulier celle qu'on nomme « danse contemporaine », puisqu'elle est sujette à de nombreux débats concernant son accessibilité et sa définition, et que nous traitons ici la question de la médiation culturelle de la danse.

³ Maud HALGELSTEIN, « Frédéric Schiller, Lettres sur l'éducation esthétique », *Expérience esthétique et évaluation*, article issu du 1^{er} séminaire Transnational cARTable d'Europe, juin 2012 à La Louvière (Belgique), in *cARTable d'Europe, approche du concept d'évaluation en éducation artistique à partir de résidences d'artistes à l'école*, Ed. Caisse des Ecoles de la ville de Lyon, 2013, p14.

⁴ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris : Minituit, 1991, p154.

⁵ Michel GUERIN, *Philosophie du geste*, Arles : Actes sud, 1995, p 77.

⁶ Jean-Luc NANCY dans l'entretien avec Mathilde MONNIER, *Dehors la danse*, e.mail du 24 février 2000, Lyon : Rroz, 2001

⁷ Laurent GOUMARRE, *La danse : lieu frontière. La danse ? Entre les arts*, in *Artpress*, n°270, juillet-août 2001, p21.

II/ LA DANSE, « à quoi ça sert » ?

À transcender son corps quotidien, libérer ses émotions, inventer de nouveaux codes et langages

Il serait illusoire de vouloir définir la danse de façon objective. Ce désir relève de l'impossible, le terme danse est polysémique, pluralité révélatrice de significations très diverses. Mais nous pouvons certainement être d'accord sur le fait suivant : la danse, quels qu'en soient sa forme, ses principes, ses fondements idéologiques ou philosophiques, ses propositions techniques...met en jeu le corps. Joelle Vellet.⁸

La danse permet d'aller au-delà de l'usage du corps que la société nous impose : marcher, courir, monter ou descendre les escaliers, s'asseoir, se lever, se baisser, s'allonger, tourner la tête à droite et à gauche avant de traverser, pousser ou tirer la porte, faire la file, croiser les jambes, les bras, se cramponner dans le métro, sursauter, frissonner, hausser les épaules...

La danse libère le corps des tensions accumulées dans toutes ces péripéties. La danse tente de transformer les schémas kinesthésiques du quotidien en s'y référant d'abord, puis en les transcendant dans un univers métaphorique et fictif, voire codifié. En cela, elle nous apprend à penser et agir autrement, aussi bien pour celui qui danse que pour celui qui regarde. La danse apporte une dimension philosophique, imaginaire, symbolique et poétique au mouvement, d'autant plus révélée dans le monde artistique qui en propose des mises en scène.

D'un point de vue physiologique, l'activité physique renforce le tonus musculaire, favorise l'oxygénation des cellules et stimule la circulation sanguine. L'entraînement intense provoque la libération de l'endorphine, hormone qui agit sur le système nerveux comme antistress.

Par ailleurs, la danse accompagne les passages de la vie communautaire sous forme de rituel : anniversaires, mariages, naissances, décès, réveillons, fêtes, prières... Alors la danse rassemble les gens autour d'un même sentiment : la joie, la tristesse, la colère, l'amour, la peur, le combat On y trouve les danses folkloriques (folk = peuple), les danses de salon, les danses sacrées....

Depuis le XX^{ème} siècle, la danse s'inscrit aussi dans le champ politique selon plusieurs points de vue. D'une part, « la danse est subversive parce qu'elle invite à la liberté de mouvement », selon le journaliste Jean-Marc Adolphe⁹. D'autre part on observe des phénomènes de récupération de la danse par le politique et inversement. « La danse est une arme », comme l'exprime Victoria P. Geduld : « Radicalité des corps, postures subversives,

⁸ Joelle VELLETT, « Les représentations sociales de la danse », *Danse : Le corps en jeu*, Paris : Presses Universitaires de France, 1992, p93

⁹ Jean-Marc ADOLPHE, *La reconquête du réel*, in Les Saisons de la danse n°283, août 1996, p 33

injonctions idéologiques... la danse s'exprime tout au long du XX^{ème} siècle comme une forme de protestation. »¹⁰

La danse se révèle par ailleurs être un outil thérapeutique. On trouve les danses de guérison ancestrales pratiquées par des chamans dans les cultures tribales au côté de la danse thérapie en occident, arrivée plus tard dans les années 50.

Les niveaux artistiques, sportifs, sociaux, spirituels, politiques et thérapeutiques composent, d'une façon globale, le champ de pratique de la danse. Les croyances sur la danse se partagent entre ces niveaux. Certaines privilégient plutôt l'un que l'autre ou en combinent plusieurs. Ainsi se côtoient, s'opposent ou se rejoignent différentes danses du monde. Les danses se révèlent dans un contexte, se transmettent, évoluent dans le temps et se reconnaissent dans leur éventail de codes à travers des groupes d'appartenance.

III/ LES CODES, LA NOMENCLATURE, « à quoi ça sert » ?

À donner des repères, affirmer son identité, son groupe d'appartenance, assouvir un besoin de reconnaissance

Le code est en quelque sorte élaboré en un long processus communautaire, et voire, inconscient en tant que tel. Il est l'expression d'un contexte socioculturel, fruit d'un consensus à propos d'une manière de faire. Il donne naissance au style. Afin de rendre celui-ci, il faut une manière d'organiser les matériaux, un savoir-faire, une technique. (...)

Le style représente la somme des caractéristiques d'une manière de concevoir, de faire. Ces manières différentes, évoluent, d'une époque à l'autre, d'un lieu du monde à un autre, reflet de l'histoire des hommes. Nous reconnaissons ces styles (nés de codes, eux-mêmes issus de « mouvements »), dans tous les arts, qu'il s'agisse du baroque, d'art nouveau, de symbolisme, d'expressionnisme, etc. Jacqueline Robinson.¹¹

1. Identification des codes et accessibilité

Dès que les critiques, les créateurs ou les anthropologues identifient ces codes esthétiques, encore appelés *symboles*, la danse trouve un nom (*classique, hip-hop, jazz, danse du ventre, tango, butô...*) Il reste la danse dite *danse contemporaine* dont les codes restent toujours flous, car ils s'inventent au quotidien. Ces danses semblent être marquées par un certain ethnocentrisme qui rappelle que la danse est « un fait social total ».¹²

¹⁰ Victoria P.GEDULD, *Dance is a weapon, la danse est une arme, 1932-1955*, Pantin : Centre National de la danse, 2007, p3

¹¹ Jacqueline ROBINSON, *Danse chemin d'éducation*, Paris : auto édité, 1993, p 25

¹² *Anthropologie de la danse, Genès et construction d'une discipline*, Pantin : Centre National de la Danse, 2006

Les codes de la danse s'inscrivent dans la sphère artistique (les institutions culturelles régies par l'Etat via les subsides) ou la sphère commerciale (la télé, la mode...) pour accéder à une reconnaissance professionnelle. L'accessibilité des codes diffère d'une sphère à l'autre et compose des cadres de référence. Le milieu institutionnel cherche à travers ces codes à révéler une « identité culturelle », une certaine « image de marque » et à confronter des pensées intellectuelles au risque de créer des catégories de public. La sphère commerciale quant à elle tente d'attirer un maximum de public en lançant une mode, qui soit un modèle pour les fans, afin d'en tirer le maximum de profit.

L'intégration des codes est ce qui donne un repère au public. Le spectateur sera alors plus attiré par telle ou telle forme selon son cadre de référence : les formes traditionnelles, commerciales, émergentes, etc. Les structures de diffusion des spectacles vivants sont confrontées au besoin de faire « salle comble », par souci de rentabilité pour assurer en partie leur fonctionnement. Elles touchent ici un point commun avec les organisations commerciales et soulèvent les questions du marché de l'art et de la consommation. Elles vont développer différentes stratégies.

2. Fidélisation du public, la question de la reconnaissance

Les institutions du marché de la danse mettent en place des résidences d'artistes de quelques mois à plusieurs années. Elles veulent fidéliser un artiste à un public. Elles inscrivent ainsi dans le temps et dans l'espace une démarche artistique dont l'esthétique peut paraître étrange à première vue mais qui va devenir familière dans la continuité des échanges. De nouveaux codes s'instaurent au regard du public et l'artiste peut développer son travail en toute confiance et dans de bonnes conditions. Cela met à l'écart d'un certain public de nombreux créateurs espérant qu'un jour la reconnaissance viendra. Celle-ci passe actuellement via une visibilité sur une scène agréée par les pouvoirs publics, tandis que les lieux alternatifs révèlent de nouveaux talents. L'expérimentation y est à l'honneur sans devoir rendre des comptes à qui que ce soit. La créativité est à son apogée devant le « faire avec les moyens du bord ». Katie Verstockt témoigne des conditions d'émergence d'une nouvelle génération de chorégraphes en Belgique dans les années 80 :

À leurs débuts, ces nouveaux chorégraphes n'avaient pas de scène. Aucun théâtre ne voulait montrer cette danse contemporaine. Le ministère de la culture et les programmeurs disaient : « ce n'est pas de la danse, ces gens ne savent pas danser ». Alors les artistes ont cherché d'autres lieux, ils squattaient des maisons, des anciennes usines vides. Ils étaient logés dans des locaux avec des fuites quand il pleuvait et ils vivaient sans subsides. Les spectacles étaient donc créés dans des situations très précaires, dans des lieux sans électricité et sans chauffage. (...) C'est là que se sont passées les choses les plus intéressantes.

3. Le code de l'inédit : stratégie de communication

La communication sur un spectacle va en partie déterminer le choix du spectateur. Elle précise notamment l'esthétique (hip hop, cirque, danse contemporaine, danse-théâtre...). On parle de « danse hybride » quand la proposition artistique ne rentre plus dans les cases préétablies et qu'elle brouille les codes quel qu'en soit le style. L'hybridité devient un code en soi tout comme le signe de l' « inédit ».

Les gros festivals sont à la recherche « du jamais fait » pour un public toujours plus avide de nouveautés et qui aime prendre des risques. Par exemple la création de Mathilde Monnier, *Qu'est-ce qui nous arrive ?!?*, au festival Montpellier danse 2013 est présentée ainsi dans le programme, dès la première phrase : « Personne n'y avait pensé auparavant, pourtant cette rencontre entre la danse et la bande dessinée semble tomber sous le sens. »¹³ Et à force d'être « inédit », l'inédit ne l'est plus. Il devient un code d'appartenance dans la culture occidentale :

Chaque chorégraphe contemporain, parfois chaque œuvre chorégraphique, sont (...) approchés, au hasard des programmations, comme un événement ponctuel, un rapide passage d'objets spectaculaires parmi d'autres. Banalisation de la singularité au profit de la seule consommation d'un moment culturel, dont le caractère d'inédit risque lui-même, à force d'être réitéré comme tel, de s'effacer. Laurence Louppe¹⁴

*Il faut interpréter cette idéologie pure à l'aune d'une conception occidentale de l'art qui considère le lieu commun, l'imitation, le stéréotype ou la répétition comme indigne de toute valeur esthétique. Pour l'Occident, la valeur esthétique s'articule sur l'individualité, l'artiste se doit d'être sujet d'exception se distinguant de tous les autres par l'originalité de son génie, ce dernier est censé tirer tout ce qu'il exprime de son fonds propre et ce qu'il propose dans ses œuvres doit impérativement être frappé du sceau de l'inédit.*¹⁵
Christian Béthume

Cette mise en avant de l'inédit est-il toujours objectif ? Ne faudrait-il pas percevoir l'inédit à travers une singularité des regards, à travers l'expérience personnelle du spectateur ? Est-ce toujours nécessaire de faire valoir une nouvelle forme en la présentant comme du « jamais fait » ? Est-ce objectif également de refuser certaines propositions artistiques en disant : « c'est déjà fait » ? L'inédit existe-t-il vraiment ? Selon le chimiste, philosophe et économiste français Antoine Laurent de Lavoisier (1743-1794) : « Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme », soit la reformulation du philosophe grec Anaxagore (500-428 avant J-C) : « Rien ne naît ni ne périt, mais des choses déjà existantes se combinent, puis se séparent de nouveau ». ¹⁶ Dans la création artistique, on peut alors considérer l'inédit comme le résultat de l'expression de tout un héritage. Chaque nouveauté donne la possibilité de se rappeler du passé avant de s'affirmer unique.

¹³ Programme du festival Montpellier Danse 2013, www.montpellierdanse.fr

¹⁴ Laurence LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles : Contredanse, 2004, p12.

¹⁵ Christian BETHUME, « Entre science et tradition cachée », Dossier *improviser*, in *Mouvement* n°68, mars-avril 2013, p 44.

¹⁶ D'après le site www.wikipedia.org

IV/ BOULEVERSER LES CODES, « à quoi ça sert » ?

À jouer entre les générations et les frontières, étirer le temps, dialoguer

1. La flexibilité de la vie

Le temps et l'espace sont deux dimensions sur lesquelles repose la danse, d'un point de vue scénique lorsqu'il s'agit de déplacement et de rythme, mais aussi d'un point de vue historique et géographique.

On ne peut parler d'une esthétique sans préciser l'époque et le lieu, car la danse évolue de génération en génération, en suivant le fil des migrations. La transmission des codes est alors vue comme un outil de *conversation* et non *conservation* pour la recherche chorégraphique, selon le chorégraphe Simon Hecquet et la psychanalyste Sabine Prokhoris, tous deux chercheurs¹⁷. Cette distinction confirme que la danse est un art vivant. Merce Cunningham dit : « la danse est un art non permanent. Il ne s'agit pas de vouloir fixer mais de garder la flexibilité de la vie. »¹⁸ On pourrait dire aussi qu'il s'agit de « garder la flexibilité des corps ».

Dans une émission de 1978 sur la Télévision Française 1, Rolland Petit en répétition du *Jeune Homme et la Mort* avec Noureev, à qui il transmet le rôle original de Babillé, dit :

*J'ai fait le Ballet pour Babillé et maintenant que j'ai Noureev comme interprète je me suis mis un peu à sa mesure. C'est-à-dire que je ne fais pas de la « confection », mais du « sur-mesure ». Il y a des chorégraphes qui font des ballets et qui les pensent pour eux. Les danseurs doivent se mettre à leur diapason. Pour moi c'est le contraire, quand je fais un ballet j'aime me mettre avec le danseur, être à sa disposition pour qu'il soit mis en valeur au maximum.*¹⁹

Rolland Petit ne cherche pas à coller peau à peau le rôle de Babillé sur Noureev. Sa chorégraphie se transforme à travers la spécificité des corps. On voit donc que la danse se transforme entre les générations, à l'instar d'un palimpseste : des couches de corps se rajoutent d'étape en étape.

La métaphore du palimpseste est empruntée à Laurent Olivier (conservateur du département d'archéologie celtique et gauloise au musée d'Archéologie nationale de Saint-Germain-en-Laye entre autres) qui remet en question l'action de conservation. Il affirme que si on cherchait à garder un vestige tel qu'il était à l'origine, en enlevant la corrosion, on le tuerait, car on enlèverait toutes les traces, les empreintes qui font son histoire et qui le rendent vivant aujourd'hui. Il précise²⁰ qu'un vestige n'est vivant dans le présent que sous une

¹⁷ Simon HECQUET et Sabine PROKHORIS, *Fabrique de la danse*, Paris : PUF, collection *Lignes d'art*, 2007.

¹⁸ Merce CUNNINGHAM, « Creuser le mouvement », entretien avec Pierre LARTIGUE, *L'Avant-Scène Ballet/danse*, n°10, 1982, p29.

¹⁹ Rolland PETIT, Télévision française 1, 1978, propos retranscrits d'après la vidéo en ligne sur www.ina.fr/video/I0000883

²⁰ Laurent OLIVIER, « Comment les recherches archéologiques peuvent questionner l'art chorégraphique ? », conférence au Centre Chorégraphique National du Languedoc-Rousillon, Montpellier, lors du séminaire *Héritage illégitime*, 26-28 mars 2013

forme altérée, transformée par le temps. On peut le voir lorsque des chorégraphes contemporains revisitent des œuvres du passé. La mémoire est aussi une question de réappropriation de la part des artistes. Le travail des anciens est comme un tremplin pour la génération suivante. Pour pouvoir transgresser les règles, il faut qu'elles existent, il faut les nommer et les reconnaître. Il faudra alors un moment les fixer dans le temps comme un repère.

2. La trace du mouvement

*Même si, grâce à la technologie, on saisit l'éphémère, la danse est par essence insaisissable et éphémère.*²¹ Merce Cunningham

Le devoir de mémoire sous forme de « conservation » est accompli par les centres de documentation et d'archivage, comme celui de Contredanse à Bruxelles. On y trouvera des images, des articles de presse, des revues, des livres... car la danse par son caractère éphémère a toujours cherché à laisser une trace de son passage dans le temps, depuis les dessins sur les grottes préhistoriques jusqu'aux derniers supports numériques à la pointe des nouvelles technologies. Aujourd'hui se pose la question de la pérennisation du support de conservation et on peut se demander quel impacte cela a sur la mémoire de la danse.

J'ai des centaines de vidéos. J'ai demandé au conservatoire de bien vouloir les numériser mais il a refusé totalement. Il n'a pas d'ambitions envers la mémoire de la danse. C'est triste. Katie Verstockt

Filmer un danseur, c'est un problème particulier parce que je crois qu'il n'y a qu'un chorégraphe qui peut bien filmer la danse. Il connaît les points qu'il faut prendre de près ou de loin. La chorégraphie est un langage. Je crois que seulement le chorégraphe sait comment le traduire dans le cinéma. Rolland Petit²²

On parle donc de *transmission* mais aussi de *traduction*. Comment traduire la danse, la représenter, la transmettre ? Comment passer du corps vivant à l'image en mouvement, à l'écriture, au dessin, à la parole... ? Différentes tentatives s'offrent à la danse pour tenter de laisser une trace dans le temps et permettre une réappropriation à travers les générations de danseurs et spectateurs.

²¹ Merce CUNNINGHAM, référence citée p16

²² Rolland PETIT, référence citée p16

3. Espace de réappropriation

Le médiateur culturel Serge Saada évoque la nécessité, pour toute civilisation, d'établir des espaces de partage afin de se réapproprier les discours des initiés :

Le cerveau humain, pour apprécier quelque chose, pour se l'approprier, a besoin d'un peu de lenteur. Il est possible que le monde d'aujourd'hui ait tendance à compartimenter les choses, à travailler sur un rythme qui nous empêche de faire émerger des espaces de partages, de questionnements, d'émulations communes, de divisions, de désaccords ou même d'accords, etc., toutes ces choses-là qui sont assez utiles. Et je pense que la plupart des civilisations, spontanément, ontologiquement ont senti le besoin de créer les conditions d'un partage de valeurs, de représentations, de symboliques, etc. On se rend compte, si on pousse un peu cette idée, qu'il ne faut pas laisser les œuvres parler toutes seules, ne pas les laisser parler uniquement à travers le discours des initiés ou celui des médias d'ailleurs. Il faut reconquérir un espace social et peut-être à travers la reconquête de cet espace social, se remobiliser autour de forces de contestation, sur le monde en général, qui sont très belles. Le discours qui émergerait des œuvres pourrait peut-être glisser ensuite sur celui qui existe dans le débat social et qui est très salutaire. Serge Saada²³

Serge Saada aborde ici la question du glissement entre les domaines artistiques, sociaux, médiatiques... et élargit la dimension de transmission. Il invite chacun de nous à être porte-parole d'une idée, d'un ressenti, d'une expérience à faire circuler dans un espace collectif qui ouvrirait les frontières. Il est question de liens et de circulation. Cette vision de la transmission peut être appliquée dans des cours d'histoire de la danse, comme le fait Katie Verstockt :

J'établis une liste de thèmes que je partage entre les étudiants et je leur demande de faire des recherches par groupe de deux ou trois. Chaque groupe restitue son travail comme pour donner le cours aux autres. J'écoute, je les laisse faire puis j'interviens, je complète, j'ajoute, je provoque et surtout je fais des liens avec les autres arts, avec les phénomènes sociaux etc. Katie Verstockt

Cette approche pédagogique permet un instant d'inverser les rôles pré-établis, en bouleversant les codes traditionnels du rapport entre le professeur et l'élève, entre celui qui est sensé « savoir » et celui qui est sensé « apprendre ». Cette question au centre des débats de la médiation culturelle, nous suivra tout au long de ces pages.

²³ Serge SAADA, entretien avec Mathilde LAROQUE, « La démocratie des perceptions, une clé d'accès à la culture », dossier *La médiation culturelle : un espace de partage*, in NDD l'actualité de la danse n°57, printemps, 2013, p22. Toutes les citations de Serge Saada qui suivent sont tirées de ce même dossier.

V/ JOUER ENTRE LES FRONTIÈRES, « à quoi ça sert ? »

À étendre notre regard sur le monde, être un acteur de changement

1. Entre la chair de l'homme et la chair du monde

Le cliché de l'artiste, ou de l'anarchiste, qui veut changer le monde est bien connu, surtout depuis la nouvelle d'Hermann HESSE : *L'Homme qui voulait changer le monde*, écrite en 1910. Comment aujourd'hui les artistes, les hommes, prennent part aux changements ? Pour le sociologue David Le Breton, il est question de « continuité sensorielle » :

Entre la chair de l'homme et la chair du monde nulle rupture, mais une continuité sensorielle de chaque instant. Le corps est la condition humaine du monde, ce lieu où le flux incessant des choses s'arrête en significations précises ou en ambiances, se métamorphose en images, en sons, en odeurs, en textures, en couleurs, en paysages, etc. L'individu ne prend conscience de soi qu'à travers le sentir, il éprouve son existence par les résonances sensorielles et perceptives qui ne cessent de la traverser. Il est inclus dans le mouvement des choses et se mêle à elles de tous ces sens.²⁴

En d'autres termes, David Le Breton ne serait-il pas en train de répondre à l'écologiste René Dubois (1901-1982) qui lance, lors du premier sommet sur l'environnement en 1972 le fameux slogan « penser global, agir local » ? Être acteur de changement signifierait de commencer par agir sur sa propre posture en prenant conscience de son milieu de vie.

2. Sentir, ressentir et agir

L'artiste, cherche à révéler de nouvelles perceptions de l'espace vital, des relations humaines, de l'identité, de la fonction du corps, à travers une expression sensorielle de son propre vécu. Il est l'écho de l'actualité économique, politique et sociétale de son environnement, d'abord parce qu'il en fait partie, et ensuite parce qu'il se l'approprie sous son propre langage, en questionnant notre rapport au monde, la place que chacun occupe dans la société, celle des dominants et des dominés, des majorités et des minorités.

Ainsi certains danseurs mettront leur corps au service de ce questionnement et apporteront des solutions à leur manière. La danse a cette particularité d'agir directement par le corps, de faire appel au sens kinesthésique²⁵. Elle entre en corps à corps avec ce qui l'entoure. Dans cet aller-retour permanent entre le corps et l'environnement, elle invite à « sentir, ressentir et agir²⁶», comme l'exprime Bonnie Bainbridge Cohen à travers son approche du mouvement. La danse et son contexte évoluent ensemble. Les débats de la critique de danse anglo-saxonne questionnent ce phénomène :

²⁴ David LE BRETON, professeur de sociologie à l'université Marc Bloch de Strasbourg. Membre de l'Institut Universitaire de France. Extrait cité dans le journal n°1 des Briggittines, Centre Contemporain du Mouvement et de la voix de la Ville de Bruxelles, août-septembre-octobre 2007.

²⁵ Nous reviendrons sur la définition du sens kinesthésique et les approches d'éducation somatique par le mouvement dans le chapitre B.V/2. « *La prise de conscience* » comme entraînement de base, p31

²⁶ Bonnie BAINBRIDGE COHEN, *Sentir, Ressentir et Agir*, Nouvelles de danse n°50, Bruxelles : Contredanse, 2004

L'un des grands débats actuels de la critique de danse anglo-saxone est de savoir si la danse est produite par son contexte ou si elle produit en partie le contexte, si elle est conforme à un processus de pensée ou si elle modifie le processus de pensée. Deborah Jowitt pense que la danse reflète la société. Mais Sally Banes affirme que les corps dansants « ont aussi le potentiel de provoquer des changements », que « le spectacle de danse occidentale a la capacité de changer le monde », en tout cas de « produire de nouvelles pratiques culturelles hors du champ de la danse ». Geisha Fontaine.²⁷

L'historienne américaine Sally Bane nous rappelle l'aspect de puissance mondiale qu'incarne la danse occidentale. Pourtant nous verrons que les danses africaines ont été source de développement de la danse de spectacle en Occident, de par les métissages, notamment aux Etats-Unis au cours du XX^{ème} siècle. On peut en conclure ici que la danse africaine a aussi le pouvoir de « changer le monde ». Notons par ailleurs que dans son livre *Si sa danse bouge, l'Afrique bougera*, Alphonse Tierou démontre que la danse africaine peut jouer un triple rôle de : catalyseur du développement des pays africains, moteur pour l'évolution des mentalités, vecteur de la cohésion Sud-Nord.²⁸

VI/ ÉTENDRE NOTRE REGARD SUR LE MONDE, « à quoi ça sert » ?

À être présent, révéler nos singularités

1. Le regard: un mouvement du corps et une disposition.



Dessin d'un enfant de maternelle, Atelier « Traces et images de danse », par Mathilde Laroque, partenariat avec le Centre Dramatique de Wallonie pour l'Enfance et la Jeunesse, juin 2013, Charleroi.

²⁷ Geisha FONTAINE, *Les danses du temps*, Pantin : Centre national de la danse, 2004, p12-13.

²⁸ Alphonse TIEROU, *Si sa danse bouge, l'Afrique bougera*, Paris : Maisonneuve & Larose, 2001

La « présence » d'un danseur est le terme employé pour évoquer son charisme, la place qu'il prend sur scène, sa capacité à attirer les regards, ne serait-ce que par son propre regard, même les yeux fermés, en restant debout sans bouger face au public.

Qu'est-ce que le regard, si ce n'est *un mouvement du corps et une disposition* ? Cette définition est empruntée à l'écrivaine Noëlle Châtelet, qui développe toute une réflexion sur la question du corps. Lorsqu'elle parle du premier contact qu'elle a eu avec sa petite fille, elle écrit :

*(...) tu me regardes. Cette fois tes yeux me considèrent. (...) Il ne s'agit pas encore, sans doute, d'un véritable échange, plutôt d'une disposition commune et simultanée. (...) Nous partageons ce mouvement du corps qu'on appelle regard, unis dans la contemplation de l'autre, et c'est la première fois*²⁹.

La présence de l'interprète ouvre une disponibilité au spectateur pour recevoir la danse. Et simultanément, le danseur puise dans cet échange la force qui lui donnera toute sa magie, celle de la contemplation, de l'émerveillement, de la surprise, de l'imaginaire...

Si, en tant que petite fille, on vous aide à comprendre pourquoi vous avez une magie et pourquoi la vôtre est différente par rapport à celle de la petite fille d'à côté, alors votre confiance en vous sera tout à fait optimale. C'est une chose unique. Vous pourriez alors comprendre comment vous allez vous organiser pour tendre la jambe. Luc de Laresse



Dessin d'enfants de primaire, Atelier « Traces et images de danse », par Mathilde Laroque, partenariat avec le Centre Dramatique de Wallonie pour l'Enfance et la Jeunesse, juin 2013, Charleroi.

²⁹ Noëlle CHÂTELET, *Au pays des vermeilles*, Paris : Seuil, 2009, p 9

Luc de Laresse fait référence au cours de danse classique. L'entraînement du danseur a longtemps occulté la notion de « présence », privilégiant les prouesses physiques, et suscitant des regards vides. Dans ma propre expérience de danseuse classique, le maître de ballet nous demandait de regarder loin devant nous à hauteur de la régie. La fixation du regard dans le vide fige la présence. Ajoutés à cela le sourire forcé et la respiration bloquée, l'intention portée sur la hauteur de la jambe à lever en espérant qu'un jour on vous propose d'être soliste. Où est la singularité dans cette posture ?

2. Recherche de singularité

Au début du XX^{ème} siècle en Occident, les danseurs modernes, pionniers de la danse contemporaine commencent à chercher d'autres présences que celle de la danse classique, mettant l'accent sur l'expression et la singularité. La danse moderne se libère des *corps de ballet* uniforme, et des *solistes* qui collent à une image parfaite. Elle développe des *solos* et des *danses chorales*³⁰ qui mettent l'accent sur le mouvement pour tous. Puis peu à peu, la danse est allée jusqu'à un extrême appelé « non-danse », avec l'affirmation de formes minimalistes, à la fin du vingtième siècle, sur la scène occidentale européenne. La présence a totalement pris le dessus sur la technique, les chorégraphes ne cherchent même plus des danseurs, mais des interprètes différents.

Interpréter, c'est avant tout être présent, en scène comme corps en soi, comme partition, façonné par une technique, par certaines dispositions physiologiques et par une culture et connaissance du corps. On peut reconnaître, classer les corporalités mais jamais cette présence, cette musicalité qui n'appartient qu'à l'interprète. Si la danse contemporaine a longuement discuté les limites de son mouvement jusqu'à développer une esthétique de la « non-danse », c'est bien que la musicalité du danseur, sa signature, s'exprime même dans son immobilité. Agathe Dumont.³¹

Cette recherche de présence, caractéristique de la danse contemporaine, est allée jusqu'à extraire des réalités du monde pour les donner à voir autrement sur scène. Katie Verstockt nous le fait remarquer :

Platel invitait directement sur scène des gens atteints du syndrome de down (trisomie 21). Il regroupait dans ses spectacles différentes personnalités : une danseuse classique, un danseur hip hop, un circassien, une vieille dame, un ivrogne qu'il rencontrait dans un café, etc. Quant à Wim Vandekeybus, il a travaillé sur la peur que les gens aveugles peuvent ressentir pour se lancer dans l'espace. Il a décortiqué les gestes particuliers qu'ils font pour se protéger. Il a réellement travaillé avec des aveugles. Ces gestes qui appartiennent à ces gens se sont glissés dans le vocabulaire de sa compagnie où chacun a pris le langage corporel de l'autre.

³⁰ Voir chapitre B. III/1.b) Le Mouvement pour tous, p27

³¹ Agathe DUMONT, *Ces dessins qui font le danseur*, in Nouvelle revue d'esthétique n°3, 2009, p63

Le quotidien est ainsi relié à la création contemporaine, amplifié ou suggéré, dilué, dupliqué sous des formes hybrides et il nous rappelle que l'art n'est pas à part. Il s'intègre d'ailleurs à certaines expressions françaises : *l'art de vivre, l'art de faire, l'art d'aimer, l'art de la table, l'art de jouer...* Il nous permet aussi de comprendre la manière de penser, d'être des sociétés précédentes, et de comprendre comment celles d'aujourd'hui sont arrivées là où elles sont.

Vu cette évolution chorégraphique, on peut se demander comment un danseur intègre aujourd'hui sa présence à son entraînement.

La présence, selon mes expériences scéniques, est l'expression de la conscience humaine, elle est innée et propre à chacun. Travailler sa présence serait approfondir, développer la perception d'un environnement sonore, spatial, temporel, humain directement relié aux corps ; ce serait mettre en avant le plaisir du don de soi, de sa force mais aussi de sa fragilité. Nous verrons des outils concrets pour approcher ce rapport sensible au corps à travers des méthodes d'éducation somatique par le mouvement.

La notion de présence remet en question l'artifice d'un spectacle. La scène est bien le lieu de l'illusion, de l'interprétation, de l'éphémère, mais c'est aussi un espace en résonance avec une certaine réalité, perçue différemment selon la sensibilité de chacun.



La présence s'entretient au-delà de la scène dans la mesure où plus l'acteur est enraciné avec son environnement, plus il sera l'interface entre la réalité et la fiction dans laquelle pourra s'identifier le spectateur. Celui-ci est en effet captivé à partir du moment où il peut s'identifier à une humeur, un événement, une sensation dans le spectacle en laissant place à son propre imaginaire, comme nous l'explique Jacques Rancière dans son livre, *Le spectateur émancipé*³². La présence du danseur, ce qui fait sa singularité et qui témoigne de mouvements de vie, fera appel à la sensibilité du spectateur.

Dessin d'un enfant de maternelle, Atelier « Traces et images de danse », par Mathilde Laroque, partenariat avec le Centre Dramatique de Wallonie pour l'Enfance et la Jeunesse, juin 2013, Charleroi.

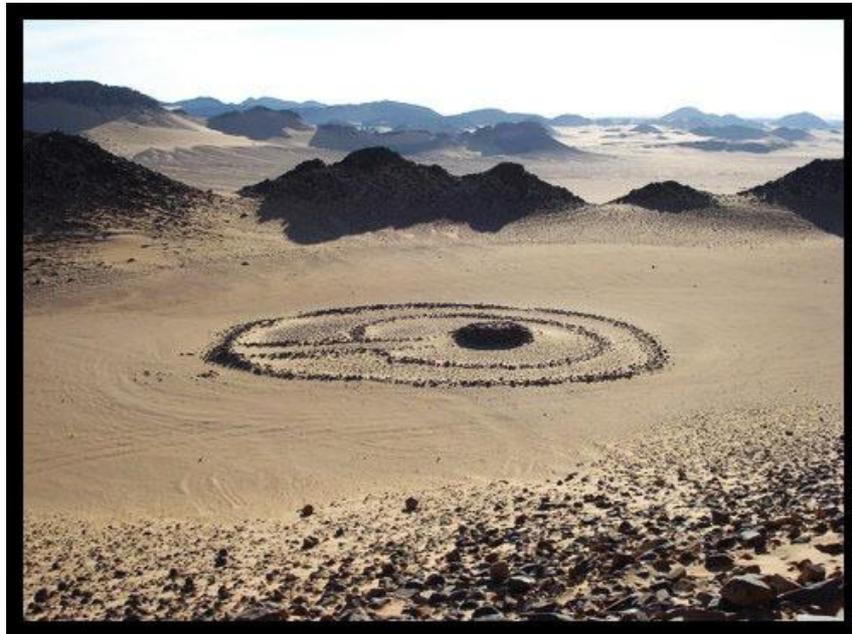
³² Jacques RANCIERE, *Le spectateur émancipé*, Paris : La fabrique, 2008.

3. La danse : un mouvement de vie

*Qu'il soit perdu pour nous le jour où nous n'avons pas dansé !
Nietzsche, Ainsi parlait Zarathoustra (1883-1885)*

Au-delà de la situation de l'artiste, et de l'art de la scène, la danse est une pratique collective. Elle s'impose dans nos esprits comme la preuve de notre existence. On pourrait dire : « tant que nous dansons, nous (sur)vivons ».

Les sociétés ont toujours dansé et danseront toujours pour affirmer leur présence face au regard de l'autre, des autres, face au système d'exclusion, au système de régulation des pensées. Ainsi la singularité des esthétiques et leur accessibilité dépendent de chaque contexte (temporel, spatial, social, politique, économique, etc.) dans lequel elles naissent. Elles témoignent de « mouvements de vie³³ ». La trace de ces mouvements de vie constitue l'histoire de la danse.



Tumulus, ancien tombeau néolithique, désert du Sahara, Algérie. Photo Koudiac/panoramio sur www.wikistrike.com

Revenir sur les pas des corps en mouvement nous permettra de comprendre le contexte actuel du paysage des scènes chorégraphiques occidentales. Démystifions ce qu'on appelle « la danse contemporaine », vue aussi comme l'esthétique du « danseur content pour rien » par l'acteur Gad Elmaleh. Celui-ci traduit avec humour la problématique actuelle de la médiation culturelle de la danse : la place élitiste que la danse contemporaine a aujourd'hui sur les scènes chorégraphiques et le sentiment d'étrangeté qu'elle pourrait susciter aux yeux des spectateurs. Approchons son esthétique à travers une recherche anthropologique, sociologique et politique.

³³ Expression empruntée au titre du livre d'Anna HALPRIN, *Mouvements de vie, 60 ans de recherches, de créations et de transformations par la danse*, Bruxelles-Contredanse, 2009

B. La danse de spectacle en Occident, d'hier à aujourd'hui



I/ HÉRITAGES ET APPROCHE TRANSVERSALE

Souviens-toi d'où tu viens et tu sauras où tu vas.
Proverbe africain.

Comme nous y invite ce proverbe africain, posons-nous la question « d'où vient (le concept de) la danse contemporaine et où va-t-elle ? ». Définir les héritages de la danse contemporaine permettra d'éclaircir l'identité de celle-ci, de mieux la saisir et d'entrer en dialogue avec ses intentions.

Rappelons que l'adjectif *contemporain* vient du latin *cum* et *tempus* (avec le temps). L'expression danse contemporaine est née dans les institutions culturelles occidentales pour définir les formes nouvelles des années 80. Cependant le concept de la danse contemporaine s'inscrit déjà dans les chorégraphies des anciens, et aussi celles des non-occidentaux : moyen de résistance par l'expression du corps, bouleversement des codes, provocations envers les conservateurs.

Avec un regard dialectique, traversons l'histoire de la danse, et trouvons la faille de l'appellation *danse contemporaine*, révélatrice d'un certain mode de pensée politique. Allons au-delà de son appellation et entrons dans son concept, un concept utilisé depuis des décennies.

Au-delà des formes, explorons les transformations de la danse à travers le temps. Si la danse est l'expression de la vie, remontons à nos premiers ancêtres. Les traces de vie préhistoriques témoignent que la ronde était intégrée au mode de fonctionnement communautaire. Cette configuration marque le début de l'histoire de la danse. Mais passons quelques millénaires et explorons les faits du XVII^{ème} siècle jusqu' à aujourd'hui, avec un regard transversal sur le monde.

II/ DE LA RENAISSANCE AU DÉBUT DU XX^{ème} SIÈCLE

1. Danse dite « classique »

La danse classique, encore appelée *ballet*, s'est longtemps imposée sur le marché international comme la référence scénique absolue, exportée dans le monde par les pays colonisateurs. Le ballet est le fruit des danses de cours, produites par les sociétés aristocratiques européennes de la Renaissance, s'inspirant elles-mêmes des danses populaires. Son esthétisme renvoie au raffinement, à la perfection et la virtuosité exigés à cette époque au sein de la noblesse et de la bourgeoisie et porte le nom de « belle danse ». Louis XIV, grand admirateur du ballet de cours et lui-même pratiquant, crée en 1661 l'Académie Royale de Danse, y imposant des règles, qui deviennent le modèle français et qui se propagent dans toute l'Europe.

Puis apparaît au XVIII^{ème} siècle le ballet pantomime mêlant danse, chant ou déclamation. Parallèlement, des philosophes comme Jean Jacques Rousseau encouragent l'idée de débarrasser le corps de toute contrainte. Mais au XIX^{ème} siècle, l'image de la danseuse au tutu blanc et sur pointe s'impose. Elle renvoie à l'idée de la « femme fragile » et « l'homme fort et solide ».

2. Danses dites « ethniques »

Certaines danses sont bien plus ancestrales que la danse classique, mais elles apparaissent en Occident autour de la colonisation et sont qualifiées de danses *exotiques* ou *tribales*, *ethniques*. Elles regroupent les danses de guérison, les danses sacrées, les danses de rituels, etc. Elles font référence à leur origine géographique, à une identité collective : danse africaine, indienne, orientale, asiatique... comme si la danse classique s'appelait « danse ethnique européenne ».

Au début du XX^{ème} siècle en Europe, l'« authenticité » des danses ethniques prime sur la création de nouvelles formes. Ainsi les institutions culturelles font venir des « danseurs authentiques ». Le public européen préfère voir une danseuse noire bouger sur des rythmes africains plutôt qu'une danseuse blanche s'appropriant ces mouvements. Et ces mêmes danseurs « authentiques » ne sont pas gratifiés lorsqu'ils expérimentent de nouvelles formes. C'est une manière de rejeter toute tentative d'évolution esthétique par « nostalgie impérialiste ».³⁴

Mais à ce même moment le métissage des danses apparaît en Amérique, comme une stratégie identitaire à cohérence complexe, là où la danse classique et les danses ethniques se rencontrent dans l'espace public. La diversité des codes des différentes communautés (africaine, indienne, espagnole, françaises...), conséquence de la colonisation et de l'esclavage, se mélange.

³⁴ Anne DECORTET-AHIHA, *L'exotique, l'ethnique et l'authentique : regards et discours sur les danses d'ailleurs*, in Civilisations, n° 1-2, 2006.

Ici, intervient le parallèle entre tradition et modernité. La tradition se joue dans un monde communautaire, regroupant des danses collectives, ethniques, tribales, où la créativité collective s'exprime par des variations sur des figures traditionnelles ; tandis que la modernité fait référence au monde de l'individu qui exprime sa créativité singulière à travers une valorisation de la nouveauté, de la transgression voire du « n'importe quoi » (aux yeux des traditionnels).

III/ LES FORMES HYBRIDES DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XX^{ème} SIÈCLE

Dans la première moitié du XX^{ème} siècle se fait sentir le goût de la provocation. Le mouvement se libère et les premières formes de dénonciation de la supériorité de la danse classique s'affirment. D'autres styles naissent, résultat du métissage des danses.

1. La libération du mouvement

a) Des ballets provoquants

Le public amateur de danse classique, largement implantée en Russie, connaît un bouleversement de code avec l'arrivée des chorégraphes de Vaslav Nijinski au sein des Ballets Russes. *L'Après-midi d'un faune*, en 1912, évoque une danse sensuelle et animale et s'inspire des figures apparentes sur les vases grecs de l'Antiquité. *Le Sacre du printemps*, en 1913, s'inspire des danses folkloriques slaves et martèlent le sol de façon sauvage et violente. Nijinski offre une toute nouvelle image du danseur classique.

Les Ballets suédois participent à ce bouleversement des codes avec Rolf de Maré. Ce chorégraphe propose une version extravagante du ballet classique en mettant en scène, des danseurs qui fument, des danseuses portant une fausse barbe, des corbillards tirés par un chameau et même des sifflets distribués au public pour qu'il puisse manifester son avis.

b) Le mouvement pour tous

L'intérêt pour l'hygiène du corps à la fin du XIX^{ème} siècle met l'accent sur la pratique du sport et de la gymnastique accessibles à tous. Plus tard le Suisse Emile Jacques Dalcroze utilise les exercices de gymnastique sur de la musique pour ressentir le rythme par le corps et traduire la musique par le mouvement.

Parallèlement, le hongrois Rudolph Laban s'intéresse au mouvement dansé et en propose des codes de notation, comme une partition de musique. Il se base sur des références de mouvements quotidiens et du travail en usine (« en avant, en arrière, en bas, en haut... »). Il les inscrit dans trois dimensions : l'espace, le temps et l'énergie. Il crée des danses de groupe, appelées *Danses chorales*, à partir de son système de notation. Ses analyses ouvrent une autre vision de la danse que celle de la virtuosité. Il ouvre son école de danse, la *Tanzschule Laban*. Il inspirera toute une génération de chorégraphes, mais aussi le *troisième Reich*. En effet, Laban avait une approche communautaire de la danse, porteuse d'ambiguïtés annonciatrices du nazisme : « d'abord motivées par des objectifs d'épanouissement des corps et des

individus, ces vastes manifestations pouvaient se transformer, comme on imagine, en fantastiques mises au pas de la population. Hitler ne s'y trompa pas, qui donna à Laban des responsabilités officielles.³⁵ Laban signe notamment la chorégraphie des Jeux Olympiques de Berlin en 1936.

2. La danse moderne expressionniste

Au début du XX^{ème} siècle de nouvelles approches chorégraphiques prônent un réel engagement du corps, comme écho de leur contexte social, économique, politique, mais aussi comme affirmation de leurs différences et de leur indépendance face aux formes classiques. Elles en dénoncent la rigidité et la domination politique. Des solos de femmes chorégraphes apparaissent alors comme une forme révolutionnaire, car ils marquent une rupture avec la danse classique où la femme doit être accompagnée d'un homme ou d'un corps de ballet. Il y a dans leur danse une forme d'émancipation féminine.³⁶ Les pionnières se révèlent simultanément en Amérique et en Allemagne et se croisent sur la route de l'immigration durant la deuxième Guerre Mondiale.

a) Pionnières en Amérique

Trois danseuses américaines entre autres sont pionnières de la danse moderne.

Ruth Saint Denis décide d'être « danseuse orientale » en voyant une déesse égyptienne sur une affiche. Elle s'attache aux ondulations du corps. En 1915, elle ouvre avec son mari Ted Shawn la « Denishawn », une école qui propose les premières bases techniques de la danse moderne en travaillant aussi la danse classique, le yoga et la rythmique.

Loïe Fuller joue avec les techniques de son temps et avec des « effets spéciaux » en utilisant des éclairages, des longues tiges qui prolongent ses bras, des miroirs pour démultiplier son image.

Isadora Duncan s'inspire des dessins qui figurent sur les vases grecques. Elle danse pieds et jambes nus, habillées de voiles transparents. Elle crée une danse « libre et rebelle », ouvre des écoles. Sa curiosité pour la Grèce Antique l'amène à sillonner l'Europe, pour finalement s'installer en Union Soviétique en laissant son empreinte derrière elle. En Russie, elle est soutenue par Lénine qui voit dans sa danse les objectifs de la révolution. Après la mort de Lénine, Staline à son tour marquera son intérêt pour la danseuse en fermant toutes les écoles de danse privées exceptées celle de Duncan, du Bolchoï et quelques-unes rattachées à l'Institut technique du Théâtre d'Etat. Il crée l'*Académie d'Etat et des Sciences de la propagande par la danse*.³⁷

³⁵ Camille BORDENET, *Rudolph Laban, chorégraphe des JO de Berlin 1936*, in Le monde, 31 octobre 2012

³⁶ Sally BANES, *Dancing women, Female bodies on stage*, New-York & Londres : Routledge, 1998

³⁷ Victoria P.GEDULD, *Dance is a weapon, la danse est une arme, 1932-1955*, Pantin, Centre National de la danse, 2007, p13

b) Pionnières en Allemagne

Les Allemandes Mary Wigman (formée chez Laban) et Valeska Gert (autodidacte), pionnières de la danse expressionniste allemande, jouent avec les émotions dans des propositions de solos innovants, où se confondent danse, mime et théâtre. Elles sont amenées à fuir leur pays, ou arrêter leur art sous la pression du culte hitlérien favorisant la « race arienne » et la « pureté ». A cela Mary Wigman répond par un dernier solo intitulé *Adieu et Merci* (1942). Valeska Gert ferme le cabaret qu'elle avait ouvert à Berlin, pour s'exiler en Amérique et y faire carrière, comme Mary Wigman. Cette dernière est l'une des professeurs qui forma certains danseurs du New Dance Group.

Le New Dance Group est un collectif de danseurs d'origine immigrée, né pendant la période de la Grande Dépression aux Etats-Unis. Pour lui, l'art doit appartenir au peuple et non à la bourgeoisie. Il danse alors dans les syndicats. Il dénonce par ailleurs le racisme et les inégalités sociales. Les membres du collectif s'impliquent dans le parti communiste et utilisent la danse pour faire de la propagande contre le capitalisme. L'utilisation de la danse a pour objectif de toucher une large population d'immigrés en reconnaissant que le mouvement des corps dépasse la force des mots et la barrière du langage. Le New Dance groupe participe à l'émergence du jazz en puisant dans les cultures d'origine de ses danseurs.

c) Essor de la moderne dance aux États-Unis : entre expressionnisme et abstraction

Dans les années 30, suivant les traces de leurs précurseurs, Doris Humphrey et Martha Graham, formées à la *Denishawn*, s'imposent sur la scène chorégraphique moderne. La première inscrit son mouvement dans des chutes, des déséquilibres et se base sur une extrême fluidité. Elle danse parfois en silence ou accompagnée de textes parlés. La seconde dit : « la vie aujourd'hui est nerveuse, aiguë et en zigzag : c'est ce que je veux pour mes danses ».³⁸ Elle transcrit physiquement ce désir par des relâchements et des contractions du corps, des grands sauts et des chutes. Elle va régner sur les scènes pendant 60 ans.

Après la deuxième Guerre Mondiale se distinguent deux chorégraphes, composant des danses abstraites, dans lesquelles les mouvements sont plus importants que l'expression des émotions et des sentiments. Alwin Nikolais compose des musiques électroniques s'ajoutant à une mise en scène fantastique et magique. Merce Cunningham, lui, joue avec le hasard et suit les nouvelles technologies de son temps. Il construit ses danses en jetant des dés ou utilise des logiciels informatiques pour choisir l'ordre de ses mouvements. Il travaille avec le musicien John Cage qui pense que le silence et les sons de notre environnement quotidien sont aussi de la musique.

Toutefois la *moderne dance* qui se voulait « libératrice », connaît une forme d'académisme dans l'élan de sa transmission, nommant des techniques du nom de leur créateur qui créent des écoles : la danse Graham (marquée par les contractions abdominale), la danse Cunningham (mettant l'accent sur les changements directionnels et les lignes), la

³⁸ Martha GRAHAM, cité par Dominique Boivin, Christine Erbé, Phillippe Priasso, *La danse moderne*, Paris : Gallimard Jeunesse, 1998.

danse Limon (basée sur l'arrondi des angles et le relâché, la relation terre-ciel)... et devient une forme de danse académique dont la nouvelle génération voudra se libérer.

1. La Danse Jazz en Amérique

a) *Les années 1920-1940 : le jazz roots*

Apparu vers 1917 aux Etats-Unis, le jazz marque le résultat de trois cents ans de mélange entre les musiques et les danses venues d'Europe et celles apportées d'Afrique par les esclaves.

La danse jazz met dès le début en avant de la scène *les claquettes*, ou *tap dance*, technique issue de la rencontre entre danse africaine et gigue irlandaise à partir des années 1900 aux Etats-Unis. Elle décline également différents styles issus des revues noires de Harlem (le charleston, le shimmy, le cake-walk...).

Dans les années 30, c'est le début des comédies musicales avec Fred Astaire, Ginger Rogers entre autres, qui développent l'improvisation spontanée. La danse entre dans le milieu du cinéma. Le jazz qui se développe sous forme de solo entre les années 20 et 40 est appelé aujourd'hui « jazz roots » pour le distinguer des autres formes qui apparaissent plus tard.

b) *Les années 1940-1950 : des comédies musicales vers le modern-jazz*

Après la première Guerre Mondiale, le jazz séduit le public dans son aspect festif. Avec des rythmes qui célèbrent la vitesse et l'énergie de la vie moderne, le jazz invente une nouvelle façon de bouger le corps et de libérer les émotions. Il est fruit d'une collaboration entre artistes de Broadway, le quartier des spectacles de New York, où « Noirs » et « Blancs » travaillent et dansent ensemble en mélangeant tous les styles. La danse classique apportée par les immigrés d'Europe de l'Est est source d'inspiration pour les levés de jambes et les pirouettes.

Dans les années 50, apparaît le *modern-jazz* ou *free style* (danse libre), expression née dans les studios New-yorkais de Matt Mattox entre autres, qui travaillent sur les rythmes syncopés, l'énergie, les silences, la surprise, tout en favorisant l'expression individuelle, le « feeling ». Ce style alimentera les clips télévisés.

IV/ LA RELÈVE DE LA DEUXIÈME MOITIÉ DU XX^{ème} SIÈCLE

Durant la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, les échanges entre l'Amérique et l'Europe vont continuer à se développer, mais connaîtront un fossé entre les années 60 à 80. L'Europe, fortement imprégnée de la danse classique, aura du mal à accepter sur son territoire les influences américaines, exceptée celle du jazz diffusé par le biais de la télévision.

1. Le néo-classique, entre tradition et modernité

Dans une nostalgie du classique apparaissent des chorégraphes néo-classiques, auparavant très impliqués dans le ballet classique comme interprètes. Ils en gardent l'esthétisme et la rigueur mais changent les musiques et les costumes.

Les danseuses sont encore sur pointes, vêtues d'académiques (collant une pièce qui couvre le torse jusqu'aux jambes). Leur entraînement physique reste basé sur des classes de ballet.

C'est l'exemple de Béjart par exemple, qui quitte la France ne se sentant pas soutenu et arrive à Bruxelles. Il y crée sa compagnie, la première en Belgique, accueillie par le théâtre de la Monnaie. Il poursuit sa carrière à Lausanne dès 1987. Il perdura sur la scène jusqu'à sa mort (décembre 2007), en traversant les nouveaux courants. Il forma la plupart des chorégraphes contemporains dans son école *Mudra*. Celle-ci a laissé place à l'école *PARTS* dirigée par une de ses élèves (Anne Térésa de Keersmaecker, l'une des principales représentantes de la danse contemporaine belge actuellement.).

La danse néo-classique perdure encore dans le regard et l'esthétisme de certains contemporains comme William Forsythe.

2. La postmoderne dance aux États-Unis

a) Influence

Notons la grande influence que les jeunes danseurs américains des années 60-70 ont reçue d'Anna Halprin. Proche de la nature, elle est l'une des pionnières du happening aux États-Unis dans les années 50. Elle transforme les expériences du quotidien (marcher, s'habiller, s'allonger) en une expérience esthétique. Pour cela elle élabore des consignes simples de déplacement, de mouvement et d'énergie, ce qu'elle appelle « tasks » (tâches). À partir de là, elle crée « une partition » qui dicte la chorégraphie et laisse en même temps beaucoup de liberté à l'interprète. Elle dit ce qu'il faut faire, mais elle ne dit pas comment le faire. C'est aux danseurs d'expérimenter. Elle compose sur scène des spectacles entièrement improvisés à partir de ces partitions. Anna Halprin est plus à la recherche d'un processus de création que d'un résultat final.

Le philosophe américain John Dewey (1859-1952) a établi tout un concept sur cette notion d'expérience dans l'art, que nous présente Maud Halgelstein :

Faire au quotidien des expériences donne accès à une forme de vitalité plus intense. L'expérience a une valeur intrinsèque. Elle a déjà de la valeur en elle-même, en tant qu'expérience. Elle vaut la peine en dehors de ses résultats éventuels. (...) Faire une expérience authentique, en conscience, en allant au bout d'une action, même ordinaire, revient déjà à faire une expérience esthétique.³⁹

L'art d'Anna Halprin dépasse largement la danse de spectacle, il est « mouvements de vie »⁴⁰. La chorégraphe inscrit sa démarche artistique dans une dimension sociale cherchant à rendre la danse universelle. Elle s'inspire notamment des danses de rituels et initie également aux Etats-Unis l'art thérapie. Atteinte d'un cancer dans les années 50, elle est une des premières occidentales à utiliser la danse pour se soigner. Elle développe avec sa fille Daria Halprin, une méthode thérapeutique par la danse et les arts visuels.

Anna Halprin cherche une certaine conscience du corps. Elle intègre à sa pratique les techniques somatiques qui se développent à ce moment. (Feldenkrais, Technique F.M. Alexander, Idéokineses notamment)⁴¹. Les méthodes d'éducation somatique incitent à expérimenter à partir de ses sensations, dans l'ici et maintenant, à être conscient du présent, du corps en mouvement ce qui sera un outil de base pour le développement de l'improvisation. L'attention n'est pas portée sur ce qui suivra, ni ce qui fut, mais sur ce qui est. Comme dit l'écrivain belge Raoul Vaneigem, l'un des grands penseurs de mai 68 :

La conscience du présent s'harmonise à l'expérience vécue comme une sorte d'improvisation⁴².

b) Développement de l'improvisation

Le courant de l'improvisation en danse se développe aux côtés de musiciens. Le pianiste et multi-instrumentaliste Cooper-Moore affirme que l'improvisation, de tout temps, est une manière de « survivre » pour les civilisations opprimées :

L'improvisation est au cœur de ceux qui luttent pour survivre. (...) Nul n'est sensé ignorer que l'homme qui improvise, exalte sa liberté d'action (d'interprétation, de déformation, de divagation), face aux contraintes.⁴³

Ainsi on peut comprendre que l'improvisation est plus qu'un processus de création artistique, il est un savoir-vivre. De 1960 à 1970, aux Etats-Unis, les chorégraphes recherchent de nouveaux lieux de visibilité, en contact direct avec les gens, là où ils vivent et travaillent :

³⁹ Maud HALGELSTEIN, « John Dewey : L'art comme expérience », *Expérience esthétique et évaluation*, p15. Réf. citée, p11

⁴⁰ Anna HALPRIN, *Mouvements de vie, 60 ans de recherches, de créations et de transformations par la danse*, Bruxelles-Contredanse, 2009

⁴¹ Voir Annexe II : la conscience du corps : de l'expérience à la créativité

⁴² Raoul VANEIGEM, « créativité, spontanéité et poésie », dans *Traité et savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris : Gallimard, 1967

⁴³ COPPER-MOORE, cité par Jean-Marc Adolphe, « L'improvisation, une science occultée », Dossier *improviser*, in *Mouvement* n°68, mars-avril 2013, p41

dans la rue, sur les toits, dans les usines, les parkings, les parcs, les musées...Ils remettent en question la place du spectateur. Le happening se multiplie à la fin des années 60 et dans les années 70, fruit de collaborations pluridisciplinaires entre musiciens, danseurs, plasticiens. C'est la libération des tabous du corps de mai 68.

Dans ce contexte, un groupe d'artistes, des chorégraphes et compositeurs, forme un « laboratoire » d'expérimentation chorégraphique dans une église vide, *la Judson Church*, et développe le courant de l'improvisation. Parallèlement ils promeuvent le contact physique entre les corps, l'écoute entre les interprètes. Steve Paxton crée ce qu'il nomme le *contact improvisation*.⁴⁴Il cherche à « réactiver les sens que nous avons été entraînés à ne pas prendre en compte⁴⁵».

L'improvisation cherche à ne jamais se fixer dans un style. Plutôt que de révéler des codes esthétiques, elle va donner naissance à différents processus de composition instantanée. Lisa Nelson par exemple a nommé sa recherche *Tunning Score*⁴⁶ (*partition d'accordage*). Ce nom montre que l'improvisation demande d'être à l'écoute de ce qui se passe. Les pionniers de l'improvisation se sont beaucoup intéressés aux arts martiaux (aïkido, Taï Chi...) et on remarque qu'ils ont puisé dans ces techniques une aptitude à être présent à l'autre. Le mouvement provient d'une action-réaction avec l'environnement. L'improvisation demande une forme de disponibilité, une capacité à capter ce qui nous entoure.

3. Du Japon à l'Europe

a) *Le butô*

De l'autre côté de la Terre, au Japon, apparaît le Butô, « expression de la souffrance d'un peuple anéanti par la bombe nucléaire d'Hiroshima, première défaite du Japon dans son histoire deux fois millénaire. ⁴⁷»

Encore appelée « La danse des ténèbres », le Butô est inventée par Tatsumi Hijikata, qui proclame en 1968 « la révolte de la chair ». Dans sa forme, il s'opposait fortement à l'influence occidentale du ballet classique et de la danse moderne mais aussi aux formes artistiques traditionnelles du Japon, *Nô* ou *Kabuki*. Il tend vers une pratique comparable à celle des chamanes, ces grands maîtres de l'extase que l'on retrouve aussi bien en Sibérie qu'en Asie, en Amérique du Nord ou en Afrique. Il se posait comme l'anti-danse. Le premier spectacle à l'époque provoqua un choc.

Carlotta Ikeda est l'une des figures marquantes du butô qui trouve son essor en Europe à partir des années 80 jusqu'à aujourd'hui, comme Kazuo Ohno, décédé en 2010⁴⁸.

⁴⁴ Palerme et Sally BANES, *Democracy's body, Judson dance Theater, 1962-1964*, Durham and London : Duke University Press, 1993

⁴⁵ Steve PAXTON, *Esquisse de techniques intérieures*, in Nouvelles de danse, Contredanse, n°38-39, 1999, p115

⁴⁶ Laurence LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine, la suite*, Bruxelles : Contredanse, 2007.

⁴⁷ Jean-Marc ADOLPHE, Carlotta Ikeda, *Danse Butô et au-delà*, Lausanne : Favre, 2005, p9

⁴⁸ Ouvrage collectif, Introduction de Jean-Marc ADOLPHE, *Carlotta Ikeda, Danse Butô et au-delà*, Lausanne : Favre SA, Lausanne, 2005, p 9

b) *Le Body Weather*

Min Tanaka, fasciné par l'approche du mouvement de Hijikata, développe de son côté, à Tokyo à la fin des années 70, ce qu'il appelle le *Body Weather*. Sa recherche se poursuit à partir de 1985 dans une ferme à Hakushu, au pied de la montagne. Cette méthode intègre « les changements météorologiques du corps ». Elle considère que le corps est inlassablement instable. Le travail quotidien de la ferme (élever des poules, vendre des œufs, travailler la terre...) nourrit la recherche au-delà du studio de danse.

Cette pratique consiste en un entraînement très physique d'un aspect ludique et aérobic ; en des manipulations pour explorer le toucher et la respiration ; et en une exploration plus libre pour développer la perception, l'imagination et la sensibilité. Ce laboratoire fait office de performance en solo ou en groupe.

Aujourd'hui, le *Body Weather* a atteint l'Europe grâce aux héritiers de cette technique, élèves et danseurs de la compagnie de Min Tanaka, dite Mai-Juku (littéralement « école de danse »). Ces danseurs de *Body Weather* qui ont participé aux recherches de Min Tanaka à la ferme, ont transmis leur expérience dans leur pays d'origine. On trouve des enseignants de *Body Weather* aux Pays-Bas, en France, en Australie, en Espagne, au Danemark en plus du Japon et des Etats-Unis.⁴⁹

4. Danse hip-hop: entre la rue, les clips et la scène

a) *Un langage pour lutter*

Dans les années 80 apparaît en France la danse hip-hop, suivant le courant de la culture hip-hop, venue des Etats-Unis, spécifiquement du Bronx à New-York, exportée par les danseurs Poppin'Pete, Boogalou Sam, Sketter Rabbit et Mr Freeze sur la place du Trocadéro à Paris, mais aussi via la télé. Elle fait vite le tour du monde.

Hip vient du parler vernaculaire noir américain. Il désigne « ceux qui sont dans le coup ». *Hop* signifie « bondir » en anglais. Ce mouvement s'inscrit dans le contexte social et urbain particulièrement violent et destructeur des années soixante-dix dans les ghettos noirs américains : dégradation des conditions de vie, néo-libéralisme de Reagan, minorisation de la communauté noire américaine.

La légende raconte qu'un jeune « Noir américain » aurait perdu son meilleur ami dans un affrontement de gangs du Bronx, et qu'il aurait inventé le hip-hop comme alternative aux actes de violence entre gangs, comme nouveau moyen d'expression et d'affrontement pacifique. Il trouve ses sources dans différents mouvements politiques et artistiques (griots d'Afrique, capoeira...) qui s'appuient sur un réveil de la mémoire collective et affirment la spécificité noire, notamment le courant de la Négritude. Celui-ci porté par les surréalistes, s'est maintenu jusque dans les années 60. Le hip hop s'appuie aussi sur les idoles des jeunes

⁴⁹ « Le *Body Weather* : Investigation du corps et de ses changements », dossier pratique réalisé par Matilde CEGARRA, in NDD l'actualité de la danse n°48, été 2010, p8

de l'époque : Michael Jackson, Mario des jeux vidéo (d'où le style robotique qu'on peut trouver dans le hip hop).

Le hip hop, comprenant le graff, le rap, le slam et la danse, est aujourd'hui largement répandu au niveau international par le biais de la sphère commerciale. Il continue de lutter contre la violence des ghettos, la perte de soi et revendique les droits civiques, l'égalité.

b) Un art du spectacle

Né dans la rue, grandi dans les clips, le hip-hop atteint les scènes de théâtre. Il attise la curiosité des programmeurs de danse contemporaine, comme au festival international de Montpellier danse édition 91. Le directeur du festival, Jean-Paul Montanari, voulait parler des Continents Noirs, de l'Afrique à l'Amérique, à travers les danses des rituels mais aussi celles de l'oppression et de la libération, celles de la danse contemporaine.

Cette ouverture pour le hip-hop en France est due au besoin et à la volonté des artistes d'être reconnus, mais aussi au soutien, entre autres, de Claudine Moïse, sociolinguiste, seule universitaire française à s'être impliquée dans le monde de la danse hip-hop dans les années 90, et engagée dans plusieurs projets de festival.⁵⁰

Citons aussi l'ASBL Lezarts-urbains, qui s'est intéressée à la naissance de la culture hip-hop en Belgique, il y a une trentaine d'années, et qui la soutient en se positionnant comme médiateur entre les institutions culturelles classiques et les artistes. Ces derniers, ayant un tout autre cadre de références, ne disposent pas des clés nécessaires pour entrer dans ce milieu, parfois élitiste, régi par des politiques culturelles soucieuses de leur « image de marque ». Le hip-hop né dans les quartiers défavorisés reflète une politique discriminatoire, marginalisant toute une partie de la population. On a vu que le gouvernement a un certain pouvoir sur la reconnaissance des mouvements artistiques. Il peut les soutenir tout comme freiner leur essor. Pendant qu'en France, il y a un essor du hip-hop sur les scènes chorégraphiques, le milieu du hip hop en Belgique souffre du manque de reconnaissance institutionnelle.⁵¹

5. Danse contemporaine et médiation, exemple de la Belgique

L'appellation danse contemporaine est spécifiquement attribuée aux danseurs européens et nord américains à partir des années 80 issus de la danse postmoderne et néo-classique ou d'un milieu « underground » composé de jeunes intellectuels. Ils sont à la recherche de nouveaux concepts esthétiques. Mais notons que la danse contemporaine n'a pas toujours bénéficié d'une place institutionnelle. Sa reconnaissance a été périlleuse, notamment en Belgique.

⁵⁰ Claudine MOÏSE, *Danseurs du défi, rencontre avec le hip-hop*, Montpellier : Indigène, 1999.

⁵¹ Didier STIERS, *Flashback. Histoire(s) de la danse hip hop en Belgique*, 2007

a) Résistances du monde de la danse classique

Jusqu'au début des années 90, La danse classique s'impose dans les esprits comme technique de base : « si on ne dansait pas sur pointe, on n'était pas danseur », d'après Catherine Plomteux, ex-solliste principale du Ballet royal de Wallonie. Et elle ajoute : « Beaucoup de danseurs classiques ont l'impression que, s'ils passent au contemporain, ils vont perdre leurs acquis ». ⁵²

Le monde de la danse classique a « ralenti le développement de la danse contemporaine aux yeux du public », selon Katie Verstockt qui participe en tant que journaliste à l'essor des jeunes chorégraphes dans les années 80. Elle nous dit qu'en Belgique, Béjart avait le monopole de la danse, dans son style néo-classique, aux côtés du Ballet Royal de Wallonie et du Ballet Royal de Flandre. Ce dernier a tenté de boycotter l'émergence de chorégraphes, aujourd'hui internationalement reconnus, en menaçant Katie Verstockt de lui intenter un procès, si elle n'arrêtait pas d'écrire des articles sur « ces danseurs qui ne savent même pas danser ». Il a aussi fait pression sur le Ministère de la culture en Flandre en lui demandant « de ne pas donner d'argent à ces jeunes. (...) ils se sont battus comme des lions », nous dit la journaliste dans notre interview.

b) Les publics : nouveau regard

Le public belge n'a quasiment pas connu la *moderne danse* et la *post-moderne danse*. Il n'était pas préparé à recevoir les propositions de la « nouvelle vague » belge, toute une génération qui revendiqua le développement de l'art chorégraphique en Belgique. En effet, lorsque Béjart quitte la Belgique, on pouvait lire dans les titres des journaux : « Le maître est parti, les souris dansent » (Le MAD, 30 mai 1990) ou « La danse n'est pas morte en Belgique » (La libre Belgique, 27-28 juin 1987). Parallèlement, d'autres discours considéraient que les ex-danseurs de Béjart n'auraient plus de travail, sous-entendu que la danse en Belgique était « morte ». Au Théâtre de la Monnaie ne persistaient que les chanteurs d'Opéra, ce qui faisait dire à la journaliste Laurence Bertels : *Vous dansiez ? Et bien chantez !* (La dernière heure, 24 janvier 1990). Mais Anne Teresa de Kaersmaker reprend le flambeau et s'installe à la Monnaie avec sa compagnie *Rosas*. Katie Verstockt témoigne de cette libération artistique et de la nécessité d'une médiation culturelle auprès des publics des lieux culturels :

Le public était en demande de nouveauté, il en avait marre de Béjart mais il ne savait pas comment comprendre les nouvelles formes. Ma première tâche a été d'essayer d'expliquer. Les artistes n'étaient pas capables de le faire. Ils étaient en pleine recherche artistique et n'avaient pas de mots pour décrire leur travail, (...) J'essayais alors de donner au public des points d'accroche avec d'autres disciplines (la musique, les arts plastiques, les arts visuels, l'interaction entre la danse et les nouvelles technologies, etc.).

Parallèlement à l'émergence de jeunes chorégraphes, on peut dire qu'il y a eu l'émergence d'un nouveau public pour la danse, celui qui fréquentait les premiers lieux alternatifs où étaient présentées les nouvelles formes : « Le public n'était pas composé de danseurs ou de personnes du monde de la danse qui jugeaient le niveau technique. Il était

⁵² Catherine PLOMTEUX, entretien avec Jean-Marie WYNANTS, *Vous en rêviez ? Et bien dansez maintenant*, in Le Soir, samedi 9 janvier 1999

formé surtout de jeunes intellectuels, de jeunes artistes de tous les secteurs disciplinaires sauf la danse », selon Katie Verstoskt.

c) Mise en place d'outils pour la création

L'ASBL Contredanse, subventionnée par le Ministère de la FWB, a également été un tremplin pour l'émergence de toute une génération et reste aujourd'hui une référence dans le milieu de la danse. En effet, fondée en 1984 par la chorégraphe Patricia Kuypers, l'association a pour mission de stimuler et développer l'art chorégraphique en mettant à disposition du secteur professionnel et amateur différents outils.

Dès le début, Patricia Kuypers organisait donc des stages pour combler le manque de formations professionnelles en dehors du style béjarien. Elle invitait des danseurs de la *post-moderne danse* (Simone Forti, Steve Paxton, Lisa Nelson...) qui ont développé des outils pour l'improvisation, permettant d'ouvrir les expériences esthétiques. Puis Claire Destrée, historienne d'art et professeur de la méthode F.M Alexander, développa à Contredanse un centre de documentation et d'information permettant aux danseurs d'effectuer leurs recherches. Elle a développé un grand rayon sur les techniques somatiques, outil de développement chorégraphique. Contredanse a toujours cherché à lier pratique et théorie afin de rendre autonomes les danseurs. Des publications ont rapidement vu le jour et sont devenues une référence principale d'édition en danse pour la recherche et l'éducation. Et pour informer le public, Contredanse a très vite diffusé un journal gratuit d'actualité de la danse en Belgique.

Nous reviendrons sur les missions de Contredanse tout au long de ce mémoire, car cette association accompagne le développement de la danse en Belgique.

V/ L'ENTRÉE DANS LE TROISIÈME MILLÉNAIRE

Ce chapitre met particulièrement l'accent sur le paysage chorégraphique en Belgique et en France.

1. Changement de regard sur la danse classique

Au début, la danse classique ne cherchait pas la perfection du corps et l'extrême technicité qu'elle impose aujourd'hui. (...) Le monde de la danse classique est allé tellement loin dans la perfection stylistique et souvent gymnastique qu'on ne sent plus l'amour de danser. Luc de Laïresse

La technique de la danse classique a fortement évolué au cours du développement des écoles et a poussé les corps dans une extrême virtuosité avec une attitude destructrice, physiquement et psychologiquement : « Les petits rats de l'Opéra de Paris seraient victimes de harcèlement moral, de déni de la douleur, d'atteintes à la dignité, de discipline de terreur

psychologique, d'outrance verbale. Telles sont les conclusions du rapport réalisé par le cabinet *Socialconseil* pour le comité d'hygiène et de sécurité de l'Opéra de Paris.⁵³ »

Cette pédagogie du « maître dictateur », pourrions-nous l'appeler ainsi, est devenue une forme de tradition dans la danse classique, une garantie pour une formation de haut niveau qui font éclore des solistes. Luc De Laïresse témoigne : « j'ai appris la technique Vaganova. Les mouvements étaient extrêmement serrés, restreints, sans respiration, en tension. (...) J'ai eu un tas de problèmes physiques. J'ai dansé lors de ma première année de soliste, avec une piqûre de cortisone dans la hanche chaque mois (...) ». Mais aujourd'hui, « il existe plus de démocratie dans la pédagogie de la danse classique » bien que « les professeurs de la génération d'après-guerre ne pourront jamais changer leur manière d'enseigner parce qu'elle est ancrée en eux. ». Et il dit s'opposer « à la pédagogie de nombreuses écoles de danse classique où la technique se pratique encore aujourd'hui comme dans les années soixante. (...) Il faut (...) se dire qu'en tant que professeur, on n'est là que pour suggérer et non pas pour imposer. »

Luc de Laïresse a construit sa pédagogie sur base de la « conscience du corps et de l'être », comme il dit dans notre entretien, en orientant ses recherches vers les domaines de la psychologie et des techniques somatiques. Il essaye ainsi de « redonner à la danse classique un nouveau visage, une valeur en tant qu'art du spectacle et technique de danse. » Remarquons qu'aujourd'hui, il n'existe plus de compagnies de danse classique en Belgique, excepté le Ballet Royal de Flandre à Anvers.

Grâce aux nouvelles approches pédagogiques basées sur la conscience du corps, la technique classique se redécouvre comme une « auto-discipline ». Il n'est plus nécessaire de passer par la danse classique pour devenir danseur « mais c'est un plus », selon Luc de Laïresse.



Dessin d'une enfant de primaire, Atelier « Traces et images de danse », par Mathilde Laroque, partenariat avec le Centre Dramatique de Wallonie pour l'Enfance et la Jeunesse, juin 2013, Charleroi.

⁵³ D.L.G, *Un rapport dénonce les pratiques en cours à l'école de l'Opéra de Paris*, Le Monde, samedi 7 décembre 2002.

2. « La prise de conscience » comme entraînement de base

La recherche en danse a puisé dans les techniques d'éducation somatique, une conscience du mouvement et une pensée du corps autre que « glorieux⁵⁴ » et virtuose. Ces approches du mouvement permettent aussi d'échapper à tout style académique ou aux pédagogies strictes. D'abord apprivoisées par les improvisateurs dans les années 60-70, elles sont actuellement à la base de nombreuses pédagogies en danse qui prônent un retour au sens kinesthésique.

Une loi de 1989 en France régleme la pédagogie de la danse et instaure le diplôme d'Etat de professeur de danse. Elle interdit l'apprentissage d'une technique avant l'âge de 8 ans. Avant, on parlera d' « éveil corporel » ou d' « éveil à la danse » qui consistera à développer son sens kinesthésique.

a) *Éveil corporel ou réveil du sens kinesthésique ?*

Le corps, par « un réveil » du sens kinesthésique, sera plus à même de comprendre comment il fonctionne pour être au service de la danse. Parlons de « réveil » en considérant que l'homme, de par sa nature, pour se développer, se protéger et s'adapter à son environnement, a toujours fait appel à son sens kinesthésique. Celui-ci nous donne la faculté de nous repérer dans l'espace par un lien qui s'établit de notre cerveau à nos récepteurs sensitifs via des connexions neuronales. C'est ainsi que le bébé, sans qu'on lui explique comment faire, parvient à se mettre debout et à marcher, en passant par différentes phases d'expérimentation et de développement :

Cela ressemble à une glissade en crabe savamment mesurée. Ta jambe gauche repliée sous les fesses te sert d'appui tandis que ta jambe droite te propulse. Tout ton petit corps ondule sur son socle à chaque poussée, chaque impulsion. Cette reptation exige un aplomb d'acrobate, un sens de l'équilibre d'autant plus admirable que tu progresses à vive allure sur le parquet ciré. Mieux qu'un déplacement, on dirait – sans doute parce que l'ensemble demeure étonnamment harmonieux – une danse dont la chorégraphie exige souplesse et efficacité. Comment t'est venue cette figure sans précédent et sans modèle ? On ne le saura pas, d'autant qu'elle n'est qu'un moment de ton expérimentation, une étape, une transition vers la marche future. Noëlle Châtelet⁵⁵

Toutes les techniques somatiques, qui consistent à réapprendre à utiliser son corps de façon « harmonieuse », sans effort, se sont basées sur l'observation du développement de l'enfant. Bonnie Bainbridge Cohen, fondatrice du Body Mind Centering, a même fait ses recherches du côté de la biologie moléculaire, étudiant le développement fœtal.

⁵⁴ Dominique DELOUCHE, *Le corps glorieux*, Tournai : La Renaissance du Livre, 2003

⁵⁵ Noëlle CHÂTELET, p 52, réf. citée p21

b) L'intelligence corporelle

En grandissant, surtout dans nos sociétés occidentales, le sens cognitif « inhibe » le sens kinesthésique et on oublie de «(re)sentir ». Notre instinct animal encore présent chez le nourrisson, est mis aux oubliettes pour favoriser l'intellect.

Tandis que tu glisses en silence d'un lieu à l'autre, petit crabe saoul d'espace, ta jambe gauche repliée sous les fesses et la droite qui s'élanche en battements réguliers à la conquête des choses, je me dis : Moi-même qui ai rampé ainsi sur un parquet ciré, moi-même qui l'ai inventée, cette marche d'avant la marche, jamais apprise et pourtant sue, où l'ai-je rangée dans la mémoire du corps ? Noëlle Châtelet⁵⁶

Le paradoxe des méthodes d'éducation somatique est qu'elles sont axées sur la conscience du corps mais elles révèlent parallèlement de façon inconsciente notre mémoire corporelle. Il y a l'idée d'un lâcher prise pour atteindre un équilibre harmonieux, sans effort ni correction.

Plus qu'une technique, ces méthodes deviennent aussi une philosophie d'apprentissage, en partant de ce que l'élève sait faire, de sa posture initiale, jugée ni fausse, ni juste. Passer par les sensations et non la raison est une voie qui favorise les expériences et qui autorise aussi les erreurs. On retrouve cette philosophie dans le mouvement d'*éducation nouvelle* qui s'est développé parallèlement, sur base des neurosciences notamment.

La conscience du corps nous donne accès à la créativité. Aujourd'hui, le regard sur la danse, le rapport entre le danseur et le chorégraphe se voient transformés à travers toutes ces approches.

ANNEXE II : *La conscience du corps : de l'expérience à la créativité*

3. Le rapport chorégraphe-interprète et la notion d'improvisation

a) L'improvisation dans le processus de création

Aujourd'hui, l'interprète n'est plus une machine à exécuter des mouvements, mais une pièce motrice à l'élaboration du mouvement. En cela, l'improvisation prend de plus en plus d'ampleur et est un atout pour les interprètes.

L'improvisation fait maintenant entièrement partie du processus de création d'un spectacle. Le chorégraphe propose une idée, donne des consignes d'espace et de qualité de mouvement par exemple et laisse l'interprète développer sa matière chorégraphique à partir de ce qu'il est, de son bagage et de sa créativité. Il fait ensuite des choix, sélectionne ce qui l'intéresse et agence le vocabulaire ainsi créé. Dans la distribution sur les programmes, on voit de moins en moins écrit « interprète ». Différentes expressions permettent de retracer le

⁵⁶ *Ibid.*, p 55

processus de création : « créer et interpréter par... », « créer et danser avec... ». Le mot « chorégraphie » devient « conception et réalisation ». L'écriture du mouvement (*chorégraphie*), prend une autre dimension et n'est plus signée que par une seule personne.

Mais l'improvisation en tant qu'art du spectacle n'est toujours pas reconnue par tous dans le milieu de la danse. Un débat va naître de différentes visions.

ANNEXE III : *L'improvisation : des visions qui s'opposent*

b) L'improvisation en tant qu'art du spectacle

La place de l'improvisation dans les théâtres peine à s'affirmer. On pourrait questionner l'attitude des programmateurs comme le fait Jean-Marc Adolphe : « est-ce cette peur de l'inconnu ou plus exactement la hantise de devoir reconnaître ce qui n'est pas connu, qui relègue l'art d'improviser aux oubliettes de la décision politique mais aussi bien de la programmation culturelle ?⁵⁷ »

L'art d'improviser, que ce soit pour les artistes ou les politiques, demande une aptitude à apprivoiser l'inconnu. Il y a quelque chose ici qui échappe au contrôle. Dans nos sociétés occidentales, échapper au contrôle n'est-il pas une marque de faiblesse difficile à accepter pour des « puissances mondiales » ? Le programmateur ne saura jamais à l'avance ce que va donner un spectacle d'improvisation, même s'il est joué plusieurs fois par les mêmes interprètes. Tout devra se jouer sur la confiance. Et parallèlement, comment peut-on dire qu'un spectacle d'improvisation est « raté » ?

Ce concept de composition instantanée a développé toute une approche du *feed-back*. Anna Halprin par exemple pose trois questions devant un spectacle : « Qu'est-ce que tu as vu ? Qu'est-ce que tu as senti ? Qu'est-ce que tu as imaginé ? ». Il ne s'agit pas de dire « j'aime » ou « je n'aime pas ». Ce regard sur la danse nourrira les approches de médiations culturelles.

Et grâce à l'improvisation entre autres, la recherche chorégraphique ne cessera d'évoluer, car de tous temps, elle a permis de développer de nouveaux langages.

⁵⁷ Jean-Marc ADOLPHE, *L'improvisation, une science occultée*, dossier *Improviser*, in *Mouvement* n°68, mars-avril 2013, p41

4. La diversité des formes et des langages



Dessin d'enfants de maternelle, Atelier « Traces et images de danse », par Mathilde Laroque, partenariat avec le Centre Dramatique de Wallonie pour l'Enfance et la Jeunesse, juin 2013, Charleroi.

L'ouverture aux autres cultures, la volonté de ne pas se scléroser dans un style (fût-il nouveau), la prise de conscience de l'importance de la diversité artistique, intellectuelle et technique ouvrent la voie à l'inédit. De nos jours, on voit fréquemment se côtoyer sur scène la danse contemporaine, la break-dance, la capoeira, le flamenco, la danse orientale, la danse classique et le théâtre verbal, la vidéo, les technologies, créant des interactions entre les disciplines, entre les « acteurs » respectifs. Les rencontres provoquent des étincelles, des chatoiements, que ce soit par le choc des contrastes ou par la surprise d'une symbiose naturelle. Les possibilités sont loin d'avoir été entièrement explorées. Katie Verstockt⁵⁸

a) Entre excès et minimalisme : construction d'identités culturelles en France et en Belgique

Le minimalisme en France, atteint un extrême qualifié de *non-danse* par les critiques dans l'entrée au troisième millénaire. Le danseur français Alain Buffard, maintenant chorégraphe dit : « j'en avais marre de sauter comme un cabri⁵⁹ ». Plutôt que « danse ou non-danse ? », la question qui se pose est « par où la danse ? ». Ce regard sur le mouvement interpelle en occident, alors que cette attitude minimaliste a déjà été observée dans d'autres

⁵⁸ Katie VERSTOCKT, *L'émergence dans la création chorégraphique : Le Boom Belge des années 80-90*, in Prospero european review theater and research, rubrique *Theory*, édition janvier 2010, webmagazine sur www.t-n-b.fr

⁵⁹ Alain BUFFARD, cité par Gérard MAYEN, « Danse ou non-danse : par où la danse ? », *Bouleversement des codes*, in *La danse contemporaine pour une chorégraphie des regards*, dossier pédagogique édité en ligne par le Centre Pompidou, Direction de l'action éducative et des publics, mai 2004, www.centrepompidou.fr/education, rubrique *Dossiers pédagogiques*.

domaines artistiques, comme la peinture ou la musique à des moments essentiels de la recherche artistique. Notons par ailleurs que l'économie du mouvement était déjà encrée dans les danses ancestrales chinoises, notamment.

Par contre, en Belgique, l'esthétique à la mode est plutôt centrée sur des formes très énergiques, qui expérimentent les excès. Cette approche du mouvement lancée notamment par Wim Vandekeybus, ou le collectif des Ballets C de la B créé par Alain Platel est caractéristique de la « danse belge » aux yeux de l'extérieur sur le marché de la danse. Cette esthétique est notamment appréciée par le public en France car elle contraste avec le minimalisme. Mais précisons qu'elle est le fruit d'une certaine identité culturelle flamande qui témoigne d'un clivage culturel et économique en Belgique. En effet, ces chorégraphes qui s'exportent sous le nom de « vague belge » dans les années 90, incarnée aussi par Anne Teresa De Keersmaeker, participent à « l'émergence d'une nouvelle bourgeoisie flamande qui va se trouver en position de domination économique par rapport à une Wallonie qui sombre dans le déclin industriel.⁶⁰ », selon Jean-Marc Adolphe.

Rappelons effectivement que la danse en Belgique est l'affaire des communautés⁶¹. Le secteur de la danse est fortement divisé entre la politique culturelle flamande et celle de la Fédération Bruxelles-Wallonie. On constate un certain déséquilibre face à l'essor de la danse contemporaine et son exportation à l'étranger entre les deux communautés. Le Ministère de la culture flamande a notamment payé le festival d'Avignon pour que ses artistes figurent à l'affiche⁶², d'après Jean-Philippe Van Aelbrouck, directeur général adjoint des Arts de la scène au Ministère de la FWB. Ils deviennent les « Ambassadeurs culturel de la Flandre ». Les artistes ont d'une façon inconsciente été instrumentalisés et ont accompagné la cristallisation d'une identité culturelle flamande.

Par ailleurs, le journaliste Jean-Marie Wynants remarque que les artistes de la FWB s'exportent moins bien car ils coûtent plus cher étant donné qu'ils reçoivent moins de subventions.⁶³

Par contre notons qu'une branche de la non-danse française a atteint la Belgique notamment par le biais de danseurs issus de la formation de Mathilde Monnier, *Ex.e.r.ce.* et qui se sont installés à Bruxelles. Citons l'argentine Ayelen Parolin qui a proposé un spectacle intitulé *David*, inspiré du David de Michel Angelo. Trois interprètes sur scène, nus, prennent l'allure de modèles vivants immobiles pendant une heure. La danse en Wallonie prend peu à peu des allures de non-danse, trouvant aussi des soutiens en France.

Les influences se font sentir et permettent l'expression de la diversité. Bruxelles reste encore une plaque tournante de la danse en ce sens qu'elle brasse un grand nombre de danseurs internationaux.

⁶⁰ Jean-Marc Adolphe, *Eclats du Plat pays*, Mouvement °4, Mars-avril-mai 1999, p31

⁶¹ ANNEXE IV : Repères politiques et institutionnels belges

⁶² Témoignage de Jean-Philippe VAN AELBROUCK au Rond-Point de la danse « L'art et les publics : une relation qui se construit », le 21 novembre 2012 à La Bellone, Bruxelles, enregistrement de la conférence disponible à Contredanse

⁶³ Jean-Marie WYNANTS, *Vous en rêviez ? Et bien dansez maintenant*, Le Soir, samedi 9 janvier 1999

b) Des échanges intercontinentaux : exemple de l'Europe et l'Afrique

Du côté de l'Afrique, des chorégraphes s'affichent sur la scène contemporaine européenne, comme Robin Orlin (Afrique du Sud), Germaine Acony (Sénégal), Serge Aimé Coulibaly (Burkina Faso), Salia Ni Seydou (Burkina Faso), Faustin Linyekula (Congo), George Momboye (Côte d'Ivoire) parmi tant d'autre.

Faustin Linyekula dit : « Je pense que ma danse est une tentative pour me souvenir de mon nom, pour entretenir un rapport à la mémoire et à l'histoire, pour ne pas oublier.⁶⁴ »

Son approche intéresse Carole Karemera, Danseuse-comédienne Belgo-Rwandaise révélée en Belgique et nommée directrice du festival de danse *Fespad* à Kigali en 2008 par le gouvernement rwandais. Il s'agit d'un festival regroupant des artistes contemporains Européens et Africains, ainsi que des grands maîtres de danse traditionnelle. La question de la modernité et de la tradition est le noyau de cet événement qui inaugure la création d'un centre de documentation, le *Ejo dance center* (en kinyarwanda *Ejo* signifie à la fois *hier* et *demain*).⁶⁵

Dialogue interculturel dans la coopération Nord/Sud



Illustration du dessinateur Céno, pour le 5^{ème} congrès AIFRIS, (Association Internationale pour la Formation, la Recherche et l'Intervention Sociale), Genève 2011, image sur www.lababole.com

Les échanges Europe-Afrique sont rendus possibles spécifiquement grâce aux organismes d'échanges interculturels : le Commissariat Général des Relations Internationales ou le Bureau International Jeunesse en Belgique et les programmes politiques de mobilité Nord-Sud de L'Institut français. Ils prennent en charge la mobilité des artistes d'un pays à l'autre, aussi bien dans un sens que dans l'autre, tant que les personnes obtiennent les visas nécessaires.

Notons que cette politique fait suite à l'histoire du colonialisme et qu'elle est critiquée par des historiens et des artistes. Rappelons que les ex-colonies françaises ont sur leur territoire un Institut culturel français qui véhicule encore la culture française sous une forme de domination. De plus l'attribution des visas restent très contrôlée, rappelons que sous Nicolas Sarkozy, on parlait « d'immigration choisie » pour privilégier les intellectuels et une certaine classe de la population. Le système politique fait en sorte que les artistes africains produisent ce que les européens aimeraient voir. Laissons les chercheurs approfondir cette question qui avait été soulevée lors des *Journées des doctorants : Danse et Politique*, organisées par Contredanse à Bruxelles, les 25 et 26 avril 2013.

⁶⁴ Thomas FERRAND, *Retour aux sources*, entretien avec Faustin Linyekula, in *Mouvement* n°45, octobre-décembre 2007, p 105

⁶⁵ www.fespad.org

c) La démocratisation du corps du danseur et la valorisation des amateurs



Dessin d'un enfant de maternelle, Atelier « Traces et images de danse », par Mathilde Laroque, partenariat avec le Centre Dramatique de Wallonie pour l'Enfance et la Jeunesse, juin 2013, Charleroi.

Les physiques atypiques s'affirment sur scène. Sortis de l'ombre notamment avec l'approche artistique de la « vague belge », ils attirent toujours les chorégraphes aujourd'hui. Ils apportent le plus souvent à la danse une approche performative et théâtrale, mais toujours à partir de leurs identités et de la spécificité de leurs mouvements. Les chorégraphes sont moins à la recherche de mouvements techniques que d'*états de corps* (concept mis en mot par Laurence Louppe).

Ainsi, la chorégraphe Maria-Clara Villa Lobos travaille avec une interprète obèse dans sa pièce *XXL* (2005). D'autres chorégraphes suivent les pas d'Alain Platel et créent des spectacles avec des personnes handicapées mentales (Sidi Larbi Cherkaoui, Joeron Baeyens, Nienke Reehorst...) ou handicapées physiques. Saïd Gharbi, aveugle, ancien danseur de la compagnie de Wim Wandekeybus fonde sa compagnie Les ballets du Grand Maghreb. À Bruxelles, une jeune chorégraphe et comédienne, Marie Limet, née avec une main manquante, a créé *Tout le monde ça n'existe pas* (2012, théâtre de Poche à Bruxelles), un spectacle remettant en question la notion de normalité. Elle lève le tabou de son handicap lançant sur scène en toute franchise : « un moignon, c'est mignon comme mot ». Citons également le dramaturge de Pina Bausch, Raigmund Hogh, bossu, qui décide de monter sur scène après 15 ans de travail en coulisse et devient chorégraphe.

On remarque également un intérêt croissant de la part des professionnels à travailler avec des amateurs. Citons d'abord Pina Bausch qui reconstitue *Kontakthof*, spectacle créé en 1978 avec sa compagnie Tanztheater Wuppertal, mais pour l'occasion avec des séniors (*Kontakthof pour dames et messieurs de 65 ans et plus*, 2000) et des adolescents (*Kontakthof pour adolescents de 14 ans et plus*, 2008). Mathilde Monnier recrute vingt amateurs pour sa

création *Qu'est-ce qui nous arrive ?!* (Festival Montpellier Danse, 2013). Boris Charmatz crée le spectacle *enfant* avec des interprètes professionnels et un groupe d'enfants de Rennes (création pour la cour d'honneur du Palais des papes à Avignon, 2011). Les chorégraphes ne cherchent plus la virtuosité dans les corps mais la transparence des sensibilités, une forme de réalité. Citons également le théâtre les Tanneurs à Bruxelles qui met en place chaque année des projets participatifs avec certains de ses artistes en résidence et les habitants du quartier. Patricia Balletti, coordinatrice de ces projets, révèle ce que peut être un travail avec des amateurs :

*Les artistes créent à partir des personnes qui sont sur le plateau (...) Ce travail est documentaire quelque part parce qu'il part d'une matière vivante, réelle, qui n'est pas jouée, qui n'est pas reproduite comme peuvent le faire les interprètes professionnels grâce à une technique. Ce qui compte, c'est la capacité d'écoute mutuelle entre l'artiste et les participants. D'un projet à l'autre, la matière artistique se développe par des fils qui émergent des participants et qui nous entraînent vers quelque chose. Les spectacles se créent naturellement par la présence des amateurs et de l'artiste qui les guide.*⁶⁶

Par ailleurs, l'âge du danseur ne devient plus tabou. Alors qu'à 30 ans, la plupart des danseurs classiques sont déjà considérés comme « vieux », des danseurs professionnels contemporains dansent encore jusque 80 ans, même avec une canne, comme Merce Cunningham. La danse contemporaine ou des danses comme le butô font de la vieillesse une réelle expérience esthétique⁶⁷.

D'autres considèrent la nudité comme un costume à part entière, se défaisant ainsi de plus en plus des tabous du corps, comme Jan Fabre. La sexualité est alors un thème récurrent, au risque d'être lassant pour le public si elle n'est pas justifiée par rapport au propos artistique. Anna Halprin est la première à avoir mis en scène des danseurs entièrement nus dans les années 60, avec *Parade and Changes*. Mais son choix artistique lui a valu quelques jours en prison, alors qu'aujourd'hui, la nudité devient presque une signature et un passage obligé dans la danse contemporaine. Aujourd'hui, elle choque encore les esprits, comme c'était le cas dans les années 90. Katie Verstockt à propos d'accompagnement d'étudiants au théâtre témoigne :

(...) j'organisais des sorties au spectacle. La plupart des participants n'étaient jamais allés voir un spectacle dans un théâtre. C'était très difficile de leur proposer quelque chose qui n'allait pas les choquer. Dans ma propre carrière, je n'avais jamais vu autant de nudité sur scène que cette année-là. Ils étaient choqués et moi aussi. C'était dur mais très intéressant.

A la vue de toute cette diversité affirmée, ne pourrait-on pas parler ici de la démocratisation du corps du danseur, mais aussi de la démocratisation du regard du

⁶⁶ Patricia BALLETTI, entretien avec Mathilde Laroque, « Briser les murs du théâtre », dossier *La médiation culturelle : un espace de partage*, in NDD l'actualité de la danse n°57, printemps 2013, p22. Toutes les citations de Patricia BALLETTI qui suivent sont tirées du même dossier.

⁶⁷ *Âge du corps, maturité de la danse*, Actes de la Table ronde organisée par le Cratère théâtre d'Alès le 13 avril 1996.

spectateur ? Ainsi il est permis de regarder ce qui dans notre quotidien est intime ou choquant. Les morphologies "hors norme" sont tout aussi légitimes sur scène que la silhouette filiforme, aux longues jambes et au grand cou de la danseuse classique. Les spectacles ainsi créés deviennent du sur-mesure. L'artiste ne cherche pas à inciter au voyeurisme mais propose une nouvelle vision de la normalité et questionne notre capacité à regarder.

d) *Les technologies interactives et la pluridisciplinarité*



Mathilde Laroque et Milton Paulo, dans *Drifting Floor*, en collaboration avec les vidéastes Ingrid Simon et Sébastien Monnoye, Performance inter-active danse et vidéo, à Nadine, Bruxelles, 2005

Un dernier élément caractéristique de l'évolution de la danse contemporaine est l'utilisation des nouveaux médias, avec des installations interactives, captant par exemple les mouvements des danseurs pour les traduire en son ou en image⁶⁸.

La citation suivante d'Oskar Schlemmer, datée de 1925, montre bien que, de tout temps, les avant-gardistes cherchent à s'appropriier la technologie :

Marque de notre temps encore, et non des moindres : les possibilités nouvelles apportées par la technique et l'invention qui donnent souvent naissance à des hypothèses entièrement nouvelles et peuvent ainsi engendrer – ou laisser espérer - les plus audacieuses productions de l'imagination⁶⁹.

L'utilisation de nouveaux outils dans la création chorégraphique, amène des collaborations entre artistes de différentes disciplines. À côté des Commissions *danse, théâtre, arts plastiques, cinéma, lettre et musique* au Ministère de la Communauté Française de Belgique, une Commission spéciale *multimédia* s'est créée en 2006. Aujourd'hui cette

⁶⁸ *Interagir avec les nouvelles technologies numériques*, Bruxelles : Contredanse, 2004

⁶⁹ Oskar SCHLEMMER, *L'homme et la figure d'art*, in *La composition*, nouvelle de danse 36 /37, Bruxelles : Contredanse, 1998, p 34. Texte original in « Die Bühne im Bauhaus », Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nagy, Frakas Molnar, Munich, 1925.

commission n'existe plus mais le *Services des arts de la scène* propose un *Secteur de l'interdisciplinaire et du conte*. Une pièce de danse pourrait aujourd'hui jouer sur tous ces domaines artistiques. Les collaborations pluridisciplinaires résonnent avec le désir et le besoin des artistes de décloisonner les outils de la création, pour que l'expression dépasse les formes de langages catégorisés.

L'attention se dirige maintenant vers les jeunes artistes, ceux qui se cherchent une place dans ce milieu devenu très intéressant mais peut-être aussi arrivé à une saturation qui oblige à franchir de nouvelles frontières. On reprend les formules des créations collectives, des performances, de collaborations avec des artistes plasticiens, des vidéastes, des musiciens, et – par curiosité ou nécessité – des ingénieurs. Le public suit avec une grande curiosité⁷⁰. Katie Verstockt

e) *Un retour aux sources*

De plus en plus on observe une nécessité de s'appuyer sur son héritage pour élaborer de nouveaux concepts esthétiques et questionner à la fois la trace de la danse. Le danseur peut lui aussi être une archive, tout comme la mémoire du spectateur.

Le Sacre du Printemps de Vaslav Nijinski, daté de 1913, a traversé le 20^{ème} siècle en passant entre les mains de nombreux chorégraphes : Béjart 1959, Pina Bausch (1975), Marise Delente (1993), Carlotta Ikeda (1999), Prejlocaj 2001, entre autres. Il existe plus de 200 versions du *Sacre du Printemps* d'après les recherches de la chorégraphe Dominique Brun, qui en 2008 s'est attachée à reconstituer des extraits de l'œuvre originale pour le film de Jan Kounen, *Coco Chanel & Igor Stravinsky*. Depuis, des nouvelles versions se sont multipliées, surtout à l'occasion du centenaire de la chorégraphie de Nijinsky : *Mas-Sacre* (Maria Clara Villa Lobos, création février 2014 au théâtre Les Tanneurs à Bruxelles), *Le Sucre du printemps* (Rachel Garcia et Marion Muzac, création de mars 2013 au théâtre national de Chaillot) entre autres.

Cette fascination pour la reconstitution ou la réappropriation de cette œuvre est dûe au fait qu'il n'existe aucune partition chorégraphique de Nijinski ni de film d'époque. Il reste « quelques archives périphériques, partielles, mais précieuses⁷¹ », selon Dominique Brun. Cette chorégraphie qualifiée à l'époque de « massacre du printemps » par les réfractaires devient aujourd'hui légendaire et mystique et reste contemporaine à la fois.

D'autres œuvres légendaires sont sources de créations contemporaines notamment pour la chorégraphe Olga de Soto. Elle a réalisé ces dernières années un long travail de recherche sur *Le Jeune Homme et la Mort* (1946) de Jean Cocteau et sur *La table verte* (1932) de Kurt Joss, où elle interroge la trace que laisse un spectacle de danse dans le temps. La question de la mémoire est le moteur même de son processus de création. En revisitant ces deux « chefs d'œuvres », elle propose une toute autre vision des spectacles d'origine tout en restant au plus proche d'eux.

⁷⁰ Katie VERSTOCKT, référence citée p42.

⁷¹ D'après le site du Centre National de danse de Pantin : www.cnd.fr/agenda/222284/.

f) *Le hip-hop : « une danse contemporaine »*

La danse hip-hop a aussi sa place sur les scènes chorégraphiques. Aujourd'hui, elle est considérée comme une danse contemporaine et est soutenue par les pouvoirs subsidiant.

En France, la reconnaissance professionnelle de la danse hip-hop est déjà avancée. Il existe plusieurs formations de professeurs de hip-hop spécialisés dans différents cadres d'intervention. Par exemple, le Centre National de la Danse de Pantin met en place depuis 2005 des séminaires pour les « artistes intervenants hip-hop en milieu scolaire ⁷² ». Notons qu'en Belgique, les projets de danse à l'école sont accés sur la danse contemporaine comme on l'entend dans les institutions, et que des projets hip-hop ne sont pas valorisés en tant que tels. Par ailleurs, en France, on voit récemment des danseurs et chorégraphes issus de la danse hip hop placés à la tête des Centres Chorégraphiques Nationaux (CCN) : Mourad Merzouki au CCN de Créteil Val-de-Marne et Kader Attou au CCN de La Rochelle/Poitou-Charents, tous deux fondateurs du collectif Accrorap à la fin des années 80.

En Belgique, la première formation professionnelle de hip-hop, *Du Tremplin à la scène*, reconnue au Ministère de la culture de la FWB, a été mise en place par le Centre culturel Jacques Franck en 2009 à Bruxelles. Le programme a été conçu sur trois saisons et s'est achevé en 2012 sans être renouvelé après.

5. Danseur, un métier ?

Le service des arts de la scène de la FWB reconnaît l'importance de formations professionnelles comme celle *du tremplin à la scène*, qui implique non seulement des cours techniques de danse mais aussi des cours sur la scénographie, la dramaturgie, la conception et la réalisation, le montage de dossiers pour la production et la diffusion etc. Jean-Philippe Van Aelbrouck souligne d'ailleurs le manque dans ce domaine du côté des danseurs contemporains de la FWB⁷³. Mais il met en garde sur le fait qu'ouvrir des écoles professionnelles de danse, peu importe le style, pose la question du débouché sur le marché du travail⁷⁴. La reconnaissance du métier de danseur est toujours fragilisée à cause du manque de soutien financier et au système du statut d'artiste géré par la caisse des allocations de chômage.

Le métier de danseur a des difficultés à s'affirmer comme tel aux yeux du monde du travail. Catherine Plomteux rapporte le témoignage d'une de ses amies : « Une amie s'est présentée un jour à l'ambassade de France pour renouveler sa carte de séjour. Quand on lui a demandé sa profession, elle a répondu : Danseuse. Et on lui a dit que cela ne figurait pas sur les listes ! Mettez boucher, alors !, a-t-elle répondu, furieuse.⁷⁵ »

⁷² *Formations de professeurs de danse hip hop*, document réalisé par La Fédération Arts vivants et départements, Montpellier, octobre 2009 www.arts-vivants-departements.fr

⁷³ d'après le documentaire *Get Your Funk !* d'Anne CLOSSET, qui retrace une étape de la formation *Du tremplin à la scène*, produit par le Centre culturel Jacques Franck et l'aide de la FWB, Bruxelles, 2012.

⁷⁴ Rond-Point de la danse *Danse et politique*, organisé par Contredanse, La Réunion des Auteurs Chorégraphes et La Bellone, le 26 avril à La Bellone, Bruxelles, enregistrement audio disponible à Contredanse.

⁷⁵ Catherine PLOMTEUX, référence citée p36.

On peut remarquer aussi qu'il est de plus en plus rare qu'un danseur ne soit formé qu'à la danse. La profession évolue. Les intérêts des danseurs s'ouvrent à d'autres domaines depuis que la danse contemporaine puise ses sources à l'extérieur. La plupart des chorégraphes contemporains ont fait des études en psychologie (Wim Vandekeybus), en art plastique (Jan Fabre), en orthopédagogie (Alain Platel), en biologie moléculaire (Xavier Le Roy), en philosophie (Emmanuelle Huyn), ou étaient instituteurs (Thierry Thieû Nyang)... et pourquoi pas « boucher » ? À ce propos la chorégraphe Claudia Triozzi a réalisé une performance se mettant en jeu dans différents corps de métier, soulignant la polyvalence des artistes qui cherchent différents moyens pour gagner leur vie.

La profession de danseur et chorégraphe évolue à travers les contextes politiques et la recherche esthétique. La création chorégraphique ne puise plus seulement son inspiration dans le mouvement. Dans notre entretien, Katie Verstockt remet même en question le sens du mot « chorégraphe » aujourd'hui :

Je préfère dire « artistes », car ils sont plus que des « chorégraphes ». Ce sont des intellectuels, des philosophes, des êtres qui pensent « création » dans le sens plus large que donner forme à des mouvements dans l'espace et dans le temps. Ils suivent le monde et affirment des positions sociales, spirituelles, politiques par rapport à la société. Ils essayent de construire des pièces d'art où il y a des choses qui bougent plus que des corps, comme des sons, des objets, la lumière... Aujourd'hui le mot chorégraphe devient trop étroit. Katie Verstockt

VI/ QUEL AVENIR POUR L'ART DE LA DANSE ?

1. La danse en mouvement, *cum tempus* et *cum spatius*

L'histoire de la danse nous montre que l'utilisation de l'expression *danse contemporaine* nécessite sa remise en question dans le contexte temporel et spatial.

Toute danse, quel que soit le style, connaît des mutations à travers le temps, dues à l'évolution du quotidien et aux rencontres. Notons que le quotidien diffère dans le temps mais aussi dans l'espace, d'un hémisphère à l'autre, d'un continent à l'autre, d'un pays à l'autre, d'une région à l'autre, d'une ville à l'autre, d'un quartier à l'autre, d'une rue à l'autre. Notons que la danse « *cum tempus* » va de pair avec « *cum spatius* ».

L'émergence des styles de danse répond à un même besoin : échos du quotidien, bouleversement des codes... Le hip-hop, le butô, le jazz, les danses ethniques entrent tous dans le concept de « danse contemporaine ». Donner l'exclusivité de cette dénomination aux danseurs occidentaux issus pour la plupart de la danse classique, ne serait-il pas le signe d'une nostalgie impérialiste, ou ethnocentrique, et du désir de continuer à se penser comme « puissance mondiale » ?

2. Recherche de noms sur des formes, la question de l'émergence

Puisque l'homme a besoin de nommer les choses pour sentir qu'elles lui appartiennent et même qu'elles existent, il a fait de la danse l'objet de critique et de recherche anthropologique incluant l'ethnologie, la linguistique et la sémiologie, en Occident depuis les années 50. Cela permet de mieux comprendre les enjeux de la danse, mais cela peut avoir des conséquences restrictives face à la taxinomie qui en découle, où il peut apparaître des décalages dans le temps et l'espace :

Si l'adjectif « postmoderne » n'avait pas déjà été appliqué dans l'histoire de la danse pour désigner la période hétérogène des années 1960-1970 aux États-Unis, il conviendrait assez bien pour indiquer ce qui se passe en Europe de l'Ouest depuis les années 1980. Beaucoup de jeunes expriment un besoin immédiat de créer dès leur sortie de l'école. Dans les arts visuels et la littérature, c'est une évidence. Pour le théâtre et pour la danse, ce ne l'était pas.⁷⁶ Katie verstockt

Par ailleurs, chercher à mettre des formes dans des cases engendre automatiquement de la discrimination pour la forme qui n'y rentre pas. Elle est alors mise de côté, jusqu'à ce qu'on définisse sa place, et cela peut prendre du temps. Lors du débat sur l'émergence organisé à la Bellone le 28 février 2010, le metteur en scène Antoine Laubin fait remarquer qu'après dix années de pratique il se sent seulement émerger maintenant. C'est toute la question des jeunes chorégraphes qui travaillent dans l'ombre et qui participent au paysage artistique de demain. Encore faut-il rappeler que rien n'est acquis et que sa place est toujours à revendiquer.

Les artistes pourront toujours tenter de prendre des risques par rapport aux formes reconnues, mais cela nécessite une complicité de la part des diffuseurs afin de les rendre visibles. Pour qu'il y ait des artistes émergents, il faut aussi des programmeurs et des administrateurs émergents, il faut « des yeux nouveaux pour un nouveau paysage⁷⁷ », comme dit Matthieu Goeury chargé du suivi des artistes au *Centre de recherche et d'accompagnement* à Bruxelles.

Tentant de toujours échapper à l'académisme et aux formes figées, la danse contemporaine des années 80 a fortement évolué jusqu'à aujourd'hui. Est-il encore légitime de conserver ce qualificatif ? Certes la solution est de rajouter les décennies : danse contemporaine *des années, 80, 90, 2000* et d'ajouter le qualificatif *française, américaine, africaine, allemande...* Le jazz n'était-il pas un genre contemporain américain des années 20 ? Les danses créatives « ethniques » réfutées à l'époque par désir d'authenticité, n'étaient-elles pas des danses contemporaines aussi des années 20 ? Le hip-hop n'est-il pas une forme de danse contemporaine née dans les années 80 ? Et tous les pionniers de la danse contemporaine, les avant-gardes des années 30, les danseurs expressionnistes, modernes et

⁷⁶ Katie VERSTOCKT, référence citée p35

⁷⁷ Matthieu GOEURY, cité par Mathilde LAROQUE, *L'émergence, et après ? Débat de clôture de l'exposition Révélation, La Bellone, le 28 février 2010*, in NDD l'actualité de la danse n°47, avril 2010, p14

post modernes n'ont-ils pas agi d'une façon contemporaine ? À quand la danse dite « post-contemporaine » ?

Quelle que soit l'origine temporelle et spatiale d'une danse, il ne s'agit plus ici de définir une esthétique formelle de la danse reconnaissable à travers des codes mais plutôt une démarche artistique, un processus créatif comme une expérience singulière et authentique. La forme esthétique vient avant tout d'une expérience. Comme le dit l'écrivain et poète Bernard Noël : « Rien n'existe tant que nous n'en avons pas fait l'expérience ⁷⁸ ».

La difficulté à décrire la danse contemporaine par des codes esthétiques, ne serait-ce que représentés par le concept de « l'inédit », montre ici la limite entre le langage des mots et le langage du corps. Le risque de figer les représentations mentales de la danse se fait sentir.

3. Et si la danse s'affranchissait d'une taxinomie?

S'affranchir d'une taxinomie nécessiterait une démarcation du spectateur vis-à-vis des codes et la prise en compte de chaque proposition chorégraphique comme entité singulière. Une telle approche remettrait en question l'appartenance à un groupe et l'accès à la reconnaissance, basée sur l'esthétique. Elle-même est belle et bien liée à son contexte politique, social, économique, géographique. Mettre l'esthétisme au second plan, ou bien élargir la perception de l'esthétisme, limiterait-il les inégalités sociales ? Permettrait-il une ouverture vers l'expression de la diversité sans préjugés ainsi qu'une libre interprétation du sens ou du non sens de l'art ?

Le non sens, ce sentiment qui anime un spectateur après un spectacle, « je n'ai rien compris », n'est-il pas un catalyseur de l'imaginaire ? La compréhension d'une œuvre passe-t-elle forcément par le décryptage de ses codes esthétiques ? Oui, dans notre conditionnement social qui attache beaucoup d'importance à l'apparence. Ne peut-elle pas passer par la libre interprétation et casser la barrière entre public averti et non averti ?

Serait-ce aussi l'occasion que l'artiste œuvre dans un processus de création engageant non seulement son savoir-faire mais aussi son savoir-être ? Et qu'une réelle complicité avec le public naisse, au-delà d'un lien créé par une résidence ? L'œuvre prendrait sens à travers le regard du spectateur, les échanges et les débats qu'elle suscite entre les institutions culturelles, les artistes et le public, et non à travers une grille d'analyse conventionnelle qui sert à donner du *sens* à un spectacle. Le terme « sensibilisation » serait alors remplacé par celui de « médiation ».

On ne parlerait plus de « compréhension » mais de « sensation ». Le non sens d'une œuvre se traduirait par « je n'ai rien senti ». Mais selon moi, si l'on n'a rien senti, c'est que l'on a déjà senti quelque chose. C'est le début d'un dialogue engageant non plus ses connaissances mais ses perceptions. La question du *manque de culture* chez le spectateur ne se poserait plus. Maud Halgstein rappelle la vision de Jacques Rancière à ce propos :

⁷⁸ Bernard NOËL, cité par Jean-Marc Adolphe, *L'improvisation, une science occultée*, dans le dossier *Improviser*, Mouvement n°68, mars-avril 2013, p41

De la même manière que la construction du savoir peut contourner toute prise de pouvoir pédagogique et recourir à des pratiques d'apprentissage où l'élève n'est pas sans cesse rappelé à son ignorance, l'expérience artistique peut instaurer des rapports d'égalité entre le spectateur et l'acteur, du point de vue de l'activité créatrice. Spectateur et acteur sont tous deux en train de construire l'œuvre.⁷⁹

4. Médiation ou sensibilisation pour la danse contemporaine et les publics

L'article 27 de la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme dit : « Toute personne a le droit de prendre part librement à la vie culturelle de la communauté, de jouir des arts et de participer au progrès scientifique et aux bienfaits qui en résultent. » Voyons deux approches différentes pour y répondre.

a) Sensibilisation et démocratisation de la culture

En 1921 en Belgique est née la politique de démocratisation de la culture avec la mise en place de l'enseignement obligatoire dans le but de favoriser l'accès à la culture pour tous, principalement par le biais de la lecture, donc des livres et des bibliothèques publiques.

Aujourd'hui, la question de l'accessibilité à l'art pour tous, dans une politique de démocratisation culturelle, anime encore les artistes et les institutions. Ces derniers mettent en place des projets de sensibilisation à l'art, dans un but d'émancipation sociale. Le terme *sensibilisation* renvoie à l'image d'un public cible à qui il faut apporter le sens de *La Culture*. Celui d'*émancipation* se situe dans une dimension verticale, où le public cible est à un niveau inférieur, autrement dit *en bas de l'échelle*, dans un rapport à une société arriviste et compétitive. La culture est dans ce cas réduite à l'expression artistique et philosophique d'une élite, ou autrement dit la culture est professionnalisée. On a besoin de diplômes pour être acteur de *La Culture*. D'un autre côté, il faut justifier la professionnalisation de la culture, justifier que l'État lui donne de l'argent (celui du contribuable), et que le public a bien à faire à des spécialistes.

Derrière l'idée de démocratisation culturelle, on cherche à amener les grandes œuvres à un plus large public considérant qu'elles contiennent quelque chose de fondamental pour la vie des gens. (...) la dérive possible c'est de positionner nos valeurs au-dessus de celles des autres. Serge Saada

Cette vision de la culture se révèle comme « l'instrument de domination et de reproduction de l'idéologie dominante et comme la cause de l'immobilisme social (...)»⁸⁰ » aux yeux des mouvements sociaux qui naissent après la seconde guerre mondiale. Face à ce constat, d'autres discours sur la culture se sont développés.

⁷⁹ Maud HALGESTEIN, à propos de « Jacques Rancière, *le spectateur émancipé* », p16, référence citée p11.

⁸⁰ Jean-Pierre NOSENT. *Formation des cadres culturels dans les années 70, Genèse d'un modèle de formation à visée émancipatrice dans le champ de la culture et de l'éducation permanent*, le 10 octobre 2009, téléchargeable sur www.calameo.com

Le fait de poser la démocratie dans le culturel c'est aussi quelque part ne pas considérer que des cultures émergent de façon spontanée sans attendre la culture officielle pour se créer des repères et des références. Serge Saada.

La danse est aussi le fait de la rue et pas seulement des académies. Son génie artistique doit autant à ses attaches à la culture populaire, qu'à l'extrême raffinement de son expression savante⁸¹. Roland Lienhardt.

b) Médiation et démocratie culturelle, penser « sensibilisation » et « émancipation » autrement

La politique de démocratie culturelle apparaît après la seconde guerre mondiale avec l'idée de reconnaître l'existence d'un potentiel créateur en chacun, pour développer une société civile. Pour cela, on donne aux peuples l'occasion de s'exprimer à travers des associations, des fanfares, des groupes de réflexion, des groupes d'amateurs... financés par l'Education permanente.

L'Education permanente prend de l'ampleur avec les mouvements sociaux de 68 et après. La culture devient un enjeu central pour accéder aux changements sociaux.

Sous l'angle de la démocratie culturelle, la culture est l'affaire de tous. Elle ne se limite pas seulement à une expression artistique. Elle devient *Les Cultures*. Elle englobe des savoir-être, des savoir-faire, la famille, les relations sociales, et participe au développement social. Dans ce cadre, l'art n'est pas réservé qu'à une élite, il entre dans une démocratie culturelle, sur un plan horizontal où il n'existe pas de niveaux. Concernant la danse, il n'existe pas de hiérarchie entre les différentes formes de danse. Il ne s'agit plus d'apporter un savoir, mais d'échanger des visions différentes, de mettre en valeur la pluralité des regards, les expériences, dans un souci de médiation culturelle, afin de rendre perméable la frontière entre les imaginaires. L'accompagnement des publics va se penser autrement et sera au centre des débats de politiques culturelles.

Nous ne sommes pas là pour transmettre des connaissances mais pour mettre en jeu un certain nombre de propositions artistiques en les réactualisant dans un présent de la relation à l'autre. Serge Saada.

En terme de médiation, l'action de « sensibilisation » est envisagée avec l'intention de révéler au spectateur « sa palette sensible », comme nous l'explique Serge Saada, et sa capacité à percevoir du sens à l'intérieur d'une œuvre par son propre vécu et non-plus par des codes pré-établis. Quant au terme « émancipation », il est plutôt envisagé dans un rapport à soi plutôt qu'aux autres, comme l'idée d'un développement personnel.

Enfin, la médiation culturelle aborde les publics dans une position d'égal à égal, considérant que « la présence des autres dans la relation déplace un peu des idées toutes

⁸¹ Roland LIENHARDT, *Main Mise et monopole du ministère de la culture, l'exemple de la danse*, texte de 1998 paru dans le chapitre IX- *Un ministère qui génère une culture d'Etat au lieu de permettre aux artistes d'exister*, in La lettre de Nodula, web-magazine mensuel sur l'actualité du droit et de la gestion de la création artistique.
www.nodula.com/9culturedetat.html

faites qu'on pourrait avoir. Cette présence peut nous sortir du sens commun, nous faire voir une œuvre différemment. À ce moment-là on est comme une personne bienveillante qui pense que l'autre est aussi source d'enrichissement. » Serge Saada.

c) Les actions culturelles qui s'affrontent face à une double politique

Si tu donnes un poisson à quelqu'un qui a faim, il mangera un jour. Si tu lui apprends à pêcher, il mangera toute sa vie.

Proverbe africain

Entre donner accès à la culture pour tous ou rendre autonome les publics face à la diversité des langages, différentes conceptions de l'action culturelle entrent en jeu :

« La formation des cadres culturels en général et des animateurs socioculturels en particulier (parmi lesquels ceux des organisations d'éducation permanente) devient donc aussi un enjeu central et un espace d'affrontement de conceptions pédagogiques. Les conflits vont aussi concerner le rôle des animateurs (...). Sont-ils médiateurs ou acteurs ?⁸² » Jean-Pierre Nossent.

Comment vont se positionner les acteurs culturels : les artistes, les programmateurs, les travailleurs sociaux, les journalistes entre ces deux revendications : la démocratisation de la culture et la démocratie culturelle ?

Face à la première, ils tenteront de faire venir au théâtre un maximum de public, défini selon des catégories socio-économiques. Ils œuvreront pour des politiques tarifaires et des ateliers de sensibilisation sensés apporter des connaissances.

Face à la seconde, ils veilleront « à ce que les publics, les plus divers possibles et quelles que soient leurs situations socioéconomiques, puissent occuper le terrain des propositions artistiques, reconnues ou non par le milieu institutionnel, et que ce terrain ait du sens pour eux. », selon la conception de la médiation de Serge Saada. Celle-ci s'appuie sur une approche sensible du public permettant un échange de parole libre. Elle rappelle les pédagogies nouvelles qui intègrent les expériences individuelles au processus d'apprentissage.

La médiation culturelle se développe en dénonçant le discours de la démocratisation de la culture et « ne positionne pas la fréquentation des lieux comme un passage obligé », selon Serge Saada. Comment entre-t-elle alors en relation avec les publics, lesquels ?

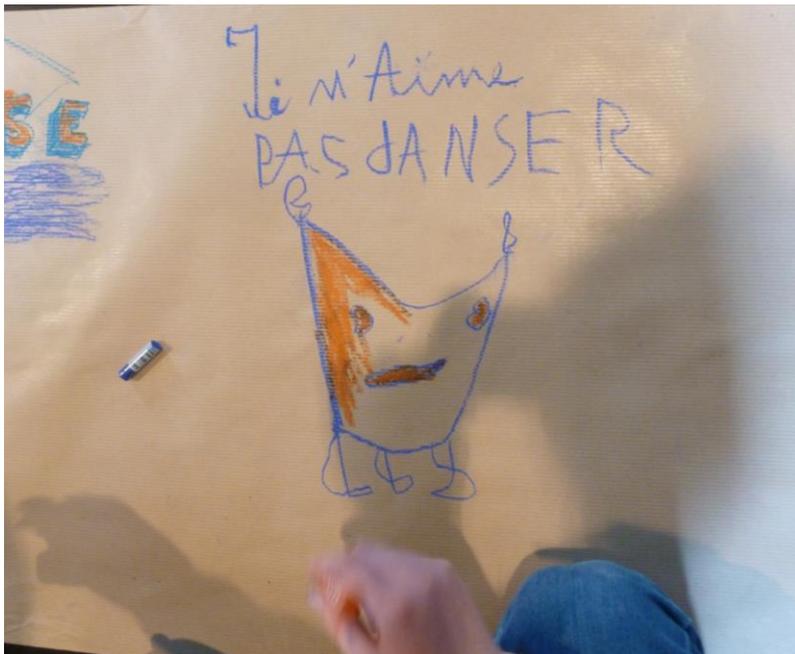
⁸² Jean-Pierre NOSENT, référence citée p54

C. Actions culturelles et publics de la culture

PRELUDE:

Comment traiter la question des publics de la danse ? D'après une étude de Jean-Michel Guy sur les publics de la danse, publiée en 1991 :

*Deux français sur trois n'ont jamais vu, hors de chez eux, un spectacle de danse, même interprété par des danseurs amateurs, et parmi eux, 80% ne savent pas s'ils aimeraient voir de la danse, 10% aimeraient aller voir de la danse et 10% ne sont pas tentés du tout par la danse.*⁸³



Mais ouvrons cette question du public au-delà des chiffres. Par «public de la culture», n'entendons pas seulement les spectateurs des théâtres, les visiteurs de musées, ou les lecteurs de roman littéraire. Considérons être « public » l'ensemble des personnes qui sont en contact avec la culture de façon direct ou indirect, aussi bien en la pratiquant, qu'en la regardant, en l'interrogeant, en la fuyant ou même en la niant, que ce soit chez eux, ou ailleurs.

Dessin d'un enfant de primaire, Atelier « Traces et images de danse », par Mathilde Laroque, partenariat avec le Centre Dramatique de Wallonie pour l'Enfance et la Jeunesse, juin 2013, Charleroi.

Je présente la question des publics et de la médiation culturelle de la danse à travers mes expériences, de la France à la Belgique (Fédération Wallonie Bruxelles).

ANNEXE IV : Repères politiques et institutionnels belges

⁸³ Jean-Michel GUY, *Les publics de la danse*, Paris : la Documentation française, collection du Département des études et de la prospective du Ministère de la Culture et de la Communication, 1991.

I/ PROJET ARTISTIQUE DANS L'ESPACE PUBLIC POUR LE NON-PUBLIC

Même si la danse s'exprime par le corps, un langage commun à tous, elle n'entre pas forcément dans le quotidien de tous (en occident) en tant que pratique et art du spectacle. Si le théâtre n'est pas un passage obligé, comme le dit Serge Saada, quels sont les outils à proposer pour ouvrir l'espace scénique ?

1. La question du *non-public* et de l'espace public

a) *Origine et définition de la notion du non-public*

Le non-public caractérise une population qui ne se sentirait à priori pas concernée par la Culture. Cette notion apparaît à la fin des années 60 en France et en Belgique, parallèlement aux mouvements de protestations sociaux. Elle pointe du doigt la fracture sociale et les politiques culturelles élitistes, malgré la création des Maisons de la Culture (en 1961 en France à l'initiative du Ministre de la Culture André MALRAUX et en 1970 en Belgique).

Les Maisons de la Culture avaient pour objectif d'ouvrir la culture savante à un large public, suivant une politique de décentralisation, mais ne prévoyaient aucune action de médiation. En France, des cadres culturels se sont rassemblés pour signer le manifeste de Villeurbanne (le 24 mai 1968) qui prône une véritable politique de médiation culturelle et un théâtre engagé. Instrumentalisée, la notion de *non-public* entre en résonance avec celle de *socioculturel*. Elle a un impact dans les institutions culturelles qui œuvrent pour des politiques tarifaires sociales par exemple.

Les publics sont le reflet de la société globalement. L'idée de démocratisation culturelle débouchant sur des politiques tarifaires sous-entend que c'est une élite financière qui fréquente des lieux culturels uniquement. En réalité ce sont plutôt des initiés, ceux d'entre nous qui avons l'habitude de se déterminer dans nos choix face à l'atomisation des formes artistiques, parce que nous avons eu un passeur, et sûrement plus d'un, sur notre chemin. Je constate que la peur de fréquenter un lieu culturel ne dépend pas que de son niveau socio-économique. Remarquons que le manque de temps peut être considéré aussi comme un obstacle pour ceux qui travaillent beaucoup notamment. Serge Saada.

Sensibles à la question du public et de l'espace de représentation, les artistes œuvrent dans l'espace public pour sensibiliser un nouveau public ou en tout cas le questionner, parallèlement à la recherche de nouveaux langages. Je ne parle pas ici des arts urbains, mais des actions artistiques encore appelées *performances* ou *happening*. Ces démarches marquent une opposition avec le monde institutionnel dans les années 70-80 et visent à se rapprocher de la population comme nous l'avons vu. Les artistes investissent des lieux non prévus pour l'art et tentent de toucher un autre public. Mais pas seulement : l'engagement dans le nouvel environnement devient une expérience esthétique à part entière.

b) Performance à Palavas-Les-Flots (2003)

*Plateau de Fruits de Mer, projet de Mathilde LAROQUE, 2003 à Palavas-les-Flots
Entre deux rives, des corps flottent au rythme des vagues.
Dans le déséquilibre, la chute les guette.
De la résistance au lâché prise, on assiste à une danse soumise au mouvement de la mer.*



Mathilde Laroque, *Plateau de Fruit de Mer*, Palavas-Les-Flots, 2003
image de la vidéo-danse 180°, co-réalisation Emilie Aussel.

Le projet *Plateau de Fruits de Mer* est réalisé à la fin de ma formation professionnelle de danse, *Ex.e.r.c.e*, au Centre Chorégraphique National (CCN) du Languedoc-Roussillon à Montpellier, dirigé par Mathilde MONNIER. J'ai observé au long de l'année que le CCN avait un public fidèle. Celui-ci, surtout composé de professionnels de la danse, représente un milieu d'élites intellectuelles, ce qui m'a amenée à questionner le public de la danse, l'espace de la représentation et l'interaction avec l'environnement d'où découle la nature même du spectacle.

Cela a abouti à une série de performances à Palavas-les-Flots, une aire balnéaire fréquentée par tous. Sur une plateforme flottante, il s'agissait d'expérimenter la « physicalité » du déséquilibre et du flottement soumise à une force étrangère au corps. Huit danseurs ont participé au projet et une vidéaste capturait les moments éphémères, afin de réaliser une vidéo et des cartes postales, objets de restitution pour le public du CCN et d'ailleurs.

Pendant les étapes de travail, j'invitais certains passants sur la plage à faire l'expérience du dispositif. J'engageais ensuite un dialogue sur leur perception de la danse, leur ressenti et leur imaginaire, dans le but de recueillir des témoignages qui révèlent une pluralité de regards. Je souhaitais sensibiliser le public aussi sur le fait qu'ici, « il n'y avait rien à comprendre ».

II/ PUBLIC «FRAGILISÉ» et insertion sociale

N.B: Pour ce chapitre j'évoquerai également l'expérience du théâtre les Tanneurs, duquel je suis proche, étant donné que j'y ai réalisé un stage d'observation lors de ma formation *d'Agent de médiation et de développement interculturel*. Par ailleurs mes échanges ont perduré après au long de mon parcours professionnel.

1. L'art et le social

a) L'impact de l'environnement

Dans une société compétitive, individualiste et arriviste, encore appelée *la société de la peur de mal tomber* par le sociologue Jean-Pierre Delchambre⁸⁴, la fragilisation d'une personne ne dépend pas que d'elle-même, mais de ce que lui propose son environnement. Par exemple, les personnes expatriées, qui dans leur propre pays appartenaient à une classe sociale aisée, subissent des discriminations et voient leurs droits réduits dans un pays d'accueil où elles sont étrangères. La politique sociale parlera de programme d'insertion et y intégrera l'éducation et la culture comme outils d'émancipation sociale. C'est ainsi que des artistes et des institutions culturelles développent des projets artistiques avec des réseaux sociaux en réponse aux appels à projet qui libèrent des budgets. Le théâtre Les Tanneurs, implanté dans un quartier dit « populaire », mène ainsi depuis dix ans des projets participatifs avec le quartier. Ces artistes et institutions se voient tout de même confrontés à justifier leur choix aux yeux du secteur artistique professionnel :

Ces projets font partie de nos actions de médiation qui répondent notamment à la politique d'inscription de nos activités au sein du quartier des Marolles, comme nous le demande le ministère de la Culture dans notre contrat programme. (...) Pour mener à bien ces projets, nous bénéficions d'un budget du CPAS de la Ville de Bruxelles dans le cadre de la politique d'intégration sociale par la culture et le sport. Les projets quartiers s'adressent notamment aux bénéficiaires des CPAS et aux habitants du quartier. Mais notre démarche est avant tout une rencontre artistique. Il s'agit de gros projets de création de spectacles menés par un artiste professionnel en collaboration avec des non-professionnels. Patricia Balletti.

(CPAS : centre Public d'Action Sociale)

b) Un public « non non-public »

N'enfermons pas l'autre dans des valeurs qui seraient étouffantes parce qu'on les aurait jugées indispensables pour avoir accès à une relation sensible aux œuvres. (...) J'ai l'impression que la facilité de l'accès au théâtre dépend plus d'un réseau que d'une situation économique. Serge Saada.

⁸⁴ Cité par le sociologue Lionel THELEN dans son étude sur le travail de relation avec le quartier mené aux théâtres les Tanneurs, 2012, document téléchargeable sur www.lestanneurs.be

La question du réseau est centrale au théâtre les Tanneurs :

Chaque membre du personnel travaille avec une philosophie d'accueil, de création de lien, d'ouverture du lieu. (...) On crée un réseau. Le réseau existe déjà dans le milieu social grâce aux partenariats associatifs mais au niveau artistique, on arrive à inclure des personnes qui ne sont pas à la base dans ce milieu. Du fait qu'ils participent au projet, des rencontres se passent. Patricia Balletti, à propos des projets quartier du théâtre les Tanneurs.

Le public fragilisé, encore appelé « défavorisé », n'entre pas forcément dans la catégorie du non-public. Il peut marquer parfois un intérêt pour diverses pratiques culturelles:

Depuis longtemps, je peins, je dessine, j'écris, mais je n'ai jamais pu danser de ma vie. (...) Aller au théâtre m'apporte beaucoup, visuellement et intellectuellement aussi. Avant de voir un spectacle, je me documente, je fais des recherches, je fouine dans les bouquins. J'ai commencé à acheter des livres sur l'histoire de la danse, sur Nijinski et Bédart⁸⁵. Laurent Roekens, participant aux projets quartiers des Tanneurs.

Je mets en garde de ne pas tirer systématiquement sur la passivité prétendue du spectateur. Attention de ne pas réduire la personne à une identité qu'on aurait projetée sur elle, en fonction de sa condition sociale ou économique. C'est extrêmement dangereux. Laissons-nous la possibilité d'être surpris par le public. Serge Saada.

Serge Saada ne fait pas référence qu'aux simples connaissances intellectuelles des personnes mais à leur sensibilité et il nous rappelle que les échanges dans la médiation culturelle s'établissent à double sens. L'émancipation ne concerne pas ici que le public fragilisé mais aussi l'artiste, le médiateur, le théâtre etc...

c) Place de l'art en matière d'intégration sociale

L'art ne prétend pas répondre au besoin matériel des gens en situation précaire, ni garantir leur intégration qui dépend de plusieurs facteurs. Il se positionne de deux manières.

L'art peut témoigner de certaines conditions de vie et éveiller ou confirmer la sensibilité du public face à la problématique des inégalités. Il devient dans ce cas un outil d'expression, intermédiaire entre les minorités et les majorités. Il apporte une certaine conscience de la réalité à travers le regard de l'artiste. On se trouve à la frontière entre fiction et réalité où l'art peut paraître opportun pour arriver à ses fins, sauf si le propos de l'artiste révèle une réelle réflexion sociétale.

⁸⁵ Laurent ROEKENS, entretien avec Mathilde Laroque, « Briser les murs du théâtre », dossier *La médiation culturelle : un espace de partage*, in NDD l'actualité de la danse n°57, printemps 2013, p22. Toutes les citations de Laurent ROEKENS qui suivent sont tirées du même dossier.

Dans ces métiers de la représentation, quelle image on montre de nous-mêmes ? Quelle est l'image que l'Homme peut avoir à travers un spectacle ? Ces questions confèrent aux projets quartiers leur sens artistique professionnel.
Patricia Balletti.

L'autre implication de l'art est d'être un outil de rencontre autour d'une pratique commune qui rassemble des personnes. Il agit sur les identités, les sensibilités, en permettant une émancipation par rapport à son environnement qui pourrait figer la conscience de soi et des autres. L'art déplace une certaine image de soi, il permet de prendre des risques et de se placer hors-champs par rapport à son quotidien. Laurent Roekens dit : « La danse m'a complètement sorti de moi-même. (...) J'étais un misanthrope terrible avant ». Et Serge Saada rappelle le rôle du médiateur face aux identités figées : « Le rôle du médiateur est de permettre à la personne d'habiter le terrain par rapport à ce qu'elle est et d'essayer de déplacer toutes les choses qui seraient figées en elle, qui ne bougeraient pas. »

d) Les limites de l'encadrement culturel d'un public « fragilisé »

Les projets artistiques qui visent une participation active d'un public « fragilisé », au sein d'un groupe formé pour l'occasion, comme les projets quartier des Tanneurs, ont des limites d'encadrement.

Ces projets de groupe provoquent une forte émulation, un soutien entre les uns et les autres, une reconnaissance de chacun, participants et artistes, mais la vie du groupe, sortie du cadre du projet, s'éteint petit à petit. La difficulté de ces projets, pour chacun, est de rebondir ensuite dans son quotidien et d'assurer une continuité. Laurent Roeken dit qu'il a eu « un sentiment de vide ». Pour pallier à ce vide, les Tanneurs proposent d'autres cadres de rencontre : un *comité de spectateurs* qui est un moment partagé avec les équipes artistiques de la saison avant le spectacle ; et un *atelier trace*, qui permet au spectateur d'exprimer sous une forme plastique les impressions que le spectacle lui a laissées.

Parlons encore de l'irrégularité des présences des participants auxquelles se confrontent les acteurs culturels et qui s'expliquent par différentes raisons. « La participation active à la vie culturelle » demande aussi une disponibilité de temps et une disposition physique et mentale qui ne dépend pas que d'argent : démarches administratives ou judiciaires, problèmes de garde d'enfants, problèmes de santé, conflits interpersonnels entre les participants, décès dans la famille, recherche d'appartement difficile face à la discrimination raciale, arrivée d'enfants par le regroupement familial, courrier d'expulsion, etc. D'une séance à l'autre, le groupe peut passer de quatre à douze personnes. Telle est mon expérience au sein de mes interventions au Centre Bruxellois d'Action Interculturelle.

Face à de telles problématiques sociales, comment dire à ce public qu'aller voir des danseurs nus qui ne bougent pas sur scène pendant une heure les aidera à améliorer leur condition de vie et à s'intégrer ? Les acteurs et les politiques doivent sans cesse repréciser les objectifs de ces projets : l'art ne répond pas aux besoins primaires de survie, et ne règle pas tous les problèmes sociétaux, mais il reste un outil d'émancipation sociale, parmi d'autres⁸⁶.

⁸⁶ Art 23 : *Culture et Emancipation sociale*, Actes du colloque du 10 juin 1998, Centre culturel d'Auderghem, organisé par la Fondation Roi Baudouin et l'association *Culture et Démocratie*

2. Focus sur le domaine de l'insertion socioprofessionnelle: Exemple de la formation d'animateur au Centre Bruxellois d'Action Interculturelle

a) Quand l'insertion sociale passe par la formation professionnelle

Nous sommes dans une société où l'insertion passe par le travail, contrairement à certaines cultures où la considération sociale dépend de l'étendue de ses liens amicaux et familiaux.

Le public d'insertion socioprofessionnelle est caractérisé par des personnes adultes en rupture plus ou moins longue avec la société et le monde du travail pour diverses raisons : arrêt maladie, séjour en prison, drogue, chômage, voyage, congé parental, décrochage scolaire, immigration (primo-arrivant), reconversion professionnelle... Ces personnes de tout âge et de toute origine ont besoin de retrouver des repères dans la société, d'être accompagnées dans l'affirmation de leur identité et dans la revalorisation de leurs compétences. Pour cela le Centre Bruxellois d'Action Interculturelle (CBAI) a mis en place une formation d'Animateur en Milieu Multiculturel pour le public en insertion socioprofessionnelle, soutenue notamment par l'agence pour l'emploi de Bruxelles (Actiris) et le Fonds Social Européen. Outre des outils d'animations, la formation apporte des repères du milieu associatif et du marché du travail, des notions de cultures et d'identités. Dans ce cadre, le CBAI me sollicite depuis 2009 pour animer un module créatif autour de l'expression du corps chaque année.

b) « Module corporel » : le corps comme outil d'insertion

Je m'adresse à un groupe multiculturel d'une quinzaine d'adultes. Quelques personnes connaissent la danse contemporaine ou sont engagées dans une autre discipline artistique comme la musique, les arts plastiques, le théâtre. D'autres encore pratiquent des arts martiaux. Le groupe est de tous niveaux avec des cadres de références culturelles variées, ce qui contribue à de riches échanges.

Le corps est la première interface entre soi et la société. Je dirais qu'affirmer son identité passe par l'affirmation de son corps.

Dans ce contexte d'insertion socioprofessionnelle, l'objectif du module corporel est triple : donner des outils d'animation autour de l'expression du corps, développer une confiance en soi et aux autres par l'approche du corps, développer une conscience du regard face à l'engagement du corps dans la société. Il fait aussi appel à d'autres pratiques comme le dessin, l'écriture, et l'utilisation de la voix. En ce sens, le module ne s'appelle pas « expression corporelle », ou « danse » car cela limiterait les propositions possibles. « Module corporel » élargit la vision de la danse et celle de l'expression corporelle.

Durant 8 séances étalées sur deux mois consécutifs, je propose des temps de paroles, des explorations corporelles, des jeux créatifs, des temps de relaxation, des jeux de rôle d'animateur, des sorties et de la théorie à travers des documents qui englobent différents

styles de danse. À la fin du module, je transmets aux stagiaires un *Guide pratique d'animations* qui reprend les différents outils abordés et donne quelques pistes pour approfondir un engagement personnel : adresse de théâtres et point d'informations sur la danse, repères sur les différentes réductions tarifaires. L'importance de laisser une trace du mouvement ne vaut pas que pour la mémoire des œuvres chorégraphiques. Elle reste un outil pédagogique de transmission et de réappropriation surtout.

Si on transmet des concepts à quelqu'un, ce n'est pas simplement pour lui faire acquérir des connaissances mais pour qu'il puisse trouver un sens au niveau de ses propres représentations. Si on parle d'appropriation, il y a l'idée de prendre quelque chose et d'en faire autre chose. Serge Saada.

Ce module d'atelier se développe d'année en année. Il fait partie d'une réelle recherche artistique et philosophique, éthique quant au contenu des propositions et à la manière de les aborder avec les participants. Je me remets chaque année en question en fonction des différents groupes, des rencontres artistiques que j'ai pu avoir d'une année à l'autre, des échanges avec les différents intervenants de la formation.



Formation d'animateur en milieu multiculturel, *module corporel*, par Mathilde Laroque, stagiaires 2010

III/ PUBLIC EN MILIEU DE SOIN

Le public en milieu de soin pourrait s'élargir à la notion de public en milieu fermé. Il s'agit des personnes qui séjournent en institution, qu'il s'agisse des prisons⁸⁷, des maisons de repos, des hôpitaux, etc. Mais nous nous limiterons au milieu de soin pour rester au plus proche de mes expériences. Notons aussi qu'on peut considérer que ce public fait partie des personnes « fragilisées », mais j'ai séparé les catégories car d'un point de vue politique, elles font l'objet de soutiens différents.

1. « Intervention artistique » ou « art thérapie »

L'art et le spectacle vivant ont leur place en milieu de soin : hôpitaux, maisons de repos, maisons de répit. L'intervention des artistes ponctue le rythme réglé des résidents et amène d'autres échanges que ceux avec le personnel soignant. C'est un moment pour oublier un instant la maladie. Dans ce cadre, on utilise l'expression « artiste intervenant en milieu de soin » à ne pas confondre avec « art-thérapeute ».

L'art thérapie, notion apparue dans les années 60, vise à la transformation du patient d'un état de mal-être à un mieux-être, sur les plans physiques, psychiques et sociaux. Elle utilise des techniques artistiques couplées avec différentes disciplines thérapeutiques. Les interventions artistiques quant à elles visent plutôt à amener la culture à l'hôpital dans un souci de décentralisation et d'accès à la culture pour tous. Les objectifs sont culturels plutôt que thérapeutiques.

En France, il existe une convention entre le ministère de la culture et le ministère de la santé depuis plus de dix ans. En Belgique cela n'existe pas encore. Mais la Commission Communautaire Française (COCOF) soutien ce type de projet via le programme « initiative santé » des affaires de la santé. La Fondation Roi Beaudoin lance régulièrement des appels à projet « culture et santé », dont a bénéficié l'ASBL Le Pont des Arts pour leur projet, *Faire Corps avec l'art* (2011).

2. *Faire corps avec l'art*, l'ASBL Le Pont des Arts

A Bruxelles, Le Pont des Arts développe des interventions artistiques en milieu de soin depuis 15 ans. L'équipe est composée d'une plasticienne, une conteuse-chanteuse, une musicienne, un magicien et une comédienne-marionnettiste. Ils offrent des échanges avec les patients, notamment avec les enfants, aussi bien atteints de maladies bénignes qu'incurables. Pour la rentrée 2011, ils ont développé un nouveau projet, intitulé *Faire corps avec l'Art*, auquel j'ai participé en tant que danseuse.

⁸⁷ Johan DHAESE, *Redécouvrir ses racines par la danse- thérapie. Une expérience en milieu carcéral*, NDD Info n° 32, automne 2005

a) Présentation

Ce projet s'est déroulé une semaine par mois pendant 9 mois. Il s'adressait aux résidents de la Maison de Répit d'Evere à Bruxelles. Cette Maison de Répit accueille pendant un mois maximum une dizaine d'enfants atteints de maladies incurables nécessitant une prise en charge lourde, afin d'accorder à leur famille un moment de « répit ».

Le Pont des Arts proposait de faire des interventions artistiques avec les enfants sur le thème du corps. Rappelons que ces enfants sont confrontés chaque jour à des dysfonctionnements physiques pathologiques. La forme des échanges dépendait de plusieurs paramètres : l'état de santé des enfants, le rythme de vie de la Maison de Répit, le nombre de patients, etc. La forme des interventions artistiques possibles étaient variées : ateliers de groupe, propositions individuelles, donner à voir ou donner à faire, autrement dit expérimenter par le regard ou par le corps.

Une partie du projet consistait à former le personnel soignant aux différentes disciplines artistiques représentées. L'idée était de rendre autonome le personnel pour qu'il poursuive les échanges artistiques au-delà de nos interventions.

b) La spécificité de la danse

Dans ce projet, la danse avait une grande place étant donné qu'elle a comme outil premier le corps. C'était aussi un challenge de travailler avec un tel public, entre un enfant hyper-actif, des jeunes adolescents en fauteuil roulant ou une jeune fille qui risquait d'être aveugle, j'ai dû trouver une place et une manière de m'intégrer dans l'institution en tant que danseuse.

J'ai finalement approché les patients de façon individuelle en partageant avec eux des moments dansés de façon la plus interactive possible. Certains choisissaient les musiques pour moi, d'autres sélectionnaient des photos de danse parmi plusieurs que je leur proposais et je réalisais une danse à partir de ces photos.

Lorsque l'état physique de l'enfant le permettait, je réalisais des petits spectacles avec leur participation. On avait la chance d'avoir un grand jardin qui me donnait l'espace pour danser. Je réalisais parfois des interventions en chambre quand il était trop difficile de déplacer les résidents. Il s'est avéré aux yeux d'une éducatrice que la danse faisait « bouger les murs ». La danse à cette spécificité d'agir sur notre perception de l'espace et dans des milieux dit « fermé », elle a une raison d'être.

Pour répondre à la mission « former le personnel », j'ai proposé à une patiente d'animer avec moi un atelier à destination des encadrants. Nous avons puisé parmi les outils que nous avons développés ensemble durant nos échanges. Par ailleurs, j'ai amené des vidéos et des livres sur la danse, empruntés au centre de documentation de Contredanse. Ils ont pu les consulter durant la période où j'étais là.

IV/ JEUNE PUBLIC

1. « Le public de demain »?

Le jeune public constitue une cible importante pour le secteur culturel. Le jeune public, c'est aussi le public de demain. Théoriquement, sensibiliser les plus jeunes à la culture permet d'assurer un public pour le futur.

Remarquons aussi que les approches envers le jeune public touchent d'office à la notion d'intergénération. En effet, étant donné qu'un enfant ne peut sortir seul au spectacle, il sera toujours accompagné d'un adulte. Par là, le jeune public amène aussi du public. Notons que dans le jeune public on distingue une sous-catégorie : la petite enfance qui regroupe les enfants de 0 à 6 ans.

Les institutions mettent en place des festivals jeune public : Festival « l'art et les tout petits » au théâtre La Montagne Magique à Bruxelles et au théâtre de la Guimbarde à Charleroi, le Festival « Les météores » organisé par le Centre Dramatique Jeune Public Pierre de Lune, pour ne citer qu'eux. Parallèlement fleurissent les créations « jeune public » dans les compagnies : Cie Félicette Chazerand, Cie Iota, Cie Maria Clara Villa Lobo, Cie Zoo/Thomas Hauert, Cie Eau-delà-danse. De plus les écoles adoptent des projets d'Art à l'école, les artistes proposent des ateliers dans les maisons de jeunes. Les crèches sont sollicitées ou sont elles-mêmes en demande pour accueillir des spectacles. On pourrait revenir aussi sur le cas des interventions artistiques en hôpital pour enfants que je viens d'évoquer ci-dessus.

2. Médiation culturelle de la danse en milieu scolaire

a) Principes et contextes des projets danse à l'école

Les projets danse à l'école font partie d'un réseau de partenariat entre des artistes, des écoles et des médiateurs. Ils consistent à proposer des ateliers de danse dans les écoles, pendant les heures de cours, ponctuellement dans l'année. Des artistes interviennent ainsi et proposent leur matière artistique afin d'éveiller la curiosité des élèves. Au bout du processus, une forme scénique est élaborée et partagée au sein des classes participantes. Des sorties au théâtre sont prévues dans le programme ainsi que des temps d'échanges de paroles.

On met aussi parfois en place des temps de parole : des animations théoriques avec le centre de documentation de Contredanse ou des « ateliers philo » pour se poser la question « qu'est-ce la danse ? Dans ce cadre, la parole est libre et multiple. Elle circule et se transforme pour ne pas devenir une pensée unique. (...) Du point de vue pédagogique, on travaille les projets d'Art à l'école avec l'idée que l'école n'est pas un lieu où l'on donne les réponses mais un lieu où l'on soulève les questions. Sybille Wolfs, coordinatrice du réseau danse à l'école de Pierre de Lune.

La Culture a de la classe de la COCOF prévoit un budget pour ces projets (uniquement pour les acteurs culturels de la Région de Bruxelles-Capitale). Ce programme né en 2000 vise à soutenir les ateliers artistiques émanant de partenariats entre artistes et institutions. Par ailleurs, il existe la cellule Culture-Enseignement de la Direction Générale du Ministère de la Communauté française (convention entre le ministère de la culture et le ministère de l'enseignement selon le décret « culture-Ecole » de 2006 qui a pour vocation de soutenir les activités culturelles et artistiques dans les écoles).

Les projets d'art à l'école visent non seulement les enfants mais aussi la formation des enseignants et des artistes.

b) Nature des échanges

Depuis 2007, notamment dans le cadre de Contredanse, je développe des partenariats avec des écoles et des structures culturelles: La Maison des cultures de Molenbeek-St-Jean (2007), Le centre dramatique Pierre de Lune (depuis 2010), Le Centre Dramatique de Wallonie pour l'Enfance et la Jeunesse (2013).

Abordant la question de la mémoire de la danse dans mon travail quotidien à Contredanse, j'ai développé des *ateliers théoriques* qui élargissent la vision de la danse au-delà de ce qui peut être vécu dans un atelier pratique ou une sortie au théâtre. J'aborde donc la danse par la trace et le souvenir au sein d'un espace intercatif.

L'objectif n'est pas d'amener des connaissances mais de révéler en chacun (élèves, artistes et enseignants) une sensibilité particulière pour la danse, d'en discuter et de la rattacher à des notions d'histoire de la danse et du quotidien. L'approche se base sur une pédagogie active où les expériences et les perceptions individuelles construisent une représentation collective de la danse.

Cette séance à Contredanse a vraiment beaucoup apporté à notre projet : espace d'ouverture et de découverte tout en partant des acquis des enfants⁸⁸. Sylvie Bellens, enseignante ayant participé à une de mes animations théoriques en 2013.

Les paroles libres circulent sur base de différentes questions qui font appel aux perceptions de la danse de chacun. La séance se termine par une projection d'extraits vidéo choisis en fonction des thématiques abordées en classe.

L'utilité de ces projets est confirmée lorsque l'enseignant se réapproprie la matière au-delà des rencontres avec les partenaires et qu'il se sent acteur du projet au même titre que l'artiste : « Je suis heureuse d'être revenue en classe avec un matériel (le panneau des perceptions) que nous exploiterons après le projet et que nous mettrons en forme dans un style carnet de voyage. (...) Les vidéos nous ont donné envie de travailler en extérieur, à la mer si le temps le permet. » Selon Sylvie Bellens.

⁸⁸ Les citations de sylvie Bellens sont extraites d'échanges par mail daté du 12/05/13.

Dépasser le temps imparti pour ces projets est un défi et est le signe d'une médiation culturelle réussie dans le sens où celle-ci a rendu le public autonome. Il semble nécessaire aussi pour Sylvie Bellens, que les enfants soient considérés dans leur intégralité, en tant qu'êtres *pensants*, et pas seulement *apprenants*: « Les enfants se sont sentis comme de vrais interlocuteurs. Leur ressenti par rapport au projet et à la danse a été entendu tout en étant étoffé par la mise en mot commune et la découverte de minis vidéos performances. »

ANNEXE V: *Approche théorique de la danse dans les projets Danse à l'école*

c) Les limites des projets de danse à l'école

Concernant les sorties au théâtre et les ateliers en classe, Sybille Wolfs nous fait remarquer que ces projets ne garantissent pas forcément un public pour le futur : « Je vais me faire un peu l'avocat du diable : je ne suis pas sûre qu'ils (les enfants) iront demain au spectacle parce qu'ils participent aujourd'hui à nos projets. Je pense que la fréquentation des lieux culturels est vraiment très particulière dans l'itinéraire d'un individu.⁸⁹ » Mais Caroline Cornélis s'attache à dire : « pourtant être sensibilisé jeune à l'art nous constitue quand même en tant qu'adulte, ça nous imprègne.⁹⁰ »

En cela l'art contribue à la construction de notre identité, au même titre que toute expérience que nous vivons dans notre jeunesse. Longtemps les recherches en psychologie des enfants affirmaient que « tout se joue avant l'âge de 6 ans ».

La place de l'art dans les écoles est sans cesse à revendiquer. Les acteurs culturels doivent remettre des appels à projets chaque année, comme nous le fait remarquer Sybille Wolfs :

Ce sont des projets subventionnés. Sur une année avec tous les projets d'art à l'école (théâtre et danse) on touche entre 500 et 600 élèves, de la maternelle aux Hautes écoles. C'est peu, ça devrait toucher beaucoup plus de monde. Chaque année on remet des appels à projets à la COCOF et à la cellule Culture et Enseignement de la FWB. Si ces projets étaient reconnus comme un projet éducatif, toutes les écoles en bénéficieraient sans limite financière et institutionnelle.

Par ailleurs, ces projets ne sont pas reconnus par tous dans le milieu de la danse, en tant que recherche artistique faisant partie d'un processus de création global. Ils n'entrent pas dans la catégorie des « démarches artistiques savantes » aux yeux de certains qui s'adressent à un public d'élite intellectuelle.

J'aimerais que l'Art à l'école soit reconnu comme une matière pas seulement par l'école mais aussi par le monde de la danse, par les autres

⁸⁹ Sybille WOLFS, entretien avec Mathilde LAROQUE, « Les enfants, le public de demain ? », dossier *La médiation culturelle : un espace de partage*, in NDD l'actualité de la danse n°57, printemps, 2013, p24. Toutes les citations de Sybille WOLFS qui suivent sont tirées de ce même dossier.

⁹⁰ Caroline CORNELIS, *Ibid.*

chorégraphes qui mettent ça à part. Je sens encore une dévalorisation, de l'ordre de « vous faites de la danse pour les enfants ». Mais non ! Pour moi la transmission fait partie d'une démarche artistique globale qui ne se limite pas à la création de spectacles. Caroline Cornélis.

Le milieu éducatif a aussi des résistances face à ces projets. Pierre de Lune est confronté à « des limites horaires et logistiques mais aussi des limites au niveau de la perception de ces ateliers. Parfois les ateliers à l'école sont perçus comme du temps pris plutôt que du temps gagné », selon Sybille Wolfs. Elle ajoute : « Si l'enseignant ne porte pas le projet, les enfants le sentent ».

L'atelier Danse à l'école est un processus de création qui traverse tout ce qu'on apprend à l'école (...) L'atelier artistique installe une forme de disponibilité de l'élève qui pourrait avoir des retombées éducatives par rapport aux apprentissages, s'il faut vraiment défendre l'utilité de l'art à l'école. On cherche à voir comment l'art va inspirer la pédagogie à l'école et comment l'école va inspirer l'artiste dans sa transmission. Sybille Wolfs.

3. La danse en milieu extrascolaire

a) Contexte des activités extrascolaires

Outre les initiatives des écoles privées qui reçoivent des aides de mécènes ou qui sont totalement indépendantes, la pratique de la danse en extrascolaire est rendue possible par des politiques urbaines ou culturelles publiques qui soutiennent l'encadrement extrascolaire des jeunes. Sont concernés les centres culturels, les centres sportifs, les maisons de jeunes, les écoles de devoirs, les maisons de quartiers, les académies artistiques, les centres d'expression et de créativité, les associations agréées par l'Office de la Naissance et de l'Enfance (ONE). Ces politiques visent notamment l'éducation à la citoyenneté active et responsable en accordant une certaine importance à la créativité.

b) Des ateliers de danse personnalisés

En Belgique, il n'existe pas de diplôme d'Etat de professeur de danse comme en France. Ce diplôme, créé par la loi de juillet 1989, est exigé dans le secteur privé français pour pouvoir enseigner la danse. Cette loi a fait beaucoup de remous dans le milieu: « C'est la première fois qu'on ose aller aussi loin dans l'étalage de l'art et la mise au pas de toute une discipline. (...) L'arrêté (...) exclue notamment tous les enseignants bénévoles, pourtant fort nombreux dans cette discipline (...). Ce qui intéressait surtout le ministère, par le moyen d'une loi, c'était de mettre le grappin sur le marché de l'enseignement de la danse et l'organiser de la façon la plus lucrative possible⁹¹», d'après Rolland Lienhardt.

La Belgique n'a pas encore atteint ce stade. En FWB, il n'y a même pas de formation professionnelle de danse reconnue par le ministère. La danse est beaucoup moins

⁹¹ D'après Rolland LIENHARDT, 1998, dans la lettre de Nodula, référence citée p36

institutionnalisée, ce qui permet son foisonnement. L'offre des cours est donc diversifiée et la pédagogie n'est pas formatée. Mais cela a aussi ses inconvénients: les compétences pédagogiques des enseignants ne sont pas forcément garanties. On peut être bon danseur sans être bon pédagogue.

Il y a cependant des possibilités pour acquérir des outils de transmission et d'animation. Le seul diplôme de pédagogue identifié comme tel est celui de la *pédagogie de l'expression corporelle de Jacques Dalcroze* qui ne se revendique pas comme étant de la danse. Sinon, il existe des formations d'animateurs d'atelier artistique et différents modules de formations en éducation permanente sur la communication non violente par exemple, outil de base selon moi pour enseigner une discipline qui fait appel à sa sensibilité. On peut trouver aussi des formations privées axées sur le développement de l'enfant et comprendre ces mécanismes, comme *l'accompagnement des chaînes musculaires Godelieve Denys- Sruyf*. Mais dans tous les cas, rien n'est obligatoire pour pouvoir enseigner la danse. La confiance se joue entre le danseur, la structure d'accueil, les parents et les enfants. Le dialogue est nécessaire.

c) *Le dialogue comme premier outil de transmission*



Spectacle de fin d'année au Centre Sportif de St-Gilles, Bruxelles, 2007

J'ai développé différents ateliers de danse, dans différentes structures para-scolaires, qui s'appuient sur mes expériences artistiques. J'introduis le mouvement par différents biais : la musique, la photo, le dessin, le corps, l'architecture ... Je guide les enfants dans leurs mouvements et je provoque des échanges pour que chacun soit source d'enrichissement pour l'autre. Je n'essaie pas de mettre l'accent plus sur un style que sur un autre. Je cherche à ce que chacun puisse exprimer sa personnalité en partant de son cadre de références, mais en évoluant au sein d'une même consigne, que j'appelle « règle de jeux », en référence aux recherches en improvisation.

À l'aboutissement du processus d'atelier et en guise de restitution du travail aux parents, je propose parfois des spectacles créés avec les enfants. Je prends aussi beaucoup de photos dans les cours que je réunis dans des CD personnalisés pour chaque enfant. Le CD

devient une trace, un support d'échanges entre les parents et les enfants qui peuvent alors expliquer eux-mêmes ce qu'ils ont fait à l'atelier. C'est une forme de réappropriation.

De plus en plus, j'opte pour une présentation participative sous forme d'atelier parents-enfants, qui vise à rendre compte du travail autrement, surtout avec les tout-petits (3-4 ans). Cette participation interactive permet de sensibiliser aussi les parents sur ma pédagogie qui sollicite l'éveil des sens et l'expression de la créativité plutôt que l'apprentissage de la forme. Les parents sont déjà formatés par leur vécu et leur représentation d'un cours de danse et s'étonnent de voir comment j'aborde la danse par des jeux. J'évoque ici la question du sensible et de l'expérimentation, à l'œuvre dans la création contemporaine.

Je dois parfois argumenter aussi dans les structures qui m'accueillent. Par exemple, la danse est l'une des seules disciplines artistiques à être considérée comme un sport. Elle a sa place dans les centres sportifs, mais les mentalités de ces structures ne voient pas toujours le côté artistique de la danse. Ces structures préfèrent plutôt voir l'aspect de la performance physique. Le public dans un centre sportif vient plus pour « transpirer », pour apprendre des mouvements plutôt que pour apprendre à créer. Par contre à l'Académie Royale des Beaux-Arts, les attentes visent la créativité des enfants. C'est très facile d'y introduire une pédagogie axée sur l'expérimentation et la participation active. J'essaie d'adapter mes propositions selon les publics tout en respectant mes intentions axées sur les sensations et l'origine du mouvement, la participation active et le dialogue.



Atelier *Attention sol glissant*, animé par Mathilde Laroque et Elodie Paternostre, Académie Royale des Beaux-Arts à Bruxelles, juillet 2013

V/ LES INITÉS

1. Un public fidèle averti

Le spectateur initié, encore appelé «spectateur averti» appartient le plus souvent à la classe moyenne pouvant se permettre un budget pour les sorties au théâtre. Cette catégorie de spectateur entretient un lien régulier avec la culture. En danse contemporaine, le spectateur initié appartient souvent au secteur professionnel et pré-professionnel de l'art du spectacle (danseur, chorégraphe, scénographe, photographe, programmateur, chercheur, critique, dramaturge...). L'objectif de la sortie au théâtre est multiple: se faire des contacts, enrichir son regard critique, apprendre, connaître les «tendances du jour», voir le travail de son ami ou du chorégraphe pour lequel on aimerait danser... Au final c'est toute une «famille» qui se retrouve au théâtre, c'est «le milieu de la danse».

Chaque discipline ou chaque technique a son public d'initiés. Ainsi on pourrait parler du public initié de la danse hip-hop qui touche un public d'adolescents en majorité, ou le public initié de la danse classique qui s'adresse aux conservateurs et touche facilement les seniors. Mais pour l'heure, restons-en au public initié de la danse contemporaine.

2. Les étudiants en Arts du spectacle:

a) Un Master en Arts du spectacle: des étudiants insatisfaits

L'Université Libre de Belgique (ULB) propose un Master en Arts du Spectacle au sein de la faculté Philosophie et Lettres depuis le programme 2010-2011. Auparavant il dépendait de la faculté de Communication et Journalisme. Le programme ne répond pas aux attentes de Dulce Trejo qui témoigne d'une approche superficielle de la danse:

Le programme proposé par l'Université de Bruxelles est construit sur la base de la sémiologie du spectacle plus que sur une approche artistique. (...) Je m'intéresse plus au processus de création qu'au résultat final. Le programme ne répondait pas à mes attentes. Le peu de cours qu'on avait nous donnait simplement des éléments de base pour accéder à la compréhension d'un spectacle. On parlait plus de théâtre que de danse. J'ai été frappée à ce niveau. J'ai reçu trois séances de deux heures pendant toute le semestre pour entendre une histoire trop générale sur la naissance de la danse moderne et pour avoir des données trop encyclopédiques concernant la dite post-moderne dance américaine. On nous a montré des photos de spectacles et conseillé le livre de Philippe Noisette, Danse Contemporaine Mode d'emploi. C'est là que Contredanse a été un centre d'information, d'échange et même un refuge pour moi.

Les étudiants intéressés par la danse cherchent des opportunités pour développer leurs connaissances et leur réflexion en dehors du programme du Master.

b) Transmission du « Critical response process »

L'association Contredanse s'est intéressée aux méthodes de *feed-back* qui permettent de dépasser une approche sémiologique d'un spectacle. Ainsi, elle a mis en avant l'approche de Anna Halprin que nous avons déjà évoquée et elle s'est intéressée à la méthode de la chorégraphe américaine Liz Lerman: le *Critical Reponse Process*

Le processus comprend quatre étapes:

- 1^{ère} étape: le public s'exprime sur les moments qu'il a trouvés évocateurs, dans un esprit de bienveillance.
- 2^{ème} étape: les artistes questionnent le public sur des points qui leur semblent nécessaires pour l'avancée du processus créatif.
- 3^{ème} étape: les spectateurs posent à leur tour des questions aux artistes avec l'intention de les amener plus loin dans leur réflexion.
- 4^{ème} étape: le public exprime son opinion (ex: « je n'ai pas trouvé que la musique apportait quelque chose à la danse, j'essaierais sans musique. »)

Notons que dans l'étape 2 et 3, les questions sont ouvertes et neutres c'est-à-dire sans orienter déjà la réponse (ex: « Quel lien souhaites-tu établir entre la chaise et la danse? » au lieu de « Ne penses-tu pas que la chaise sur scène est inutile? »). Dans la dernière étape les échanges peuvent être plus directs. Libre à l'artiste de prendre en compte ou non cette opinion dans la suite de son travail.

Ces échanges permettent d'enrichir mutuellement spectateurs et artistes dans le questionnement du processus de création et plus que du résultat final.

Le rôle du médiateur consiste d'une part à expliquer les règles du dialogue, d'autre part à assurer son déroulement étape par étape (avec toutefois la possibilité de faire des retours en arrière), à vérifier le temps, à inviter à reformuler les questions dans les moments confus et à faire tourner la prise de parole.

A l'occasion d'une répétition public de la création *Absorbe moi* de la compagnie de danse Mutin, j'ai appliqué et transmis le Critical Response Process auprès d'étudiants en Arts du spectacle.

3. Le secteur professionnel de la danse:

a) *Concept des Rond-Points de la danse*

Contredanse, la Réunion des Auteurs Chorégraphes (la RAC) et la Maison du spectacle la Bellone partagent un même centre d'intérêt: l'avancée et la reconnaissance de l'art de la danse dans les domaines politique, socio-économique, artistique et celui de la diffusion. Chaque trimestre, les trois structures organisent une table ronde appelée *Rond-Point de la danse* où elles invitent des spécialistes à témoigner et à débattre, dans un esprit de lobbying envers les pouvoirs publics. C'est aussi l'occasion pour les programmeurs et les artistes de se confronter à une même réalité. Le public qui assiste à ces tables rondes est composé souvent plus d'administrateurs de compagnies que de danseurs.

Les problématiques de départ sont choisies par la RAC. Elles témoignent du paysage culturel belge: la sensibilisation du public, les soutiens financiers, la formation professionnelle reconnue, etc. Elles font appel aussi à des témoignages d'autres pays qui connaissent les mêmes problématiques.

b) *Au-delà du lobbying*

On pourrait voir l'esprit des *Rond-Points de la danse* dans une autre vision que celle du lobbying et du cahier de doléances. Il s'agit avant tout d'une rencontre entre professionnels de la danse et public intéressé. L'expérience de Katie Verstockt témoigne de la nécessité que s'établisse un dialogue entre politiques et artistes, entre programmeurs et artistes, entre chargés de communication et programmeurs, entre spectateurs et artistes, entre spectateurs et programmeurs... Les Rond-Points invitent ainsi tout le monde à table et proposent de débattre non seulement sur des questions esthétiques mais surtout sur le fonctionnement du secteur. Le public est invité à prendre la parole et à donner son opinion après l'intervention des invités «officiels». Il entre dans un espace de paroles libres.

Par ailleurs, au sein de Contredanse, la plus part des thématiques abordées nous donnent la possibilité de faire un inventaire de tous les documents qu'on a à ce sujet, de proposer une sélection d'ouvrage et d'articles sous forme de bibliographie, de réaliser des documents informatifs, des listes d'adresses, etc., pour tenter de donner une forme durable aux échanges et que les réflexions se poursuivent au-delà des rendez-vous ponctuels.

Actuellement, les Rond-Points de la danse sont remis en questions par les organisateurs car l'objectif de ces rencontres n'est pas très affirmé. Entre lobbying, espace de paroles libres ou mini-conférences informatives, les interventions se diluent dans les revendications du secteurs qui finalement ne se fait pas spécialement entendre de cette manière. Les actions ne suivent pas non-plus. Par exemple, un Rond-Point de la danse soulevait la question de la nécessité d'une formation professionnelle de danse reconnue en FWB ou la mise en place de bureaux de production par le ministère comme en Flandre, mais rien n'a été fait. En revanche, le débat est toujours à l'ordre du jour.

VI/ LE TOUT-PUBLIC

1. Un décloisonnement des catégories, à première vue...

Des jeunes et des moins jeunes, des hommes et des femmes, originaires du nord, du sud, de l'est, de l'ouest, initiés ou pas à la culture, étudiants, professionnels ou amateurs, riches ou moins riches...

Le tout public est par définition une catégorie qui ne cloisonne pas les personnes par rapport à leur niveau de vie, leur éducation, leur cadre de référence culturelle, leur âge, leur sexe etc. D'une façon caricaturale, le tout public c'est le public du dimanche après-midi: un dimanche en famille ou entre amis, entre voisins. Un dimanche où l'on retire sa casquette de plombier, de commercial, d'artiste, de médecin et où l'on se rassemble devant une oeuvre dite «accessible à tous». On peut la regarder aussi bien devant la télé à domicile ou à l'occasion d'un festival en plein-air. Le tout public a évidemment un intérêt pour le spectacle et les productions culturelles en général, sans quoi il tomberait dans la catégorie du non-public.

On dit facilement qu'une oeuvre chorégraphique est tout-public lorsqu'elle inclue différents styles de danse. En France, la compagnie Montalvo-Hervieux est connue pour cela, en rapprochant les cultures (hip-hop, classique, danse africaine).

2. Fragilisation du terme « tout-public »

a) Une connotation péjorative, le tout-public sauf les élites

Le spectacle *tout-public* souffre parfois d'une image péjorative que lui attribuent les critiques. Comme si la qualification « tout-public » enlevait à l'oeuvre sa valeur artistique pour la réduire uniquement à une valeur «commerciale» ou une valeur «populaire». On peut voir aussi un aspect un peu enfantin de l'oeuvre. Par exemple, les centres culturels programment du tout-public dans une mission de rapprochement des populations et de la culture. Cette démarche, qualifiée de «socio-culturelle» a tendance à éloigner les élites. Or, si l'on prend le terme tout-public de façon littérale, les élites en font partie.

Le décret de 1992 sur les centres culturels en FWB donne une mission et une définition de la notion de socio-culturel en marquant une distinction quant au public cible: « Par développement socio-culturel, il faut entendre l'ensemble des activités destinées à réaliser des projets culturels et de développement communautaire fondés sur la participation active du plus grand nombre, avec une attention particulière aux personnes les plus défavorisées ». Ce décret est en cours de réforme.⁹²

Ainsi la dernière phrase stigmatise une fois de plus ce que peut être l'action socio-culturelle.

⁹² www.astrac.be, le site du réseau des centres culturels de la FWB

b) « S'adresser à tous », utopie ou réalité?

*Un tableau ne vit que par celui qui le regarde*⁹³, Pablo Picasso

Plus une oeuvre d'art a d'adeptes, plus elle a une raison d'exister. Sur les traces de Picasso, affirmons: «Un spectacle n'existe pas sans spectateurs». Mais s'adresse-t-il à tous?

Lors du Rond-Point de la danse sur un nouveau paysage chorégraphique en Belgique francophone, Contredanse invitait entre autres Patrick Bonté, directeur du théâtre les Briggittines à Bruxelles et metteur en scène de la compagnie Mossoux-Bonté. Patrick Bonté prône « la culture savante » et agit dans une démarche élitiste, tant dans la programmation que la création artistique, mais il tient un discours unificateur: « L'art est le lieu du singulier qui s'adresse à tous⁹⁴».

Finalement, on entend dans cette définition que l'art, quel que soit son degré d'avant-gardisme ou de popularité, ouvre ses portes au tout-public. Utopie ou réalité? Si l'on replace l'art dans un contexte culturel, on voit bien que des barrières se créent:

La culture est un phénomène identitaire. Je vois la culture aujourd'hui comme une constellation. Différentes bulles, parfois très rigides avec des identités fortes, coexistent de façon horizontale mais ne communiquent pas. Serge Saada.

La diversité des formes d'art et des contextes de production développent des catégories: l'art savant (ou conceptuel), l'art populaire, l'art ethnique, l'art thérapie... L'art est soumis à des étiquettes et perd sa spécificité singulière. Des frontières se créent et nous empêchent d'être touchés par toutes ses formes. Comment l'universalité peut-il entrer dans l'art, quand les formes esthétiques les plus diverses s'opposent totalement? Est-ce que pour entrer dans le regard de tous, elles doivent plaire à tous? Est-ce que les différentes représentations de la danse sont compatibles?

La danse doit toucher les gens au cœur selon moi. La frustration de l'être humain est tellement grande aujourd'hui qu'on appelle de l'art quelqu'un qui jette des chats vivants dans des escaliers ou qui court contre les murs (en référence à Jan Fabre). Si la danse doit rester quelque chose sensée nous émouvoir, nous faire rire, alors je ne pense pas que tout mouvement soit danse. Luc de Laïresse.

« Toucher au coeur » signifie-t-il être perçu comme beau ? Luc de Laïresse a été d'une certaine manière touché au coeur par la proposition de Jan Fabre qui a suscité en lui un sentiment d'horreur et de mépris. Jan Fabre a réussi à lui transmettre une émotion. L'universalité de l'art réside dans ce phénomène d'action-réaction. Même si parfois l'art peut laisser perplexe, il peut rassembler des gens autour d'une émotion. Les émotions sont

⁹³ Pablo PICASSO, d'après le site www.larenloc.com

⁹⁴ Patrick BONTE, intervention au Rond-Point de la danse, « Un nouveau paysage ? », le 26 mai 2011 à La Bellone, enregistrement audio disponible à Contredanse

universelles, personne ne les a inventées et elle sont innées en chacun de nous. La beauté de l'art résiderait dans sa capacité à susciter des réactions et à déplacer nos regards:

Devant un spectacle plusieurs personnes vont ressentir une émotion, mais cette émotion sera différente et parfois elle sera la même en fonction des risques physiques comme dans le cirque ou la danse. L'idée qu'il pourrait y avoir là un accident place les gens dans un même degré d'émotion. On peut avoir à ce moment une perception partagée et en discuter. Dans ce cas on peut dire qu'une proposition artistique ne nous a pas forcément divisés. Elle ne s'est pas spécialement adressée à un public attendu par rapport à une certaine esthétique. Quand une personne affirme « je n'ai rien compris mais j'ai adoré », il y a quelque chose de très beau, une forme d'émancipation par rapport au contexte et au sérieux des œuvres. J'ai entendu aussi un monsieur dire « j'ai aimé même ce que je n'ai pas aimé ». Que signifie-t-il ? Tout simplement s'il a aimé ce qu'il n'a pas aimé, alors il a trouvé un intérêt dans la réflexion personnelle, dans le partage avec les autres à parler de quelque chose qu'il n'aimait pas tellement. Serge Saada.

Serge Saada nous confirme donc que l'accès à l'art pour tous passe par une singularité des regards et non une connaissance de code ou un goût esthétique partagé.

Le public aujourd'hui reconnaît l'existence de différentes cultures. Pourtant, il semble se déplacer dans les théâtres selon ses goûts esthétiques. La mixité des publics de la culture existe-t-elle vraiment?

c) Une mixité non affirmée, question de la médiation à sens unique ?

Lors d'une programmation de danse hip-hop à la Raffinerie, l'un des bâtiments du Centre Chorégraphique National Charleroi/Danses, j'ai constaté que les danseurs contemporains, les programmeurs, les journalistes qui constituent le public habituel de l'institution étaient absents. En revanche, un nouveau public était présent: le public initié de la danse hip-hop composé d'adolescents de toutes origines. Cela marque une rupture entre les publics. Je note également un clivage au sein de l'équipe de co-directeurs du CCN. Vincent Thirion, l'initiateur de cette soirée, n'a pas caché que ses associés se sont opposés à cette programmation. Il a fallu donc qu'il la signe lui-même en lui donnant le nom de « Carte blanche de Vincent Thirion », comme si les autres co-directeurs ne voulaient pas prendre position, au risque de voir les élites leur reprocher de soutenir une « sous-culture ». Thirion s'est quand même justifié en précisant que le hip-hop était une « danse contemporaine ». Il n'y a donc plus « une danse contemporaine » mais « des danses contemporaines ».

Vincent Thirion, également présent au Rond-Point de la danse cité ci-dessus, parlait d'élargir le public de Charleroi/Danses en soutenant la pratique amateur et les projets d'art à l'école. Il aurait encore pu parler de l'ouverture au hip-hop. Dans l'idée d'élargir le public, on entend ouvrir ses portes à d'autres communautés, mais on ne considère pas l'élargissement du public en terme de rassemblement des publics. Vincent Thirion se pose la question de la sensibilisation du public face à la danse contemporaine mais pas face aux danses contemporaines comme le hip-hop. Comment les publics peuvent-ils se rencontrer?

3. Un exemple de mixité des publics: le festival studio en scène

a) Origine et objectifs du festival

Le festival Studio en scène a vu le jour en 2008 sous l'initiative de la RAC et a connu une deuxième édition en 2010. L'objectif du festival est de montrer la diversité de la création contemporaine à Bruxelles, en réponse à un paysage de danse de plus en plus restreint par les grosses institutions. Il a lieu fin avril-début mai en réaction à la programmation du festival Compil d'avril de Charleroi/danses, critiqué pour son manque d'ouverture envers les productions belges autres que celles des co-directeurs (Pierre Droulers, Michèle Anne de Mey, Thierry de Mey) et de leurs « amis ». Au-delà de l'esprit de protestation, il s'est créé dans un but de rencontre et a lieu sur quatre jours dans quatre studios de danse avec plus de quarante chorégraphes.

Sont impliqués les studios de Bud Blumenthal (Studio Hyrbid), Thierry Smits, la compagnie Mossoux-Bonté (Studio l'Envers) et du collectif Mutin.

b) Procédure de sélection des projets

Un appel à candidatures a été lancé ces deux années. Les critères de sélection étaient très larges mais l'appel à projet s'adressait aux professionnels résidents ou de passage en Belgique, aussi bien aux jeunes créateurs qu'aux plus confirmés. Les spectacles devaient durer entre 1 et 20 minutes: extraits de spectacle abouti, formes courtes ou working progress. Ils devaient demander peu de moyens techniques étant donné les conditions de diffusion. L'appel ne précisait pas un choix esthétique, mais « un intérêt pour les questionnements contemporains ». Les artistes avaient le statut de bénévole avec un défraiement de 30 euros, le festival n'ayant presque aucun soutien financier.



Mathilde Laroque & Marine Broise, *Un(e) de plus à table*, Festival Studio en scène 2008, photo de Rock CHEN

c) Une large programmation pour un large public

Trois sessions d'une heure ont été programmées par soirée entre 17h et 22h. Une même session pouvait rassembler aussi bien des spectacles de danse contemporaine, de danse-théâtre, d'improvisation, de hip-hop, de danse et nouvelles technologies, et même de danse-cirque. Avec toutes ces conditions rassemblées, le public restait large et mélangé: adultes, enfants, divers initiés qui deviennent le "tout- public".



Festival Studio en scène, Studio l'Envers, Bruxelles : le public, photo de Rock Chen

4. Le tout-public et la culture à domicile

a) Une conséquence du développement des médias

Par le développement des médias, la culture atteint quasi tous les foyers équipés en internet et télévision. Le spectateur n'a plus besoin de se déplacer au théâtre pour voir de la danse. Dans ce contexte la danse perd sa spécificité d'art vivant et devient image en mouvement.

Les chaînes ARTE et Mézzo par exemple diffusent des captations de spectacle ou des documentaires sur la danse. Notons également que la danse est un outil de marketing important pour les publicitaires. Les corps en mouvement accrochent l'œil et marquent les esprits des téléspectateurs. Concernant les émissions de variétés, la danse accompagne très souvent les chanteurs. Elle compose également les clips télévisés.

Côté internet, on trouve des extraits de spectacles ou de démonstrations à profusion sur youtube. Ce site donne une visibilité aussi bien aux professionnels qu'aux amateurs. Par

ailleurs, les compagnies diffusent des informations sur leur propre site. Et enfin des sites internet spécialisés en art du spectacle vivant se développent tels que le portail de la Maison de la danse de Lyon⁹⁵, le portail des arts de la marionnette initié par l'Institut International de la Marionnette de Charleville Mézière⁹⁶, le portail européen des Arts de la scène *E-Library For Performing Art*⁹⁷ et *idoce*⁹⁸, émanant d'un projet européen qui vise à documenter la pédagogie et la pratique en danse dans un but de transmission. À part les vidéos téléchargeables, notons aussi l'apparition de web-magazines comme *Prospero européen review* qui a pour mission la recherche en danse et la diffusion d'articles de fond sur la danse⁹⁹. Plus que des sites internet, ces outils deviennent des archives et des centres de ressources numériques. Remarquons tout de même que la plupart de ces sites sont des projets soutenus par l'Union européenne. Serait-ce une stratégie politique pour créer l'image d'une identité culturelle européenne facilement exportable dans le monde ?

Au-delà des sites internet, on trouve encore les réseaux sociaux comme *Facebook* ou *Twitter* qui sont utilisés à des fins promotionnelles par les institutions et les artistes, permettant une circulation des échanges élargies.

Bref, en un clic, on se retrouve devant une multitude de pages web qui donnent accès à la culture d'une certaine manière. Ce phénomène pose la question de la fracture numérique et incite les politiques à développer des programmes de « lutte contre la fracture numérique », comme la COCOF dans son décret de cohésion sociale.

Notons que le développement de l'information sur internet a affaibli le rôle que jouaient les journalistes de danse dans les années 80, comme en témoigne Katie Verstockt :

La presse ne donne plus de place à la critique(...). Je ne suis pas si sûre que je trouve ça dommage, je sens que le public a plus facilement accès à l'information maintenant qu'il y a 30 ans grâce à internet. (...) Mais je remarque que le public vient encore très nombreux à mes introductions (plus de 100 spectateurs).

L'écran n'est qu'un intermédiaire et il ne remplace pas les présences humaines dans l'accompagnement du public. Internet est un espace d'information où l'on peut aussi facilement se perdre. Par ailleurs, les images virtuelles de la danse échappent à la matière vivante du corps. Outre la culture à domicile via les médias, que peut-on trouver chez soi ?

b) Des initiatives artistiques : danser dans des salons privés

Sur les pas d'Isadora Duncan qui dans les années 30 dansait dans des salons privés, des artistes proposent des spectacles et des concerts à domicile, comme le danseur et chorégraphe Mikaël Phelippeau en France avec son projet *Portrait fantôme*. Citons un

⁹⁵ www.numeridanse.tv

⁹⁶ www.artsdelamarionnette.eu

⁹⁷ www.eclap.eu

⁹⁸ www.idoce.eu

⁹⁹ www.t-n-b.fr

exemple en Belgique, cette fois du côté de la musique : *Inside Jazz*, organisation gantoise, amène le Jazz dans des salons privés. On peut aussi louer des œuvres d'art pour son salon pendant un temps et les restituer ensuite ainsi que le propose la société L'art en Loc à Aix-en-Provence¹⁰⁰. Par ailleurs, des disciplines artistiques comme la danse ou la musique entre dans les maisons privées par le biais de la transmission. Des artistes-pédagogues donnent des cours privés à domicile.

La maison semble un lieu possible où voir et pratiquer la danse, mais comment optimiser son autonomie ? Seuls devant notre écran, le manque d'échange peut nous faire tourner en rond.

c) Entre présence humaine et virtuelle : les services de Contredanse

Contredanse développe des services internet pour le secteur de la danse (danseur, chorégraphe, administrateur, enseignants, programmeurs...) et les spectateurs, tout en maintenant une permanence d'information sur place. Le but est d'offrir un maximum d'outils aux visiteurs, professionnels et amateurs, initiés, non-public ou autres, pour leur donner le plus d'accès possible à la danse.

La question de l'accès à la danse par l'information est considérée ici dans sa globalité. Contredanse publie certes un agenda des spectacles incitant à fréquenter les théâtres, mais elle invite les personnes aussi à pratiquer en diffusant des annonces de formations, penser la danse en organisant des colloques, suivre la trace du mouvement en archivant la danse, être dans l'actualité de la danse par son journal, créer par ces publications, professionnaliser la danse en diffusant des annonces d'auditions entre autres. Parallèlement, elle incite les chorégraphes à documenter leur travail pour faire avancer la recherche en danse. Ainsi Contredanse dépasse l'idée de l'éphémérité de la danse, vouée à disparaître de par sa nature, car finalement « qui est le chorégraphe sinon ce grand fada un peu sacré que la société semble payer pour racheter la mort de ses gestes ?¹⁰¹ » (Hervé Guibert).

Le site comptabilise près de 6 mille visiteurs par mois et est mis à jour aussi souvent que possible. Les permanences, quant à elles, sont moins fréquentées, étant ouvertes trois demi-journées par semaine. Elles reçoivent une trentaine de personnes par mois.

Mes collègues et moi sommes issus du monde de la danse plus que de celui de l'archivage. Nous guidons ainsi les visiteurs dans leur recherche et les aidons à orienter leur choix en prenant le temps d'être à l'écoute et de dialoguer. L'intégration de nos expériences personnelles est un plus pour répondre aux demandes spécifiques, comme celle de Dulce Trejo :

En arrivant à Bruxelles pour mon Master en Art du spectacle, j'ai cherché où pratiquer la danse et le BMC, sachant qu'à l'Université je n'avais ni de cours pratiques, ni de renseignements. Le site de Contredanse a été ma source

¹⁰⁰ www.lartenloc.com

¹⁰¹ Hervé GUIBERT cité par Jean-Marc Adolphe in *Danse et Pensée : une autre scène pour la danse*, Sammeron : GERMS, 1993, p170

principale. J'y ai trouvé des annonces de formations, notamment (...) Au-delà du site, lors d'une permanence d'accueil, j'ai reçu beaucoup plus d'informations (...). Le partage d'une expérience vécue a été très enrichissante pour moi.

Pour élargir l'information, nous essayons de travailler en étoile. Nous faisons des relais vers d'autres structures comme le Vlaams Theater Instituut (centre de documentation de la danse et du théâtre produit en Flandre) ou le centre de documentation de l'ASBL Lezart-urbain, ou des services juridiques lorsqu'il s'agit de questions spécialisées. Par ailleurs, les demandes des visiteurs peuvent nous amener à prospecter au-delà de notre base de données et la nourrissent. D'autres nous informent de l'existence de réseaux dans la danse, ou de formations professionnelles en témoignant de leur parcours. Des collaborations naissent de ces échanges.

Et pour refermer la boucle de la danse à domicile, même si Contredanse n'a pas de service de prêt officiellement, elle permet aux enseignants d'emprunter des vidéos dans un cadre pédagogique. Par ailleurs elle vend ses propres publications (livres et multimedias) qui ont pour objectif de lier pratique et théorie. Mais ces publications ont peine à sortir du cercle des initiés, car ici elles mettent clairement en jeu l'intégration d'un vocabulaire spécifique et analytique. Elles ne s'adressent pas forcément aux initiés de la danse mais aux initiés du corps, de l'espace, du mouvement, des nouvelles technologies et permettent une autonomie dans la recherche et la pratique, comme le confirme Dulce Trejo :

J'ai découvert à Contredanse le DVD Material for the Spine de Steve Paxton, avec lequel je me suis entraînée chez moi pour rester en contact avec le mouvement et l'improvisation pendant la période où je ne prenais plus de cours.

d) La maison : « un lieu culturel » ?



Dessin d'un enfant de primaire, Atelier « Traces et images de danse », par Mathilde Laroque, partenariat avec le Centre Dramatique de Wallonie pour l'Enfance et la Jeunesse, juin 2013, Charleroi.

Nous avons vu que nous pouvons avoir accès à la danse chez soi par différents biais : internet (pour autant que nous soyons équipés), les initiatives artistiques et associatives. Mais nous avons adopté le point de vue de la démocratisation de la culture en parlant de l'accès à la danse contemporaine principalement (excepté les clips télévisés, les publicités et les émissions de variétés) et de sa consommation par le public.

En effet, nous avons pris en compte l'art comme seul domaine de la culture et nous avons reporté la question de l'accessibilité au théâtre et « aux grandes œuvres » sur le lieu du domicile. Hors comment penser plus largement la culture ? Questionnons-nous du point de vue de la médiation culturelle :

La Culture pour tous. Laquelle et sur quel fondement ? Serge Saada.

*Dans son sens le plus large, la culture peut aujourd'hui être considérée comme l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances.*¹⁰² UNESCO, 1982.

La définition de la culture de l'UNESCO (Organisation des Nations Unis pour l'éducation, la science et la culture), semble être la plus complète (il existe une vingtaine de définitions de la culture que le CBAI nous a données lors de la formation *d'Agent de développement et de médiation Interculturelle*). Elle peut nous faire dire que la maison est d'office un lieu culturel compte tenu des transmissions familiales qui s'y opèrent, si l'on considère la culture comme un tout, englobant non seulement l'art mais aussi les codes vestimentaires, la langue, les habitudes alimentaires, la religion, les fêtes, les échanges intergénérationnels, etc. et que le rapport du corps à l'espace, au temps et à l'énergie trouveront toujours une place dans notre quotidien.

*Même ranger sa chambre peut devenir une expérience esthétique au sens de Dewey, en tant qu'interaction entre un organisme et un environnement, un rite qui sollicite les sens et l'imagination et qui débouche sur une transformation de l'espace. De tels processus ordinaires de l'existence préfigurent l'art*¹⁰³.

¹⁰² UNESCO, *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*, Conférence mondiale sur les politiques culturelles, Mexico City, 26 juillet-6 août 1982.

¹⁰³ Selon Maud Halgestein sur son analyse de John Dewey, *l'art comme expérience*, p15, référence citée p5.

CONCLUSION

Pratiquer la danse, c'est aiguïser la conscience de son corps,
Regarder la danse, c'est regarder le monde,
Parler de danse, c'est partager ses perceptions,
Saisir la danse, c'est suivre sa trace.

Se poser la question de la place des danses dans la société revient à se demander quel est la place du corps dans la société: la danse est un peu partout mais sa place n'est jamais acquise. Elle se trouve dans les écoles, les prisons, les hôpitaux, les syndicats, à la maison, dans les centres sportifs, dans les théâtres, dans la rue, dans les parcs, à la mer, à la ferme, dans les livres, à la télé, sur internet, à travers le monde, in utero, dans nos esprits, dans notre mémoire, à *l'instertice des arts...*

Quelles que se soient les danses du monde et du temps, la danse répond à un seul moteur : l'engagement du corps confronté à son environnement culturel au sens holistique, c'est-à-dire social, politique, familial, artistique, éducatif, géographique, historique, spirituel, religieux, philosophique, thérapeutique...

La multitude des termes employés pour désigner les styles de danses existant révèle un foisonnement d'imaginaires en mouvement. Au fil des migrations, les danses sont le résultat de métissages, échos de stratégies identitaires à cohérence complexe. Parallèlement, la place que chaque danse occupe dans les institutions semble être le reflet des inégalités sociales face à un monde de domination économique.

Le système du marché de la danse impose une attitude compétitive entre les artistes. La reconnaissance est telle qu'elle passe par l'appartenance à un groupe. Au sein d'un même groupe apparaissent des artistes émergents qui déplacent les acquis et remettent en question les esthétiques attendues selon leur virtuosité ou leur esprit de provocation. Exclut alors du groupe, ils trouvent de nouveaux espaces de partage, de nouveaux réseaux et élargissent ainsi la vision de la danse.

L'artiste prend toujours un risque lorsqu'il tente une nouvelle approche. Cela demande au spectateur et au programmateur d'objectiver leur regard et de s'abstraire de leurs points de repères habituels. Cette posture du regard n'est pas toujours facile à adopter car elle donne un sentiment de perte de contrôle de soi. Or, n'est-ce pas dans cette situation que nous pouvons apprécier les choses telles qu'elles sont, sans préjugés, comme un jeune enfant qui découvre les choses pour la première fois ? C'est un défi quotidien qui touche tous les domaines de la vie et qui nous amène à expérimenter, à tâtonner, à entrer dans l'inconnu pour élargir nos schémas de pensées et aussi de mouvement.

Les expériences font appel au ressenti et affinent nos perceptions du monde. La danse est par essence l'expérience du corps en mouvement à travers les dimensions temporelle et spatiale. Les perceptions sur le mouvement et leur transmission participent à organiser une

pensée de la danse qui tente de définir des esthétiques. Mais l'engagement du corps n'a pas de limites et il amène les spectateurs, les critiques, les programmeurs à se poser la question : qu'est-ce qui est danse et qu'est-ce qui ne l'est pas ? Le langage des mots connaît des limites. Pour les dépasser, il est nécessaire de ne pas s'arrêter à la forme, mais d'aller creuser l'origine du mouvement, son processus de création. C'est ainsi qu'on ne parlera plus de « la danse contemporaine » mais « des danses contemporaines ».

L'esthétique contemporaine est difficile à définir, même pour moi qui m'y suis formée professionnellement. La diversité de ses formes est le résultat d'une recherche de l'inédit qui demande de regarder au-delà de la proposition scénique et remet en question sans cesse les processus de création. Bien que l'on situe la naissance de « la danse contemporaine » vers les années 80, nommée comme telle dans les institutions, elle semble exister conceptuellement à toute époque et à tout endroit où la création se développe. Les formes émergentes sont ce qui constitue les paysages culturels de demain. Ainsi la danse contemporaine est le fruit d'une longue histoire de la danse qui croise d'autres danses contemporaines. Positionnons-nous dans une dimension temporelle et spatiale, plutôt qu'esthétique face à la diversité de la danse. Suivons sa trace plutôt que de définir ses formes et cherchons à créer des liens entre les cadres de références.

Ainsi, pour partager ma vision sur la danse, avec des publics ayant un cadre de référence différent, je choisis de mettre l'accent sur le rapport entre la danse et le quotidien et montre comment ses formes évoluent dans le temps à travers les métissages et les transmissions. Je pose un regard personnel neutre quant à l'appréciation d'une forme et je considère toutes les formes de danse à un même niveau. Pour parler de la danse contemporaine, poussée par la politique de *démocratisation de la culture*, je parle aussi du hip hop, de la danse classique, de la danse africaine, du jazz, etc, en suivant l'idéologie de la *démocratie culturelle*.

La démocratie culturelle agit selon une reformulation par la voix du peuple de tout un discours politique asservissant. Plutôt que de former des animateurs, des « chargés des relations avec le public », sensés convaincre que l'accès aux « grandes œuvres » est fondamental pour la vie des gens, elle forme des médiateurs qui replacent les expériences singulières de tout un chacun au centre des échanges comme une source d'enrichissement mutuel. Et s'il est question de réceptivité par le plus grand nombre, alors elle accepte que le sens d'une œuvre, qu'elle soit « savante », « populaire » ou « traditionnelle », s'autoconstruise par la rencontre entre l'imaginaire du spectateur et celui de l'artiste et non pas par des codes pré établis. Une des missions principales d'un médiateur culturelle de l'art est de permettre au plus grand nombre de bâtir ensemble un nouveau discours sur l'art qui ne soit pas réservé qu'aux initiés.

Les actions de médiation émergent de différents corps de métier : artistes, animateurs, enseignant, journaliste, documentaliste. Une personne peut se retrouver dans différents domaines à la fois et c'est ce qui fera la spécificité de ces actions. La médiation culturelle s'invente au quotidien.

En Belgique depuis près de 10 ans, précisément à Bruxelles, j'ai développé différentes compétences autour de la danse qui m'ont permis de mettre en place des projets de

médiation culturelle différents. J'ai dû avant tout apprendre à connaître ce pays complexe, sa structure et son fonctionnement, afin d'orienter au mieux mes démarches professionnelles et mes champs d'actions. Je me suis intégrée à un paysage chorégraphique qui a connu de gros bouleversements dans les années 80 mais qui est bien ancré depuis les années 90 dans une approche esthétique contemporaine. Mes rencontres et mes recherches m'ont permis d'approfondir ma vision sur la danse en Belgique.

J'ai pu constater que le paysage chorégraphique belge est très marqué par la politique de démocratisation culturelle qui prône l'accès à la culture pour tous. Cette politique soutient de façon élitiste les artistes et les institutions en cherchant à créer les conditions d'une production et d'une diffusion artistique optimales afin de contribuer à former une identité intellectuelle de l'art et à nommer des « ambassadeurs culturels ». Elle favorise également les initiatives d'ouverture des publics de la part des théâtres. Elle entre dans un dialogue sociétal avec d'autres politiques pour trouver des stratégies d'approche des publics. Ainsi, différents dispositifs se mettent en place, s'appliquant aux champs de l'intégration sociale, de la santé, de l'éducation, de l'urbanisme, de l'économie, etc. Ces dispositifs créent des catégories de public cible et s'offrent au secteur professionnel sous forme d'appels à projet ou de contrats. La culture devient « utile » en servant l'intérêt général de la société : la sécurité dans les quartiers, le développement d'une pensée intellectuelle, moins d'exclusion et plus de cohésion, le développement économique d'un marché culturel ...

Mais la démocratisation de la culture n'est-elle pas justement en train de créer plus de clivages tout en voulant les inhiber ? Catégoriser les gens n'est-il pas une façon de diviser la société et d'affirmer les inégalités ? Ne peut-on pas s'adresser aux personnes telles qu'elles sont, sans les rassembler dans des cases ? Car les cases ne correspondent pas toujours à la réalité et créent des représentations sociales, des préjugés et des discriminations. On se retrouve finalement devant une impasse. Les médiateurs culturels révèlent en effet qu'il y a des *initiés* dans les *publics défavorisés* et qu'il y a des *non publics* dans les *élites financières*.

Le rôle d'un médiateur culturel est donc pensé comme un messenger qui ne s'adresse pas seulement « au peuple » dans une démarche de sensibilisation, qui ne s'adresse pas seulement aux plus défavorisés, mais qui touche aussi les consciences des « élites ». Il révèle la singularité des regards et le potentiel des spectateurs à créer du sens à partir de leurs perceptions.

Le médiateur ne se positionne plus sur une échelle sociale verticale mais horizontale, basée sur l'expérience, la sensibilité et le cadre de référence culturel de chacun. Par définition, le médiateur s'adresse à deux parties et non seulement à une. Il cherche à créer un terrain d'entente en se positionnant de manière neutre. Il est un relais entre différents arts de vivre et arts de faire. S'il a malgré tout pour mission de rapprocher les publics vers les lieux culturels institutionnels, il pointe le doigt avec la même insistance sur le fait que la maison, la rue ou les usines désaffectées peuvent aussi être des lieux culturels.

Parallèlement, les actions de médiation ne visent pas seulement les personnes qu'on aurait jugé les plus démunies, au niveau économique et aussi intellectuel, pour avoir accès aux œuvres. Rappelons-nous que les projets *Danse à l'école* de Pierre de Lune visent aussi bien les élèves que les enseignants. Le projet *Faire corps avec l'art* de l'ASBL le Pont des arts

s'adressent aux patients tout comme aux soignants. Les ateliers de danse extra-scolaire peuvent réunir parents et enfants. Et Lorsque Katie Verstockt s'adresse au public pour le sensibiliser aux formes émergentes, elle s'adresse aussi « au monde de la danse ». Quand elle parle aux artistes, elle parle aussi aux politiques. Si le médiateur doit familiariser les jeunes de quartiers à aller voir le dernier spectacle de Jan Fabre, il va aussi penser à inviter la « communauté intellectuelle » à assister à un *Battle* de hip hop et il créera des liens entre les deux mondes tentant de briser les préjugés et les identités figées.

Ces échanges à double sens, basés sur les expériences quotidiennes et les perceptions de chacun et inscrits dans un espace circulaire, permettront de créer des liens entre tous et participeront à définir une représentation collective de la danse. La danse sortirait de son contexte artistique pour atteindre la dimension universelle qu'elle a toujours eue.

RÉFÉRENCES

LIVRES (Classés par nom alphabétique d'auteur)

Jean-Marc ADOLPHE, *Carlotta Ikeda, Danse Butô et au-delà*, Lausanne : Favre SA, 2005.

Bonnie BAINBRIDGE COHEN, *Sentir, Ressentir et Agir*, Nouvelles de danse n°50, Bruxelles : Contredanse, 2004.

Sally BANES, *Dancing women, Female bodies on stage*, New-York & Londres : Routledge, 1998.

Palerme et Sally BANES, *Democracy's body, Judson dance Theater, 1962-1964*, Durham and London : Duke University Press, 1993.

Dominique BOIVIN, Christine ERBE, Phillipe PRIASSO, *La danse moderne*, Paris : Gallimard Jeunesse, 1998.

Noëlle CHÂTELET, *Au pays des vermeilles*, Paris : Seuil, 2009.

Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris : Minuit, 1991.

Dominique DELOUCHE, *Le corps glorieux*, Tournai : La Renaissance du Livre, 2003.

Geisha FONTAINE, *Les danses du temps*, Pantin : Centre national de la danse, 2004.

Michel GUÉRIN, *Philosophie du geste*, Arles : Actes sud, 1995.

Jean-Michel GUY, *Les publics de la danse*, Paris : la Documentation française, collection du Département des études et de la prospective du Ministère de la Culture et de la Communication, 1991.

Anna HALPRIN, *Mouvements de vie, 60 ans de recherches, de créations et de transformations par la danse*, Bruxelles-Contredanse, 2009.

Simon HECQUET et Sabine PROKORHIS, *Fabrique de la danse*, Paris : PUF, collection *Lignes d'art*, 2007.

Laurence LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles : Contredanse, 2004.

Laurence LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine, la suite*, Bruxelles : Contredanse, 2007.

Claudine MOÏSE, *Danseurs du défi, rencontre avec le hip-hop*, Montpellier : Indigène, 1999.

Jean-Luc NANCY et Mathilde MONNIER, *Dehors la danse*, Lyon : Rroz, 2001.

Victoria P.GEDULD, *Dance is a weapon, la danse est une arme, 1932-1955*, Pantin : Centre National de la danse, 2007.

Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, Paris : La fabrique, 2008.

Jacqueline ROBINSON, *Danse chemin d'éducation*, Paris : autoédité, 1993.

Didier STIERS, *Flashback. Histoire(s) de la danse hip hop en Belgique*, 2007.

Alphonse TIEROU, *Si sa danse bouge, l'Afrique bougera*, Paris : Maisonneuve & Larose, 2001.

Raoul VANEIGEM, « créativité, spontanéité et poésie », dans *Traité et savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris : Gallimard, 1967.

Joëlle VELLET, « Les représentations sociales de la danse », *Danse : Le corps en jeu*, Paris : Presses Universitaires de France, 1992.

Ouvrages collectifs :

De L'une à l'autre, sous la direction de Baptiste ANDRIEN, Bruxelles : Contredanse, 2010.

Danse et Pensée : une autre scène pour la danse, sous la direction de Bruni CIRO, Sammeron : GERMS, 1993, p170.

Interagir avec les nouvelles technologies numériques, sous la direction de Florence Corin, Bruxelles : Contredanse, 2004.

Anthropologie de la danse, Genès et construction d'une discipline, sous la direction d'Andrée GRAU et Georgiana WIERRE-GORE, Pantin : Centre National de la Danse, 2006.

La danse en solo, une figure de la modernité, sous la direction de Claire ROUSIER, Paris : Centre National de la danse, 2002.

ARTICLES DE PÉRIODIQUES (Classés par nom alphabétique d'auteur)

Jean-Marc ADOLPHE, *Eclats du Plat pays*, Mouvement °4, Mars-avril-mai 1999, p28-34.

Jean-Marc ADOLPHE, *La reconquête du réel*, in Les Saisons de la danse n°283, août 1996, p33-34.

Jean-Marc ADOLPHE, *L'improvisation, une science occultée*, Dossier improviser, in Mouvement n°68, mars-avril 2013, p39-41.

Christian BÉTHUME, *Entre science et tradition cachée*, Dossier improviser, in Mouvement n°68, mars-avril 2013, p 42-45.

Jean-Yves BOSSEUR, *Du jeu à l'écrit ou de l'écrit au jeu : l'improvisation en musique contemporaine*, in Nouvelles de danse, Contredanse, n°22, hiver 1995, p51-59.

Matilde CEGARRA, *Le Body Weather : Investigation du corps et de ses changements*, in NDD l'actualité de la danse n°48, été 2010, p8-11.

Anne DECORTET-AHIHA, *L'exotique, l'ethnique et l'authentique : regards et discours sur les danses d'ailleurs*, in Civilisations, n° 1-2, 2006, p149-166.

Johan DHAESE, *Redécouvrir ses racines par la danse- thérapie. Une expérience en milieu carcéral*, NDD Info n° 32, automne, 2005, p11-12.

Agathe DUMONT, *Ces dessins qui font le danseur*, in nouvelle revue d'esthétique n°3, 2009, p59-66.

Thomas FERRAND, *Retour aux sources*, entretien avec Faustin Linyekula, in Mouvement n°45, octobre-décembre 2007, p 104-107.

Laurent GOUMARRE, *La danse : lieu frontière. La danse ? Entre les arts*, in Artpress, n°270, juillet-août 2001, p20-26.

Mathilde LAROQUE, *La médiation culturelle : un espace de partage*, in NDD l'actualité de la danse n°57, printemps, 2013, p22-26.

Mathilde LAROQUE, *L'émergence, et après? Débat de clôture de l'exposition Révélation, La Bellone, le 28 février 2010*, in NDD l'actualité de la danse n°47, avril 2010, p14.

Pierre LARTIGUE, *Creuser le mouvement*, entretien avec Merce CUNNINGHAM, L'Avant-Scène Ballet/danse, n°10, 1982, p29.

Steve PAXTON, *Esquisse de techniques intérieures*, in Nouvelles de danse, Contredanse, n°38-39, 1999, p103-122.

Jean Yves PIDOU & Muriel JOST, *L'hybridité de l'hybris, Aspects sociaux et politiques de la performance*, in Passages n°38 printemps 2005, p40-45.

Oskar SCHLEMMER ?, *L'homme et la figure d'art*, in *La composition*, nouvelle de danse 36 /37, Bruxelles : Contredanse, p33-45.

ARTICLES DE PRESSE (classés par ordre chronologique)

Auteur inconnu, *La danse n'est pas morte en Belgique* », La libre Belgique, 27-28 juin 1987

Laurence BERTELS, *Vous dansiez ? Et bien chantez !*, La dernière heure, 24 janvier 1990

Auteur inconnu, *Le maître est parti, les souris dansent*, Le MAD, 30 mai 1990

Jean-Marie WYNANTS, *Vous en rêviez ? Et bien dansez maintenant*, in Le Soir, samedi 9 janvier 1999.

D.L.G, *Un rapport dénonce les pratiques en cours à l'école de l'Opéra de Paris*, Le Monde, samedi 7 décembre 2002.

Camille BORDENET, *Rudolph Laban, chorégraphe des JO de Berlin 1936*, Le monde, 31 octobre 2012.

ARTICLES DE WEB-MAGAZINE (Classés par ordre chronologique)

Roland LIENHARDT, *Main Mise et monopole du ministère de la culture, l'exemple de la danse*, texte de 1998 paru dans le chapitre IX- *Un ministère qui génère une culture d'Etat au lieu de permettre aux artistes d'exister*, in La lettre de Nodula, www.nodula.com/9culturedetat.html

Katie VERSTOCKT, *L'émergence dans la création chorégraphique : Le Boom Belge des années 80-90*, in Prospero european review theater and research, rubrique *Theory*, édition janvier 2010, www.t-n-b.fr

SITES INTERNET (Classement alphabétique)

www.artsdelamarionnette.eu
www.arts-vivants-departements.fr
www.astrac.be
www.centrepompidou.fr/education
www.cnd.fr
www.contredanse.org
www.eclap.eu
www.fespad.org
www.idoce.eu
www.ina.fr/video/I0000883
www.lababole.com
www.larenloc.com
www.lestanneurs.be
www.montpellierdanse.fr
www.numeridanse.tv
www.postcolonialweb.org
www.unesco.org

DOCUMENTS (actes, rapports, études...)

(Classés par ordre chronologique)

Âge du corps, maturité de la danse, Actes de la Table ronde organisée par le Cratère théâtre d'Alès le 13 avril 1996.

Art 23 : Culture et Emancipation sociale, Actes du colloque du 10 juin 1998, Centre culturel d'Auderghem, organisé par la Fondation Roi Baudouin et l'association *Culture et Démocratie*. Gerard MAYEN, *La danse contemporaine pour une chorégraphie des regards*, dossier pédagogique édité en ligne par le Centre Pompidou, Direction de l'action éducative et des publics, mai 2004.

Journal n°1 des Brigittines, Centre Contemporain du Mouvement et de la voix de la Ville de Bruxelles, août-septembre-octobre 2007.

Formations de professeurs de danse hip hop, document réalisé par La Fédération Arts vivants et départements, Montpellier, édité en ligne, octobre 2009.

Jean-Pierre NOSENT. *Formation des cadres culturels dans les années 70, Genèse d'un modèle de formation à visée émancipatrice dans le champ de la culture et de l'éducation permanent*, le 10 octobre 2009.

Lionel THELEN, étude sur le travail de relation avec le quartier mené aux théâtres les Tanneurs, présentée à l'occasion de la journée de réflexion « La médiation culturelle : effet de mode, mission ou nécessité ? » aux Tanneurs à Bruxelles, le 21 décembre 2012.

L'énigme de la créativité, actes de la conférence organisées à l'Université de Ljubljana en Slovénie en septembre 2012, par la Fédération européenne des Ecoles Steiner Waldorf (ECSWE), in *L'alouette*, revue de l'école Steiner de Court-st-Etienne, Belgique, juin 2013.

cARTable d'Europe, approche du concept d'évaluation en éducation artistique à partir de résidences d'artistes à l'école, Ed. Caisse des Ecoles de la ville de Lyon, 2013.

DOCUMENTAIRE AUDIO-VISUEL

Anne CLOSSET, *Get Your Funk !* Centre culturel Jacques Franck, Bruxelles, 2012.

CONFÉRENCES (classée par ordre chronologique)

« Reconstitution de la danse : reconstruction ou intervention critique », rencontre autour de *Parades & Changes* de Anna Halprin, le 4 octobre 2008, La Raffinerie, Bruxelles.

« Un nouveau paysage ? », *Rond-Points de la danse*, organisés par Contredanse, La Réunion des Auteurs Chorégraphes et La Bellone, le 26 mai 2011, à La Bellone, Bruxelles.

« L'art et les publics : une relation qui se construit », *Rond-Points de la danse*, organisés par Contredanse, La Réunion des Auteurs Chorégraphes et La Bellone, le 21 novembre 2012, à La Bellone, Bruxelles.

« Comment les recherches archéologique peuvent questionner l'art chorégraphique ? », conférence de Laurent OLIVIER au Centre Chorégraphique National du Languedoc-Rousillon, Montpellier, lors du séminaire *Héritage illégitime*, 26-28 mars 2013.

« Danse et politique », *Rond-Points de la danse*, organisés par Contredanse, La Réunion des Auteurs Chorégraphes et La Bellone, le 26 avril 2013, à La Bellone, Bruxelles.

A

N

N

E

X

E

S

ANNEXES

Annexe I : Entretiens

1. Avec Katie Verstockt : « La vague belge » : Émergence, reconnaissance, mémoire p96
2. Avec Luc de Laresse : La danse classique, une « autodiscipline » en évolution, un art du spectacle en déperdition p 103
3. Avec Dulce Trejo : Quels outils pour la recherche universitaire en danse ? p112

Annexe II : La conscience du corps : de l'expérience à la créativité

1. Champs d'application des techniques somatiques p117
2. Tour d'horizon des techniques somatiques et autres méthodes p 117
3. Ouverture de la pédagogie de la danse classique p118
4. L'intégration des expériences dans le processus d'apprentissage : la philosophie des pédagogies nouvelles p119

Annexe III : L'improvisation : des visions opposées p121

Annexe IV : Repères politiques et institutionnels belges

1. Les différents niveaux de pouvoir de l'Etat belge et leurs compétences p 123
 - a) Historique: de l'autonomie culturelle à la fédéralisation p 124
 - b) Répartition des compétences p 124
2. Focus Région bruxelloise p127
 - a) Trois commissions communautaires p127
 - b) Institutions d'utilité publique p127
3. Focus Communauté française : mise ne place d'une politique pour la danse p138
 - a) Naissance de l'institution culturelle francophone p138
 - b) Naissance de trois ballets institutionnels et des premières compagnies indépendantes p138
 - c) Naissance d'une administration pour la danse p129
 - d) Services des Arts de la Scène p129
4. La place des artistes face à la communautarisation de la danse p130

Annexe V : Approche théorique de la danse dans les projets *Danse à l'école*

1. Les classes de primaire p131
2. Les classes de maternelle p132

ANNEXE I.1.

« La vague belge » : Émergence, reconnaissance, mémoire

Interview de Katie Verstockt

Le 22 juillet 2013

Par Mathilde Laroque

Née d'une famille d'artistes, Katie Verstockt côtoie l'art dès son plus jeune âge. Elle participe à l'émergence de nouveaux chorégraphes, dite « la vague belge », en tant que journaliste de danse au quotidien flamand Knack, et à la radio flamande VRT dans les années 80-90. Elle consolide la professionnalisation de la danse en Flandre notamment en tant que présidente du premier Conseil de la danse au Ministère de la culture. Katie Verstockt anime des rencontres publiques autour des spectacles de danse et enseigne la théorie de la danse dans différents cursus supérieurs à Anvers : le conservatoire de danse, la haute école d'Art St-Luc, l'after-master en Art du spectacle à l'Université. Elle est l'auteur de plusieurs textes sur la danse publiés dans des livres, des périodiques, un web-magazine (réalisé dans le cadre de Prospero, projet européen pour la recherche en danse) et divers journaux.

Qu'est-ce qui vous a marqué au début des années 80 dans le paysage chorégraphique belge ?

J'ai été frappée par l'émergence de jeunes chorégraphes qui très souvent n'avaient pas de formation classique en danse comme on en donnait dans les écoles professionnelles. Ils avaient seulement suivi quelques cours dans de petites écoles de danse influencées par les modernes et étaient formés en psychologie, pédagogie, peinture, sculpture... Mais ils avaient choisi de travailler avec des corps en mouvement, pour ne pas dire des « corps dansants ». Certains disaient « ce sont des corps qui bougent, mais pas dansants ». D'autres répondaient : « dès qu'un corps bouge, il danse ». Ces différences d'approche étaient intéressantes. Ces jeunes cherchaient et trouvaient des mouvements qui n'étaient pas issus d'une éducation traditionnelle en danse, ni classique, ni moderne, pas même post-moderne. Ils avaient un propos et à partir du propos ils commençaient à chercher du mouvement. Ils ne travaillaient pas avec des danseurs formés nécessairement. Ils ont innové la danse en Belgique en introduisant dans le milieu de nouvelles inspirations. Il n'y a qu'Anne Teresa de Keersmaeker (dite « ATDK »), Nicole Mossoux, Pierre Droulers et Michèle Anne-De-Mey entre autres qui sont passés par l'école de Béjart, *Mudra*. La plupart des chorégraphes, aujourd'hui au « top du monde » comme Wim Vandekeybus, Alain Platel, Jan Fabre, n'ont pas de formation professionnelle en danse. Dès que le corps humain est entraîné dans un langage, il a tendance à s'enfermer dans des schémas corporels et à n'utiliser que ce vocabulaire. Je le remarque

avec les étudiants du conservatoire. On leur apprend de nouvelles choses, on les incite à chercher leur propre chorégraphie, mais ils utilisent toujours le même langage. Les danseurs sans formation stricte sont plus libres et trouvent de nouveaux mouvements. C'est ce qui a rendu cette danse des années 80 intéressante.

Comment la formation de ces jeunes artistes a-t-elle influencé leurs créations chorégraphiques ? Comment se caractérisent ces « nouveaux mouvements » ?

Alain Platel travaillait en tant qu'orthopédagogue. Jan Fabre, lui, est plasticien à la base. Quant à Wim Vandekeybus, il a étudié la psychologie et la photographie. Ils avaient une autre approche de la danse. Jan Fabre et Wim Vandekeybus développaient un rapport visuel à l'espace. Ils cherchaient à lui donner forme et à le remplir, alors que les danseurs partaient plutôt du mouvement même. Alain Platel et Wim Vandekeybus, issus du monde de la psychologie, se sont plongés dans l'expressionnisme comme les Allemands. Ils s'intéressaient aux gestes et aux caractéristiques des gens « anormaux ». Mais plutôt que d'exprimer ces traits à travers une subjectivité qui déforme une réalité, comme l'expressionnisme des années 30, ils les observaient et en distillaient ce qui était considéré comme « pas normal », comme « particulier ». C'est autre chose qu'« exprimer ». Platel invitait directement sur scène des gens atteints du syndrome de down (trisomie 21). Il regroupait dans ses spectacles différentes personnalités : une danseuse classique, un danseur hip hop, un circassien, une vieille dame, un ivrogne qu'il rencontrait dans un café, etc. Quant à Wim Vandekeybus, il a travaillé sur la peur que les gens aveugles peuvent ressentir pour se lancer dans l'espace. Il a décortiqué les gestes particuliers qu'ils font pour se protéger. Il a réellement travaillé avec des aveugles. Ces gestes qui appartiennent à ces gens se sont glissés dans le vocabulaire de sa compagnie où chacun a pris le langage corporel de l'autre. À l'époque, ces jeunes avaient une façon de voir le corps autrement. Jan Fabre et ATDK, eux, ont été influencés par la période minimaliste à New-York lors d'un séjour aux Etats-Unis.

Comment cette nouvelle génération est-elle arrivée dans les théâtres ?

À leurs débuts, ces nouveaux chorégraphes n'avaient pas de scène. Aucun théâtre ne voulait montrer cette danse contemporaine. Le ministère de la culture et les programmeurs disaient : « ce n'est pas de la danse, ces gens ne savent pas danser ». Alors les artistes ont cherché d'autres lieux, ils squattaient des maisons, des anciennes usines vides. Ils étaient logés dans des locaux avec des fuites quand il pleuvait et ils vivaient sans subsides. Les spectacles étaient donc créés dans des situations très précaires, dans des lieux sans électricité et sans chauffage. Jan Fabre répétait avec sa compagnie dans un vieux cinéma considéré insalubre. Les pompiers les ont chassés. Alain Platel vivait dans son loft où il a réalisé et montré ses premières créations. C'est là que se sont passées les choses les plus intéressantes. Le public n'était pas composé de danseurs ou de personnes du monde de la danse qui jugeaient le niveau technique. Il était formé surtout de jeunes intellectuels, de jeunes artistes de tous les secteurs disciplinaires sauf la danse. En 82, Jan Fabre et ATDK sont revenus des Etats-Unis avec chacun leur première création qui a fait un choc énorme. Ils ont réveillé le monde du théâtre. D'autres jeunes se sont dit : « la danse contemporaine est possible, nous voulons aussi montrer nos projets ». En 83 à Anvers, un petit festival, de Beweging (qui veut dire le mouvement) a proposé de programmer les jeunes artistes. Il était très précaire, il offrait juste un lieu où il invitait le public et la presse, mais personne n'était payé. C'était une biennale et

beaucoup de gens qui sont actuellement dans le circuit ont débuté là : Nicole Mossoux, Marc Vanrunx, Karine Vynck... On a très vite senti qu'il existait un public très intéressé, mais pas issu du monde de la danse. Celui-ci n'arrivait pas à se raccrocher à ce qu'il connaissait.

Comment avez-vous aidé le public à se rapprocher de ces nouvelles formes ?

J'étais journaliste à cette époque dans les années 80. Mais le plus important est que je suis issue d'une famille d'artiste, j'avais notamment un frère compositeur de musique électronique. J'ai ce regard critique sur l'art qui m'a permis de comprendre l'émergence des formes. J'ai aussi une formation en danse que j'ai dû abandonner pour des problèmes de dos. J'ai une base classique, jazz et moderne (Graham, Laban, expressionnisme) avec les influences de mon professeur, Anne Sloomakers. Elle m'a transmis un regard très large sur le mouvement. Le public était en demande de nouveauté, il en avait marre de Béjart mais il ne savait pas comment comprendre les nouvelles formes. Ma première tâche a été d'essayer d'expliquer. Les artistes n'étaient pas capables de le faire. Ils étaient en pleine recherche artistique et n'avaient pas de mots pour décrire leur travail, car ils en étaient trop imprégnés et n'avaient pas la distance nécessaire pour mettre des mots dessus. J'essayais alors de donner au public des points d'accroche avec d'autres disciplines (la musique, les arts plastiques, les arts visuels, l'interaction entre la danse et les nouvelles technologies, etc.). Encore aujourd'hui, je propose différents types d'interventions : des conférences de trois heures, des rencontres publiques avant et après le spectacle, avec le chorégraphe présent ou pas. Et j'ai écrit des articles dans les revues *World dance*, *Ballet International*, le journal *Le monde* entre autres. Mais j'étais très peu payée (10 ou 15 euros pour un article) et je ne pouvais pas vivre de ça. J'animais une émission culturelle radio, après le journal de 13h. J'étais responsable de la danse. On n'en parlait pas tous les jours, juste une fois par semaine.

Comment le monde de la danse classique a-t-il réagi face à l'émergence des jeunes chorégraphes que vous avez favorisée en tant que journaliste ?

J'ai eu des menaces du monde de la danse classique. Le Ballet Royal de Flandre a écrit des lettres au *Knack* pour dire que « c'est scandaleux d'utiliser des espaces de publication pour des gens qui ne sont pas des danseurs ». Ils m'ont menacé de me faire un procès. J'écrivais sur les jeunes émergents, mais parfois pour les protéger quand le spectacle était mauvais, je ne préférais rien écrire. Le Ballet royal de Flandre a également demandé au Ministère de la culture de ne pas donner de l'argent à ces jeunes. Jusque dans les années 80, ils absorbaient tous les subsides, ils se sont défendus comme des lions pour les préserver intégralement. Ils ont ralenti le développement de la danse contemporaine aux yeux du public, de la bourgeoisie. C'était de bon ton d'aller voir les ballets classiques, Jeanne Brabants plutôt que les jeunes compagnies.

Qui est resté à vos côtés pour soutenir votre engagement dans la reconnaissance de la danse contemporaine ?

Le rédacteur en chef de *Knack*, malgré les menaces de procès m'a soutenue et était prêt à me payer un avocat. De même, Paul Arias, le rédacteur en chef du programme culturel de la radio, était 100% avec moi. Jamais il ne m'a refusé une proposition, même si elle était provocante. Il disait : « je ne comprends pas la danse, je connais bien le théâtre de la parole, mais dès que

la parole n'est plus, je suis perdu ». Il trouvait donc très importantes mon implication et mes démarches. Les éminences grises du monde du journalisme et de la culture ont compris qu'il fallait quand même suivre ces nouveaux chorégraphes. Je préfère dire « artistes », car ils sont plus que des « chorégraphes ». Ce sont des intellectuels, des philosophes, des êtres qui pensent « création » dans le sens plus large que donner forme à des mouvements dans l'espace et dans le temps. Ils suivent le monde et affirment des positions sociales, spirituelles, politiques par rapport à la société. Ils essayent de construire des pièces d'art où il y a des choses qui bougent plus que des corps, comme des sons, des objets, la lumière... Aujourd'hui le mot chorégraphe devient trop étroit.

Quel est l'héritage chorégraphique de la Belgique à part BÉJART et les ballets classiques ?

Mudra ferme ses portes en 1988, un an après le départ de BÉJART. Ce n'est qu'en 1998, qu'ATDK démarre son école *PARTS (Performing Arts and Training Studios)*. Elle axe la formation sur Pina Bausch (issue de l'expressionnisme allemand et qui a développé la *danse-théâtre*), Trisha Brown (inspirée par la Technique FM Alexander, qui travaille le mouvement avec une approche minimaliste et un état de corps relâché) et William Forsythe (issu de la danse classique et qui a développé un langage abstrait). On commence à voir ici des stéréotypes. Mais avant cela en Belgique, on avait connu beaucoup de danse expressive allemande avec des bases issues de Laban et Kurt Joss. Les sœurs Brabants (dont Jeanne, fondatrice du Ballet Royal de Flandre) ont suivi des cours chez Laban et Kurt Joss. Mais le post-modernisme nous a échappé dans les années 60-70. Anne Sloomackers, mon professeur qui a enseigné notamment à ATDK, avait suivi quelques stages à Paris de danse Cunningham, de butô, de mime, mais très peu. Elle s'est également formée aux danses traditionnelles en Indonésie. Les danses abstraites et l'improvisation n'étaient pas passées par la Belgique. En 84, un festival à Louvain a invité les grands chorégraphes postmodernes comme Trisha Brown, Steve Paxton, Lucinda Child, qui avaient déjà présenté des spectacles en Belgique à la fin des années 70 mais qui étaient restés inaperçus. Et là, le public curieux qui venait de voir les jeunes belges, était prêt à voir les américains. Des théâtres, des centres culturels ouvrirent alors une scène à cette jeune génération belge qui était sans subsides ou qui en touchait très peu. Ils leur offraient parfois le lieu, donnaient un petit salaire aux danseurs juste pour le spectacle et commençaient à sentir qu'ils avaient une responsabilité pour aider ces jeunes. Beaucoup de centres culturels et de théâtres ont sacrifié des « budgets à risque » pour la danse contemporaine.

De quels autres moyens financiers et logistiques disposaient-ils pour leur création ?

Il y avait une petite organisation de théâtre et d'artistes qui se rassemblaient pour mieux fonctionner. Elle s'appelait « *schaamte* » qui veut dire « la honte ». Les artistes ont survécu de cette manière pendant une dizaine d'années, comme ATDK. Ils partageaient un local, un administrateur, une ligne téléphonique, un chargé de communication, la vente des spectacles... Ce fonctionnement a été l'exemple de beaucoup d'associations en Belgique et à l'étranger. ATDK a pu monter ainsi sa carrière. Jan Fabre est devenu très connu. Il y a eu un *Boom* en 82. Mais 10 ans après, Jan Fabre et sa compagnie vivaient encore seulement avec les allocations de chômage, même s'ils étaient au top du monde, programmés dans les plus grands festivals et théâtres. De même, ATDK et sa compagnie vivaient grâce aux co-productions des grands théâtres étrangers. Ce n'est qu'en 1993 que le ministère de la culture

flamande a inauguré des Conseils par art, et m'a proposé d'être présidente du Conseil de la danse. Mais il n'y avait quasiment pas de budget pour ces jeunes.

En tant que première présidente du conseil de la danse au Ministère de la communauté Flamande, comment avez-vous traité la question de la précarité des conditions de travail des jeunes chorégraphes ?

J'ai eu une attitude provoquante. J'ai pu convaincre le ministre d'augmenter le budget pour la danse. A notre première réunion, tous les membres et moi-même avons donné notre démission. Nous avons dit au Ministre : « vous n'avez qu'à offrir le budget à une seule compagnie pour qu'il y en ait au moins une qui puisse travailler dans des conditions convenables. On ne veut pas découper le budget pour qu'il ne reste que des cacahuètes à chacun ». Le Ministre m'a invitée. Je lui ai fait remarquer que cette « belgium wave », nommée encore au Canada le « boom belge », était connue dans le monde et que dans leur propre pays les artistes n'arrivaient pas à vivre convenablement. Je lui ai dit que je reconnaissais la valeur du Ballet Royal de Flandre, mais que ce dernier louait des grandes salles de spectacles avec l'argent du Ministère pour pouvoir tourner à l'étranger, à Boston notamment. Par contre, Jan Fabre, Alain Platel, Wim Vandekeybus, eux, étaient programmés et co-produits par les théâtres étrangers qui leur proposaient des résidences pour s'y installer. J'ai lancé une alerte au Ministre pour lui faire comprendre qu'on allait perdre ces jeunes-là qui donnaient une réputation positive de la Flandre à l'étranger. Il a doublé sur place le budget de la danse avec la promesse que l'année d'après il allait encore le doubler et qu'il ferait des efforts pour l'augmenter par rapport à celui du théâtre. En quatre ans le budget a été multiplié par huit. Une bonne diplomatie peut faire beaucoup de choses ! Mais à chaque renouvellement du Ministre de la culture, il fallait argumenter. Finalement, les politiques se sont rendues compte que la danse contemporaine était importante et ils ont suivi le mouvement. Ils ont persévéré et construit un public de danse contemporaine jusqu'à obtenir des salles pleines.

Quelles autres démarches avez-vous entreprises pour contribuer à la professionnalisation de la danse en Belgique ?

J'ai participé à l'amélioration du statut d'artiste. On a avancé énormément. Tous les danseurs peuvent avoir maintenant une mutuelle, un statut artistique plus avantageux, ils peuvent recevoir des indemnités de chômage plus vite. Avant ils devaient travailler pendant de nombreux mois avant de pouvoir bénéficier du chômage d'artiste et c'était très difficile de l'obtenir. Le statut artistique est devenu meilleur. J'ai par ailleurs mené un projet pendant un an, subventionné par le ministère des affaires sociales. Le but consistait à sortir de la précarité des artistes amateurs qui souhaitaient se professionnaliser dans la danse. Ils venaient de toutes disciplines (arts plastiques, hip hop, flamenco, classique, gymnastique...) et voulaient devenir danseurs mais ils n'avaient pas les moyens de s'offrir des cours dans une école professionnelle. J'invitais des professeurs, j'organisais des sorties au spectacle. La plupart des participants n'étaient jamais allés voir un spectacle dans un théâtre. C'était très difficile de leur proposer quelque chose qui n'allait pas les choquer. Dans ma propre carrière, je n'avais jamais vu autant de nudité sur scène que cette année-là. Ils étaient choqués et moi aussi. C'était dur mais très intéressant. Ces jeunes sont encore maintenant dans le monde de la danse. Je leur ai donné l'occasion de travailler dans la discipline où ils se sentaient bien, plutôt que de continuer à être amateur. Aujourd'hui, ils gagnent encore leur vie avec la danse (dans

l'enseignement, l'organisation de festivals, etc.). À l'époque, j'avais rencontré Mathilde Monnier, chorégraphe et directrice du Centre Chorégraphique National de Montpellier. Elle me disait qu'elle m'enviait. Elle proposait aussi un même genre de formation pour des danseurs hip hop dans le but de les sortir de la rue et les amener sur scène, mais ça a été un échec pour elle. Ces jeunes préféraient danser dans les clips, les publicités ou encore dans la rue plutôt que dans un théâtre parce qu'ils étaient notamment moins bien payés.

Quels outils manquent au public aujourd'hui pour l'aider à s'orienter face à la diversité des propositions chorégraphiques ?

La presse ne donne plus de place à la critique et c'est vrai aussi en France. On ne trouve seulement que de toutes petites critiques de 20 lignes, mais plus vraiment des analyses sérieuses, ni d'articles en avant des programmations pour situer le spectacle et en faire une pensée plus large : introduire le chorégraphe, introduire le style qu'il propose, ses idées, etc. La critique commence à être en danger. Je ne suis pas si sûre que je trouve ça dommage, car je sens que le public a plus facilement accès à l'information maintenant qu'il y a 30 ans grâce à internet. Si le public veut s'orienter, il peut consulter le site web de la compagnie ou des théâtres. Les compagnies payent des gens qui écrivent des textes pour elles. Mais je remarque que le public vient encore très nombreux à mes introductions (plus de 100 spectateurs). Ils ont tout de même besoin de quelqu'un pour les aider à se positionner. Les sites web ne suffisent pas parfois à rendre le spectateur autonome. Parallèlement, le rôle d'information que jouaient les journalistes de danse a perdu de sa valeur aujourd'hui. Au début, les théâtres distribuaient dans la salle une feuille avec le titre du spectacle, le nom du compositeur, le nom du chorégraphe parfois manquant, le nom de la compagnie et cinq lignes sur le spectacle. Il n'y avait aucune bibliothèque où l'on pouvait trouver des informations. Le Vlaams Theater Instituut et le centre de documentation de Contredanse n'existaient pas encore à Bruxelles. Il n'y avait aucun document sauf cette feuille de salle... En tant que journaliste j'allais à Paris, à Amsterdam, à Londres et je suivais tous les festivals du monde pour me préparer aux nouvelles saisons et pouvoir écrire des articles qui allaient informer le public. Je perdais de l'argent au lieu d'en gagner car les magazines ne me payaient pas les frais. Vivre de ma plume n'a jamais été possible. J'ai donc commencé à travailler en tant qu'enseignante, ou dans les galeries d'art comme commissaire d'exposition.

Au conservatoire, comment amenez-vous les notions d'histoire et d'analyse de la danse auprès des étudiants ?

De façon diverse et je change le système souvent. J'établis une liste de thèmes que je partage entre les étudiants et je leur demande de faire des recherches par groupe de deux ou trois. Chaque groupe restitue son travail comme pour donner le cours aux autres. J'écoute, je les laisse faire puis j'interviens, je complète, j'ajoute, je provoque et surtout je fais des liens avec les autres arts, avec les phénomènes sociaux etc. Mais eux-mêmes font la recherche de base et ils aiment cela parce qu'ils sont intéressés par la matière. Ce système ne fonctionne pas toujours car les étudiants ne savent pas comment enseigner. En plus, on parle en anglais étant donné qu'il y a beaucoup d'étudiants étrangers, donc ce n'est pas forcément évident pour eux. On discute aussi beaucoup. Je remarque qu'ils intègrent mieux les thèmes qu'ils ont travaillés eux-mêmes que ceux que je leur ai enseignés de façon plus classique. A côté de ça, je les amène voir dix spectacles par an. Ils doivent écrire des critiques, des analyses. Je donne aussi des cours d'analyse concernant le visuel, l'énergétique, l'auditif, le mouvement, la construction d'une danse. Je leur propose parallèlement de lire des livres sur la culture et l'analyse des danses.

Quels liens le conservatoire entretient-il avec la notion de mémoire du patrimoine immatériel ?

J'ai proposé au conservatoire le don de toutes mes archives en danse, récoltées durant ma carrière de journaliste et mes années d'enseignement. Mais la directrice n'était pas enthousiaste et n'en voyait pas l'intérêt. Elle m'a répondu : « ce ne sont que des danseurs ! », sous-entendu que la lecture ne les intéresse pas et que leur formation n'est réduite qu'à un entraînement physique. Personne du conservatoire n'a une conscience de la mémoire de la danse. A côté de cela, l'école a une énorme bibliothèque sur la musique, réputée à l'étranger, mais le responsable n'a aucune intention de l'ouvrir à la danse. Il ne voit pas la nécessité d'archiver la danse. Par contre, chaque bout de papier sur la musique, il les conserve. Je réfléchis à une solution pour pouvoir léguer mes archives afin qu'elles puissent profiter au plus grand nombre et que je puisse à la fois continuer à les consulter. A Bruxelles, côté néerlandophone, le Vlaams Theater Instituut archive la danse et le théâtre produits ou co-produits en Flandre, mais les documentalistes sont inondés car beaucoup de gens leur offrent leurs archives. Ils n'ont plus de place ni assez de personnel pour toutes les traiter. J'habite à Anvers et je préférerais offrir mes archives à l'école où j'enseigne. Par contre, ma bibliothèque je voudrais la vendre car personne ne m'a jamais remboursé les vidéos et les livres que j'ai dû acheter. J'ai des centaines de vidéos. J'ai demandé au conservatoire de bien vouloir les numériser mais il a refusé totalement. Il n'a pas d'ambitions envers la mémoire de la danse. C'est triste.

Propos de Katie Verstockt recueillis par Mathilde Laroque, le 22 juillet 2013

ANNEXE 1.2

La danse classique, une « autodiscipline » en évolution, un art du spectacle en déperdition

Interview de Luc de Laresse

le 05/12/2012

Par Mathilde Laroque

Luc de Laresse enseigne la danse classique depuis 35 ans. Il a développé une pédagogie basée sur la prévention des accidents tout en poursuivant sa carrière internationale de soliste. Il fonde sa compagnie à New York en 1981 où il se constitue un réseau professionnel en tant que professeur et chorégraphe. Il coordonne parallèlement des festivals de danse (et de musique) pour des causes humanitaires entre autres. Il se retire de la scène en 2003 et se consacre en grande partie à ses recherches pédagogiques. Actuellement, il vit et travaille entre Bruxelles et New-York.

Quelle est la spécificité de la danse classique par rapport à l'approche anatomique du corps ?

La technique de base classique n'est pas une façon très naturelle de bouger. L'être-humain ne pointe pas ses pieds quand il marche dans la rue, il ne lève pas la jambe droite derrière l'oreille gauche etc. En danse classique on travaille l'en-dehors. A partir du moment où l'on tourne un côté du corps en dehors, l'autre côté résiste, sinon il bascule en dedans. Et ça, on ne peut pas dans la danse classique ! Au début, la danse classique ne cherchait pas la perfection du corps et l'extrême technicité qu'elle impose aujourd'hui. Quand j'étais au conservatoire à Bruxelles et que je suis entré après chez Béjart, on cherchait de mignons garçons qui pouvaient sauter et lever la jambe un peu haut. Le physique et le côté théâtral était plus important que la souplesse. L'apprentissage technique se faisait plutôt au sein de la compagnie. Quant aux filles, on choisissait celles qui avaient une facilité technique, une souplesse naturelle pour les préparer très vite à entrer dans la compagnie de Béjart. Personne ne se demandait comment le corps suivait, comment avoir un bon maintien du corps tout en gardant les codes stricts de la danse classique !

Quelle expérience de l'apprentissage technique avez-vous reçu dans votre parcours ?

En tant qu'élève, quand on nous faisait travailler l'en-dehors, nous nous mettions en papillon contre un mur (assis les pieds joints près de soi, les genoux tombant de chaque côté au plus près du sol) et quelqu'un se tenait debout sur vous, un pied sur chaque genou pour les faire descendre au sol. Je me souviens qu'il y avait des danseurs qui dormaient avec des cordes aux pieds la nuit pour accentuer le coup de pied et l'allongement de la pointe du pied ! C'était à la fin des années 60 et au début des années 70. Je dansais dans la compagnie de Béjart, mais je n'y suis pas resté longtemps. Je suis parti pour aller à l'école de Monte-Carlo ayant eu une bourse grâce à Rudolf Noureev. Là-bas j'ai appris la technique Vaganova. Les mouvements étaient extrêmement serrés, restreints, sans respiration, en tension. Après je me suis retrouvé à l'Académie Chaptal à Paris avec Daniel Franck, un professeur qui enseignait aussi à l'école de danse de l'Opéra de Paris. Il avait heureusement une toute autre vision de la technique. Daniel Franck est un maniaque du placement. Il disait que le placement de base est différent chez chacun et qu'il faut donner une attention individuelle à ça. Chacun est différent et a une conscience du mouvement et du corps plus ou moins grande en fonction de l'âge. Il faut adapter le travail technique à chaque corps. Le travail du placement compte pour 10% de l'enseignement de M. Franck. J'ai retenu cette approche et j'ai continué dans ce sens. À mes débuts, je répétais ce que j'avais observé de son enseignement envers les petits, puis j'ai approfondi ma méthode.

Comment avez-vous commencé à enseigner et à développer votre méthode ?

J'ai commencé à enseigner très tôt, fin 1974, quand j'ai remplacé Daniel Franck pendant une quinzaine de jours pour son cours d'enfants (9-12 ans). J'ai eu des opportunités d'approfondir cet enseignement peu à peu. Ce n'était pas une pédagogie écrite sur papier où j'étais simplement assis sur une chaise. J'étais là en tant que jeune danseur moi-même et je devais aider les enfants, voir quels étaient leurs besoins. A ce moment j'ai modifié ma propre vision de la technique. Aussi, suite à des blessures physiques autour de moi, j'ai commencé à chercher une méthode d'enseignement de la danse classique respectueuse du corps, basée sur la prévention des accidents. Après ce remplacement, on m'a proposé d'enseigner au conservatoire d'Orsay (1975), trois classes d'enfants pendant toute une saison. A ce moment-là je me suis aussi tourné un peu vers le yoga. Il y avait aussi à cette époque Zizi Jeanmaire (danseuse étoile de Roland Petit) qui était assez âgée et qui faisait des exercices avec un certain « monsieur Max » à l'Académie Franchetti pour continuer à danser. Je suis allé observer les cours de ce « Monsieur Max » et j'ai pris des notes. Il proposait des exercices pour les pieds. C'était comme de la rééducation. Les danseurs qui se blessaient allaient souvent chez lui.

Quelles ont été vos blessures et comment les avaient vous gérées ?

J'ai eu un tas de problèmes physiques. J'ai dansé lors de ma première année de soliste avec une piqûre de cortisone dans la hanche chaque mois. Je savais que ce n'était pas bon mais il n'y avait personne qui pouvait m'expliquer pourquoi, et sans cette piqûre je ne pouvais pas tourner ma jambe en dehors. Danser le rôle du prince avec une jambe en dedans, ce n'était pas acceptable ! Je cherchais comment remplacer la cortisone. Suite à une blessure à la cheville, quand j'étais au Ballet Théâtre Français à Nancy en 78 et que je devais tourner en

Allemagne, j'ai décidé de ne plus danser sur scène pour ne plus m'abîmer physiquement. Il reste des débris de toutes ces lésions, notamment dans les ménisques qui sont beaucoup sollicités. En danse classique chez les garçons il y a énormément de sauts, mais on ne rebondit pas comme sur un trampoline, on retombe sur un sol dur. Le muscle réagit différemment et l'os également. J'ai aussi les tendons assez sensibles. J'ai toujours dû faire des exercices pour développer la force du pied, pour pouvoir sentir qu'on peut employer le pied comme la main. Monsieur Max disait que si on arrive à ouvrir une porte avec nos pieds, alors on a de la force et de la souplesse dans les pieds. J'ai expérimenté tout ça. Je marchais aussi avec des crayons entre les orteils par exemple. Monsieur Max s'est inspiré de différentes méthodes somatiques comme la Technique F.M. Alexander. Il avait aussi des bases en kinésithérapie.

On vous a transmis et vous avez intégré à votre enseignement de la technique classique toute une approche de conscience kinesthésique et de compréhension du corps anatomique. Y'a-t-il d'autres aspects dans vos recherches ?

Oui, j'ai aussi orienté mes recherches dans le domaine de la psychologie. Quelle que soit l'esthétique et la technique de danse que l'on choisit, avant tout il faut comprendre qui on est. Notre posture du corps est influencée par différents facteurs émotionnels, psychiques etc... Il faut donner une ouverture d'esprit à l'élève pour qu'il puisse s'auto-découvrir. Grâce à la compréhension de soi, on accède à une meilleure compréhension du corps. C'est tout le contraire de ce qu'on m'a appris ! On peut se demander pourquoi on réagit d'une certaine façon en fonction de différents événements qui nous affectent, nous distraient, etc. Pourquoi on a eu un accident lors d'une répétition ? Tout est question de maîtrise du corps mais avec une conscience qui est toujours dépendante de l'état d'âme dans lequel on se trouve. Je pratique beaucoup la méditation. Aujourd'hui, il y a tellement de distractions pour les jeunes que c'est très difficile d'arriver à se concentrer pour faire quelque chose de simple. En tant que professeur, il faut avoir une énorme patience pour arriver à ce que l'élève ait un état d'âme tranquille. Il faut une attention portée à la conscience du corps, la conscience de chaque Être et se dire qu'en tant que professeur, on n'est là que pour suggérer et non pas pour imposer. Je ne suis pas le genre de professeur qui dit : « vous devez faire ça, si vous n'y arrivez pas, sortez ! ».

Face aux élèves qui ont le plus de difficultés physiques, que faites-vous ?

Si en tant que petite fille, on vous aide à comprendre pourquoi vous avez une magie et pourquoi la vôtre est différente par rapport à celle de la petite fille d'à côté, alors votre confiance en vous sera tout à fait optimale. C'est une chose unique. Vous pourriez alors comprendre comment vous allez vous organiser pour tendre la jambe. Certains enfants viennent au cours de danse à la sortie de l'école complètement stressés et tendus. Ils se raidissent à la vue du professeur de danse, en rappel à l'autorité qu'ils peuvent vivre à l'école ou chez eux. L'étude de la psychologie ou l'analyse de sa propre expérience peut nous permettre d'accéder à cette compréhension de l'élève. Par ailleurs quand on a des difficultés physiques, qui viennent de traumatisme avant l'âge de 5-6 ans, je vais suggérer certains exercices inspirés de yoga *Iyengar* et *Astanga* mais aussi de *Body Rolling*, une méthode créée par une femme américaine, Yamuna Zake. Elle utilise des balles gonflables de tailles, de duretés et de souplesses différentes pour créer de l'espace entre les muscles et l'os, sous la peau, entre les articulations. On peut presque sentir le muscle qui tombe de l'os. C'est un

travail très raffiné. Je dois dire qu'à travers toutes mes recherches j'ai rencontré beaucoup de personnes et je ne me suis jamais dit que je devais enseigner seul toutes ces méthodes. Je ne peux en enseigner qu'une partie. Quand on vous demande de donner un cours de danse classique, on attend de vous que vous transmettiez une forme, un style. Et moi je préfère travailler la technique le plus simplement possible. Quand je fais des stages, j'ai toujours une ou deux personnes (des spécialistes), des ostéopathes, des praticiens de *Yamuna Body Rolling* (YBR), des professeurs de yoga qui travaillent de façon individuelle avec les élèves, et qui adaptent des exercices en fonction de chacun. Et puis il y a une classe collective de technique de danse classique (ou moderne), mais dont l'aspect « forme et style » prévu arrive le plus tard possible dans le stage.

Parlons de la formation des danseurs. Jacques Bense, ingénieur agricole de formation, initié aux danses de salon et devenu plusieurs fois champion du monde de claquettes, dit dans une interview de 1994 (par Pompeo Pino dans Dansons Magazine n°16) : « Pour s'initier à la danse, je propose toujours de commencer par le classique. Ensuite on pourra faire n'importe quoi. J'ai eu cette chance. Le classique est la technique de danse qui permet le mieux de se servir du corps. La danse classique vous apprend à vous servir de vos jambes, de vos bras, etc. Après il n'y a plus qu'à interposer des plans et à les changer. Une fois qu'on a fait de la danse classique, le reste s'apprend plus facilement. » C'était il y a presque 20 ans. Aujourd'hui d'après-vous quel doit être l'entraînement d'un danseur contemporain qui veut devenir professionnel ? Doit-il forcément passer par la danse classique ?

Tout le travail à Broadway, où s'est développée la technique Jazz, s'est basé en partie sur la danse classique qui a apporté l'expérience de la coordination. Tout ces gens des comédies musicales, Ginger Rodgers, Fred Astaire, etc., avaient une base de danse classique. Ils ne se sont pas intéressés à faire de grandes variations classiques. Mais la coordination des membres du corps, l'emploi d'un jeté, la ligne de l'arabesque ont nourrit leur technique qui demandait quand même une autre précision qu'en danse classique. En effet, les danseurs n'étaient pas en collant ou en maillot académique et ils se permettaient de ne pas allonger parfaitement la jambe. Ils avaient plus de liberté. Dans ce monde-là, je crois que la danse classique a toujours une belle valeur en tant qu'autodiscipline. Mais est-ce encore le cas aujourd'hui ? Si on commence par la danse classique, est-ce que le reste s'apprendra plus facilement ? Cette technique doit partiellement être un conditionnement. Les danseurs comme Martha Graham, José Limon, etc., sont issus de la technique classique et ont créé leur propre technique mais sans exclure leur héritage. On peut comprendre la coordination d'un mouvement par la danse classique. On peut aussi apprendre la danse moderne sans apprendre la danse classique. Mais je pense qu'on comprendra mieux une certaine technique si on en pratique plusieurs, sans forcément exceller en tout. Notons qu'à *PARTS*, la formation des danseurs contemporains comprend entre autres un cours de yoga, un cours de classique et un cours de contemporain, souvent donné par des professeurs invités. L'école *Rambert* à Londres, où j'ai enseigné, propose également un cours classique, un cours moderne, un cours contemporain et des ateliers chorégraphiques. Actuellement, pour apprendre la danse contemporaine il n'est pas toujours nécessaire de passer par la danse classique, mais c'est un plus à mon avis. Par contre, je m'oppose à la pédagogie de nombreuses écoles de danse classique ou la technique se pratique encore aujourd'hui comme dans les années soixante.

Auriez-vous un exemple ?

Quand le Ballet Royal de Flandre m'a proposé de diriger son école et d'y enseigner, j'ai refusé parce qu'il ne pouvait pas changer de système. Je n'aime pas commencer les cours de danse dès huit heures du matin et surtout pas avec des enfants. Le matin, le corps n'est pas prêt pour faire des exercices à la barre, sauf si c'est à la Havana où à huit heures il fait chaud comme à seize heures ! Avec la chaleur, les muscles sont plus relâchés, mais dans notre climat souvent froid, le corps est beaucoup plus tendu. Je n'étais pas du tout d'accord avec leur principe. Par ailleurs, dans les techniques classiques, on parle beaucoup de l'enseignement de Vaganova, une danseuse russe. J'ai suivi son enseignement grâce au cours de Irina Kolpakova, une de ses dernières élèves devenue une ballerine légendaire et qui a 80 ans aujourd'hui. A l'époque elle ne croyait qu'en cette technique Vaganova. Elle m'a dit : « nous n'avions besoin de rien d'autre ». En tant qu'ami, je l'ai invité à venir avec moi à un cours de *Yamuna Body Rolling*. Elle était ravie. Avant elle ne comprenait pas pourquoi dans mon enseignement (je ne suis pas le seul), on travaille aussi l'en-dedans et pas seulement l'en-dehors. Je lui ai dit : « Vous venez ici avec deux hanches opérées, vous avez de la chance de ne pas avoir les genoux et les pieds opérés ! Et moi, à 80 ans, j'aurai toujours mes hanches ! ». Mais sinon, elle est en parfaite santé pour son âge, elle mange de façon très alternative, elle prend beaucoup de compléments. On voit bien que n'importe laquelle de ces techniques classiques traditionnelles a forcé le corps de manière non naturelle. Je pense que les professeurs de la génération d'après-guerre ne pourront jamais changer leur manière d'enseigner parce qu'elle est ancrée en eux. Certains sont tout de même conscients qu'il aurait fallu faire quelque chose pour améliorer le respect du corps. Mais on ne leur demande plus d'enseigner, ou rarement, bien que leur expérience ait énormément de valeur. Aujourd'hui, il existe plus de démocratie dans la pédagogie de la danse classique.

Combien de temps faut-il pour apprendre à danser ? Anna Halprin affirmait : « Martha Graham dit qu'il faut dix ans pour apprendre à danser, moi je dis qu'il faut dix minutes pour apprendre à danser » (d'après la cinéaste Jaqueline Caux, lors de la rencontre « Reconstitution de la danse : reconstruction ou intervention critique », autour de *Parades & Changes* d'Anna Halprin, le 4 octobre 2008 à La Raffinerie, Bruxelles.). Avec laquelle des deux êtes-vous d'accord et pourquoi ?

Je suis d'accord avec les deux. Je pense que si vous savez qui vous êtes, alors je peux vous apprendre à danser en dix minutes quelques pas de valse, de tango ou un mouvement qui vous appartient. Mais une technique ne peut pas s'apprendre en dix minutes. C'est impossible. Un dizaine d'années est suffisante pour avoir un niveau très élevé. Si on commence à dix ans on peut être un soliste à 20 ans. Moi j'ai appris à danser en trois ans. J'ai commencé à 18 ans, après avoir fait de l'aviron (j'étais champion de Belgique, Junior). J'avais une pratique physique depuis l'âge de dix ans, je faisais du patin à roulette, etc. J'étais très actif. J'ai commencé la danse classique en 1971. Et dans ma quatrième saison, je suis entré à l'Opéra de Paris comme surnuméraire. Peu après, j'ai commencé à faire des recherches pédagogiques tout en faisant des spectacles. Mon cheminement était complètement différent des pratiques pédagogiques de l'époque : la technique Vaganova, le concept de la rivalité, de la compétition, etc.

Quelle est votre vision des compétitions de danse en tant que membre de jury ?

Je trouve le système des compétitions complètement aberrant. Mais si j'accepte d'être parmi les membres des jurys, c'est pour défendre les candidats ! Je fais toujours des suggestions aux perdants, je les oriente vers des techniques alternatives pour qu'ils s'améliorent. Je participe à des jurys qui donnent des bourses aux gagnants. Je ne m'intéresse pas aux compétitions qui valorisent juste le prestige comme à Moscou par exemple. Ce n'est pas gagner qui compte mais c'est le processus. Il y a toujours eu des génies. Le *Star system* ne vaut rien sauf pour montrer ce qu'il ne faut pas faire ! C'est une illusion ! Dernièrement, j'ai décidé de ne plus participer aux jurys de compétitions. Je retournerai peut-être encore à Séoul, pour une compétition de moderne et contemporain. Mais dans ce cadre les organisateurs m'invitent aussi pour enseigner. Comme ils ont une vision assez « russe » de la danse classique mais qu'ils sont réceptifs, je sens que je peux leur apporter quelque chose de nouveau. J'ai aussi préparé des danseurs aux compétitions. Je leur disais : « Ne pensez pas faire une compétition mais un vrai spectacle ». On est toujours allé « danser », on s'amusait et c'est ainsi que tous les danseurs que j'ai accompagnés ont gagné.

Dans ce milieu vous semblez vous être mis très tôt à l'écart du système. Vous allez à l'encontre de tout un discours qui a longtemps été porté par les traditionnels. Vous avez quitté Bruxelles et Paris pour aller à New-York. Comment vous êtes-vous frayé votre place en tant que professeur ?

Je n'ai eu que des problèmes à l'Opéra de Paris en donnant trop facilement mon opinion. La première fois où je me suis senti à l'aise, ce fut aux Etats-Unis. Un de mes professeurs à Nancy m'a conseillé d'aller à New-York. Je suis arrivé en 79. On ne m'a rien demandé, on m'a seulement regardé en train d'enseigner et de créer un duo. Je suis entré dans *L'American Ballet Theater* en tant que maître de ballet et professeur (*American Ballet Repertory Co*), puis à *l'American Ballet Center* (école officielle de la *Joffrey Ballet*). Les danseurs ont aimé mon approche pédagogique. La compagnie a essayé de me mettre sur un pied d'estale et j'en étais inconscient. C'est un peu comme sur scène où le danseur doit rayonner sinon le public s'endort. A cette époque, j'ai pourtant aimé sentir ce rayonnement, ce glamour américain pendant de brèves périodes. Comme danseur, je trouvais cela inconcevable d'être sur scène 200 à 300 fois par an dans le même rôle. Je m'ennuyais et je me suis vite demandé quoi faire après cette carrière scénique. J'ai eu la chance de m'investir dans ma recherche pédagogique et d'avoir d'amples opportunités pour enseigner. Le secteur de la danse à New York m'a rapidement intégré à son réseau professionnel. J'ai été invité comme professeur et chorégraphe en 1980 dans l'école de Rebecca Harkness, une millionnaire qui a commencé la danse à 40 ans et qui est devenue renommée. Puis j'ai moi-même créé en 1981 à New York et à Connecticut la compagnie *Ballettoday*. C'était la première compagnie de jeunes danseurs en voie de professionnalisation non liée à une troupe de danse existante comme à *l'American Ballet* ou au *Joffrey Ballet*. Je proposais de former les danseurs pour les autres compagnies. Pendant dix ans j'ai continué à enseigner et à créer des chorégraphies. J'étais aussi professeur invité au *North Carolina School of the Arts* puis à l'Université de Milwaukee, au Wisconsin. La plupart de mes étudiants sont devenus danseurs professionnels, des premiers solistes. C'était des années de « grand cru » au niveau des talents. Je pouvais donc enseigner sans rigidité et faire des recherches. Je n'aurais pas pu avoir cette place à Bruxelles. Au niveau de la danse classique, on trouvait le Ballet Royal de Wallonie dans l'esprit de Béjart, dirigé par Jorge Lefebvre, et il y avait le Ballet Royal de Flandre avec qui je ne m'entendais pas. Rien

n'existait pour moi en Belgique. J'étais jeune : en 1979 j'avais 26 ans. Chez nous, en tant que maître de ballet ou même comme danseur je ne pouvais pas faire grand-chose.

La conjoncture de la danse aux Etats-Unis et au niveau international vous a-t-elle permis de développer d'autres projets à part votre recherche pédagogique ?

J'ai coordonné le *Riverside Dance Festival* à New York (pendant six années). Ce festival (le plus ancien des Etats-Unis) réunissait des danseurs de Cunningham, Graham, Limon... C'était fascinant d'avoir tous ces artistes ensemble. Chacun admirait l'autre, c'était fantastique ! Il n'y avait pas ici l'idée de rivalité où chacun reste dans sa bulle. On trouvait un esprit de partage de différents héritages en danse. On ne cherchait pas à voir qui était le meilleur, mais plutôt ce qui nous excitait et quelle était la qualité chez chacun. J'ai eu la possibilité d'être en contact avec énormément d'artistes. En rentrant en Belgique, j'ai continué à m'orienter vers des causes humanitaires. J'ai organisé par exemple *Dance for your Life* à Bruxelles en 1988, le premier gala européen en faveur des malades du Sida. C'était une soirée unique qui pouvait se vendre 2 fois. Parmi d'autres évènements, j'ai initié et dirigé aussi *Healing the Dancer* à Santa Fé en 1993, le premier *Discover Life Festival* de Vienne en Autriche en 1995 et le *PACT-Tibet* en 1998 en autres.

Vous faites entrer votre pratique dans le champ de l'action humanitaire et non plus seulement le champ artistique. Qu'est-ce qu'il manque à la danse classique (et à la danse en général) aujourd'hui selon vous ? Quel sens donner aujourd'hui à la danse ?

L'action humanitaire vient de la question : qui sommes-nous ? Quelle est notre identité ? L'homme cherche toute sa vie la reconnaissance et il a peur de ne pas être accepté, admiré. Chacun est un grain de la conscience universelle. Personnellement je n'ai pas le sentiment que tout est mouvement humanitaire mais l'art éveille. Il ouvre les possibilités des échanges sociaux et des pensées humanitaires. Il nous amène dans une fréquence de communication qui facilite ou bloque le flux énergétique humain. Pour ma part, je me retire de plus en plus du milieu du spectacle. Mais la danse continue d'exister en moi et j'organise des séminaires dans le but de créer des échanges et d'ouvrir la vision de la danse au public et aux artistes. Je pense que ce qui est important aujourd'hui et qui me manque le plus, quel que soit le style de danse, c'est qu'on y mette du cœur. La danse est une excuse pour vous réveiller. C'est votre moyen d'auto-recherche. Il faut se donner tous les moyens possibles pour que chacun se reconnaisse à travers son art. J'ai toujours aimé la danse classique. Elle a permis une grande créativité chez les contemporains comme William Forsythe notamment. Mais cette créativité doit pour moi être toujours mariée à la conscience du corps et de l'Être. Le monde de la danse classique est allé tellement loin dans la perfection stylistique et souvent gymnastique qu'on ne sent plus l'amour de danser.

En 2003, vous vous êtes retiré de la scène internationale de la danse mais vous continuez à enseigner. Pensez-vous qu'il y ait un âge pour danser ?

Cunningham a dansé sur scène jusque 80 ans, surtout pour les sponsors américains je pense. Il y a un public pour tout. Si un spectacle déplaît à quelqu'un, il peut être intéressant pour un autre. Dans la danse classique, il y a beaucoup de composition chorégraphique. « Danser » ça veut dire « bouger ». On peut même danser jusque 70 ans mais tout dépend de sa condition physique et de son intérêt artistique. Je pense qu'il n'y a pas d'âge pour participer à un projet. Ce qui compte c'est la raison d'être. En tant qu'ancien interprète, je ne ressens plus le besoin de danser sur scène. Je pense que 99% des personnes ont le besoin d'être reconnues. On travaille beaucoup pour devenir *soliste*. On s'autodétruirait pour la reconnaissance. Après 7 années de scènes, je n'en avais plus besoin.

Par rapport à la question que vous posez, « qui sommes-nous ? », on peut observer chez les contemporains une volonté d'ouvrir la pratique de la danse à différents corps (sénior, corps atypiques, handicapés physiques et mentaux, etc.) et une volonté de bannir l'idée de « virtuosité ». La démarche d'Anna Halprin par exemple visait aussi à ouvrir l'espace de la créativité et à développer le courant de l'improvisation en considérant que tout mouvement peut être de la danse, comme le compositeur John Cage qui affirmait que tous les sons peuvent être de la musique. Elle a beaucoup influencé les danseurs contemporains. Comment vous situez-vous par rapport à ce courant ?

Je ne juge pas la créativité d'aujourd'hui car elle fait partie des réflexions de notre société. Mais le style robotique ne me touche pas. La danse doit toucher les gens au cœur selon moi. La frustration de l'être humain est tellement grande aujourd'hui qu'on appelle de l'art quelqu'un qui jette des chats vivants dans des escaliers ou qui court contre les murs (en référence à Jan Fabre). Si la danse doit rester quelque chose sensée nous émouvoir, nous faire rire, alors je ne pense pas que tout mouvement soit danse. Personnellement, je n'ai pas de grandes émotions quand je regarde quelqu'un marcher dans la rue. Mais peut-être que tout mouvement peut servir dans un contexte de danse. On se rapproche de cette idée quand on entre dans le royaume des animaux, parce que le mouvement est instinctif, il n'est pas calculé. Par ailleurs je ne crois pas non plus que chaque son puisse être considéré comme de la musique. Nous avons une terminologie pour cela. Mais je trouve que l'improvisation est une technique intéressante et importante. Qu'est-ce que la chorégraphie ? C'est votre propre émotion qui s'exprime à travers un mouvement puisé dans votre propre vocabulaire, ou celui que vous avez appris, que ce soit classique, jazz ou contemporain... Pour mes créations, j'improvisais seul, j'expérimentais des mouvements sans les planifier. Je mettais de la musique et je laissais mon corps parler mais avec le vocabulaire qu'on attendait que j'emploie, celui que je connaissais le mieux : les pas de danse classique. Donc je crois que l'aspect improvisation est très important et qu'il appartient à tout le monde. Il ne faut pas être danseur pour improviser. L'improvisation vous propose une créativité personnelle avec un lâcher prise dans l'instantanéité du mouvement.

Des actions de médiation culturelle se mettent en place dans les théâtres pour faciliter l'accès aux œuvres contemporaines. Pensez-vous que la danse classique ait besoin aujourd'hui de médiation culturelle auprès du public mais aussi des danseurs et des programmateurs ? Comment approcher le retour de la danse classique dans les mentalités ? Est-ce nécessaire ?

Exclure le classique serait dommage, ce serait comme exclure les grands classiques des musées. La politique que suivent certaines compagnies n'est pas très saine par rapport à cette mise à l'écart. On peut se servir de ce riche passé chorégraphique. On peut aller regarder dans les tiroirs, les costumes et les décors (qui souvent ont coûté des fortunes). Il faut expliquer à la jeunesse ce que fut et ce que peut être le ballet aujourd'hui pour reconstituer un public. Il faudrait aller dans les écoles pour montrer ce qu'est le ballet. La danse classique est très coûteuse, le contemporain l'est moins. L'évolution du classique est restée élitiste. Par ailleurs le public en Belgique a connu une rupture dans l'esthétique de la danse qui est passée du style néo-classique de Béjart à l'approche contemporaine d'Anne Teresa de Keersmaker. Il n'a pas connu d'abord le courant de la *post-moderne dance* développé aux Etats-Unis. Les danseurs modernes ont un héritage classique mais ils ont travaillé sur la respiration, le lâcher du poids, les appuis au sol, etc. Ils ont proposé une toute autre approche du mouvement et de l'apprentissage qui leur a permis d'explorer un large éventail de mouvements. La danse classique s'est inspirée de ces multiples recherches pour trouver une nouvelle voie parfois plus respectueuse du corps. Il faudrait redonner à la danse classique un nouveau visage, une valeur en tant qu'art du spectacle et technique de danse. C'est notamment ce que j'essaie de faire en développant une approche pédagogique alternative, en particulier préventive des accidents. Je me souviens de danseurs de PARTS qui participaient à mes stages en chaussettes et non pas en chaussons de danse. Ils s'intéressaient à la danse classique en tant que discipline et ils venaient à mon cours pour se réappropriier la matière et s'amuser. Ils choisissaient d'y prendre ce qu'ils voulaient. C'est comme lorsqu'on vous sert un repas, vous mangez ce que vous aimez et vous laissez le reste. Dans cette souplesse d'esprit je pense qu'un retour de la danse classique est envisageable.

Propos de Luc de Laresse recueillis par Mathilde Laroque, le 05/12/2012

ANNEXE I.3.

Quels outils pour la recherche universitaire en danse ?

Interview de Dulce Trejo

Le 14 février 2012

Par Mathilde Laroque

Dulce Trejo est mexicaine. Elle se forme à la danse et aux techniques somatiques dans son pays d'origine où elle suit parallèlement des études universitaires en Art du Spectacle Vivant. En 2010, après une étape à Paris où elle poursuit sa formation pratique, elle arrive à Bruxelles dans le cadre des échanges Erasmus Mundus pour réaliser son Master. Ses recherches l'amènent à côtoyer de près l'asbl Contredanse, association aux multiples facettes qui oeuvrent pour soutenir le développement chorégraphique en Belgique et la mémoire de la danse. Dulce Trejo part finalement poursuivre son Master 2 à l'Université de Nice.

Quel a été votre parcours en danse jusqu'ici?

J'ai commencé par apprendre la technique Humphrey-Limon au centre de danse *Los Talleres* au Mexique, sous la direction de Laura Zermeño. Ici j'ai rencontré le *release* et grâce à cela j'ai eu accès au stage de *technique Topf* de Laura Rios. L'intérêt pour cette technique m'a conduit à m'entraîner en tant qu'auditeur libre au Centre de Recherche Chorégraphique de l'Institut National des Beaux-Arts du Mexique. Puis j'ai approfondi ma formation avec le Yoga et quelque temps plus tard le *Body Mind Centering (BMC)* lors d'un atelier donné par Diana Lara à Mexico au *Los Talleres*. Après cela, faute de cours réguliers de BMC à Mexico, je me suis initiée à la technique *Feldenkrais* dans des cours guidés par Laura Zermeño. Puis je suis partie à Paris où je me suis entraînée avec Thomas Greil en *Danse et BMC* et je suis entrée dans le réseau de la danse *Contact Improvisation* à Paris. De retour au Mexique, j'ai dansé auprès d'une petite compagnie, hors de Mexico, dirigée par Lou Sturm qui empruntait des éléments de pratiques somatiques, du yoga et de l'improvisation pour sa recherche chorégraphique. Parallèlement, je faisais un projet de recherche théorique-pratique pour mon application dans le master en Spectacle Vivant *Erasmus Mundus*. Dans ce cadre, je suis arrivée à Bruxelles où j'ai poursuivi la *Contact Improvisation* et la *Composition instantanée* grâce à une rencontre avec Claire Filmon. J'ai aussi pris des cours de technique *Axis Syllabus* avec Baris Mihci et Maria Alcolea au *Studio Hybrid*, des cours de *Body Weather* avec Frank Van de Ven, et j'ai approché le travail de Benoît Lachambre. J'ai participé à des spectacles de théâtre en tant que danseuse et directrice de mouvement. Ayant choisi le processus de création en danse comme sujet de ma recherche en Master, je me suis dirigée vers l'Université de Nice. Je poursuis ici mon

entraînement de danseuse, au sein du programme de formation du Master en Arts du spectacle et au sein de la Compagnie Antipodes.

Pourquoi avoir choisi l'ULB à Bruxelles dans un premier temps?

Le programme *Erasmus Mundus* dont je fais partie rassemble 6 universités européennes. Les étudiants ne choisissent pas vraiment où ils partent, c'est le consortium qui décide. J'avais indiqué l'Université de Nice en premier lieu, car cette université est la plus spécialisée en danse. Et en deuxième position, j'avais choisi Paris VIII pour l'offre de formations que la ville pouvait m'offrir parallèlement au programme universitaire. Mais le consortium m'a assigné Bruxelles. La formation proposée à l'Université de Bruxelles met l'accent sur la sémiologie du spectacle plus que sur l'approche artistique. La question centrale est: comment entrer dans l'univers significatif d'un spectacle? Le peu de cours qu'on avait nous transmettait un index de signes donnés à voir sur scène, comme une grille de lecture destinée à accéder à la compréhension d'un spectacle. La dimension de production, l'appréciation et les motivations artistiques sont ainsi mises de côté, aussi bien dans les cours pratiques que théoriques. Cette façon d'apprécier le spectacle vivant m'a posé problème, car je m'intéressais davantage au processus de création qu'au résultat esthétique final. Le programme ne répondait pas à mes attentes. Et j'ai été frappée aussi de voir qu'on parlait plus de théâtre que de danse. Pendant tout le semestre, je n'ai reçu que trois séances théoriques de deux heures sur la danse. Cela était trop général sur la naissance de la danse moderne et trop encyclopédique sur la dite *post-moderne dance* américaine. On nous a montré des photos de spectacles et conseillé le livre de Philippe Noisette, *Danse Contemporaine Mode d'emploi*. C'est là que Contredanse a été un centre d'information, d'échanges et même un refuge pour moi.

Comment avez-vous connu Contredanse et qu'est-ce que l'asbl vous a apporté?

Je connaissais Contredanse depuis Paris, deux ans avant de venir habiter à Bruxelles, grâce à mes cours de *BMC*. Je voulais acheter le livre *Sentir Ressentir et Agir* de Bonnie Bainbridge Cohen (fondatrice du *BMC*), traduit de l'anglais au français aux éditions Contredanse. Je lis moins bien l'anglais et il n'existe pas de traduction espagnole. Je me suis donc rendue à Bruxelles juste pour acheter la publication francophone et j'ai découvert cet espace. Un espace rempli de livres et de matériaux plus ou moins spécialisés, dans une lignée qui résonne avec mes intérêts artistiques, notamment l'approche somatique dans la danse. Puis, en arrivant à Bruxelles pour mon Master en Art du spectacle, j'ai cherché où pratiquer la danse et le *BMC*, sachant qu'à l'Université je n'avais ni de cours pratiques, ni de renseignements. Le site de Contredanse a été ma source principale. J'y ai trouvé des annonces de formations, notamment un stage de *BMC* et de *compostion instantanée* avec Claire Filmon. J'ai d'ailleurs commencé avec elle mes recherches en mouvement qui accompagnent mes études. J'ai aussi trouvé un stage avec Benoît Lachambre dont l'approche m'intéresse, mais sans connaître tellement son travail. Au-delà du site, lors d'une permanence d'accueil, j'ai reçu beaucoup plus d'informations de par nos échanges. Le partage d'une expérience vécue a été très enrichissante pour moi. Par ailleurs, j'ai découvert à Contredanse le DVD *Material for the Spine* de Steve Paxton (Ed. Contredanse, 2009), avec lequel je me suis entraînée chez moi pour rester en contact avec le mouvement et l'improvisation pendant la période où je ne prenais plus de cours avec Claire Filmon. Je le faisais aussi pour le plaisir. D'ailleurs ce DVD a été ma source d'inspiration pour l'un de mes travaux sur les sensations que j'ai dû rendre dans un

cours de *Corps, techniques et culture matérielle*. Ce cours donnait un point de vue anthropologique du corps, pas du tout centré sur la danse, mais mon professeur était assez ouvert pour accepter mon travail.

En quoi les autres publications de Contredanse ont-elles nourri vos recherches ?

Elles ont toujours eu une forte influence dans le développement de mes recherches. Après le livre de *BMC* où j'ai puisé des outils pour ma propre pratique, j'ai trouvé *Incorporer*, dont l'approche fortement pédagogique m'a donné beaucoup des clés en ce qui concerne la première partie de ma recherche: l'entraînement somatique dans le processus de création. Puis pendant mon stage de *Body Weather*, le dossier *Le Body Weather : investigation du corps et de ses changements*, paru dans le numéro 48 / juin 2010 de *NDD l'actualité de la danse*, m'a donné une vision plus claire de ce que j'étais en train de faire, en incorporant cet entraînement dans mon processus. Parallèlement à l'apprentissage de la pratique, ce stage proposait aux participants de montrer une étape de travail de leur solo. Je me suis servi de quelques clés de création proposées par Anna Halprin dans *Mouvements de vie* et qui m'ont aidée un peu plus à donner corps à mon travail pratique. Et maintenant mon cher compagnon est *De l'une à l'autre*, où je trouve un lien avec *Incorporer*. Je vois une évolution d'outils de transmission pédagogique vers des outils pour la création. Moi-même je suis là, en me demandant comment créer, doucement, en respectant mon intégrité, tout en puisant dans cette richesse de mouvement qui s'est vue fortement nourrie par mon contact avec Contredanse. Finalement, avec beaucoup de temps libre dans le programme universitaire et peu d'investissement de la personne sensée suivre mes recherches, je me suis rendue assez souvent là-bas.

Au-delà des publications, qu'est-ce qui vous a intéressée au centre de documentation ?

J'ai regardé des vidéos de spectacles que je ne pouvais pas trouver sur internet. J'ai approfondi mes lectures avec des articles et consulté des livres spécialement dédiés aux pratiques somatiques. J'ai beaucoup apprécié aussi d'échanger nos points de vue avec les personnes du centre de documentation (Mathilde Laroque et Matilde Cegarra). Elles m'ont aidé à définir ma posture de recherche et m'ont donné de bonnes pistes de lecture et de bonnes informations de stages. J'ai senti qu'elles partageaient un intérêt pour mon travail, et les échanges étaient revivifiants. Si je devais dire quelle est la place de Contredanse dans mon processus de création en tant que danseuse et chercheuse, je pourrais dire que ce centre de documentation m'a offert une consultation artistique constante qui couvre toutes les dimensions d'un spectacle de danse : du vécu, qui est sa source de création, jusqu'à sa restitution publique.

Que vous ont apporté vos échanges avec les professeurs de Nice ?

Dès que je suis arrivée à Bruxelles, j'ai communiqué mon sujet de recherche à Madame Nordera, la directrice de la section danse, à Monsieur Triffaux, le directeur de la section de Théâtre et au directeur de mon programme à Nice. Dès le début, Mme Nordera a répondu en me donnant son avis. Même si elle se focalise plus dans la danse baroque, ses intérêts sont assez variés et elle peut donner de riches retours autour d'une recherche en danse contemporaine, comme dans mon cas. En plus, elle nous donne accès aux mémoires des anciens étudiants. Mme Nordera nous les propose en fonction du sujet de nos recherches.

Elle m'a beaucoup enrichie et m'a mise en relation de façon indirecte avec de jeunes chercheurs. Actuellement, je dois me recentrer sur mon travail pratique et théorique. Alors, je profite de mes cours et des échanges constructifs que j'ai avec Mme Nordera et M. Triffaux. Ce dernier est assez ouvert au dialogue concernant le spectacle vivant en général. Cet aspect du dialogue et le temps qu'on nous accorde est complètement à l'opposé de l'esprit de l'Université de Bruxelles. Là-bas, les professeurs n'avaient même pas le temps de donner des cours. Ils prenaient chaque recherche comme un sujet manquant d'importance. Je trouve que l'Université de Nice a pris au sérieux mon sujet de travail et m'a laissé un espace de liberté pour le développer.

Quels outils l'Université de Nice propose-t-elle pour la recherche en danse ?

D'abord, elle a en soi une section de danse. Ensuite, ce qui m'a le plus marquée dès mon arrivée à l'Université, c'était le rayon de danse à la bibliothèque. Avant de quitter Bruxelles, j'avais fait à Contredanse pas mal de copies de livres que je ne pensais pas trouver à Nice, et à ma grande surprise, ils étaient presque tous là-bas. Il y a aussi une vidéothèque assez vaste où on peut trouver des vidéos de spectacles et des documentaires, depuis les années 40-50 jusqu'aux danses très contemporaines. Par ailleurs, l'Université de Nice a un espace plus adéquat pour la pratique de danse car elle met à disposition des étudiants un studio. Notons que nous avons pas mal de cours pratiques dans le programme du Master. Je suis sensée en suivre quelques-uns et je peux participer aux autres en tant qu'auditeur libre. Parmi les cours pratiques auxquels je pouvais assister ce dernier semestre, il y en avait un dédié au *BMC*. Cette technique est à la base de mes entraînements et a précisé mes centres d'intérêts pour la danse. J'étais vraiment contente de pouvoir pratiquer cette méthode somatique alors qu'à l'Université de Bruxelles, personne ne semblait en avoir entendu parler.

Ressentez-vous un manque à Nice ?

Oui, je regrette qu'il n'y ait pas plus d'évènements en danse. À par mes cours à l'Université, un spectacle de temps en temps, et un ou deux festivals comme à Canne ou à Monaco, il ne se passe pas grand-chose contrairement à Bruxelles où l'offre culturelle est très grande. Je sens aussi qu'à Nice la danse est plus formelle. Et même si j'ai du plaisir à m'entraîner, la danse que j'ai pratiquée à Bruxelles dans les cours et les stages est beaucoup plus organique et la pédagogie est plus ludique. Alors j'ai un peu de difficultés à m'adapter dans les cours à Nice. Mais j'ai trouvé un espace pour danser qui me permet de combiner un peu de « pratique formelle » et une pratique « plus libre » faisant appel à ma créativité. De temps en temps je m'échappe aussi à Paris pour travailler avec Claire Filmon entre autres. Je dois dire aussi que Paris est plus difficile d'accès depuis Nice que depuis Bruxelles !

Comment envisagez-vous la suite de votre parcours ?

Je suis un peu perdue par rapport à cela. Ce semestre je me suis vraiment concentrée sur ma création chorégraphique. Parallèlement, j'ai continué ma réflexion sur les implications culturelles de la pièce grâce à des outils théoriques beaucoup plus pertinents que ceux que j'ai essayé de m'inventer à Bruxelles. Aujourd'hui, il me semble intéressant de continuer ma pratique basée sur les techniques somatiques et de développer mes ressources pour les transmettre en tant qu'assistante de chorégraphes. J'aimerais aussi proposer des

entraînements pour les comédiens. Par ailleurs, je souhaiterais développer des séminaires d'improvisation et de recherche en mouvement. Pour cela, je suis en contact avec quelques danseuses du noyau de travail de Claire Filmon, et je souhaiterais utiliser son support pédagogique. J'ai réalisé une première session au Mexique et j'essaye d'en faire une deuxième à Nice. Plus tard, j'aimerais proposer une création de groupe pour amener ma recherche personnelle sur le processus de création à un niveau collectif. Mais je voudrais la développer avec une vision beaucoup plus philosophique qu'actuellement, en essayant de poursuivre ma formation en philosophie au Mexique ou de faire un doctorat en danse à Nice et des résidences de création en Amérique du Sud. J'ai besoin avant tout de prendre le temps de grandir avec cette recherche qui va bientôt donner son premier produit : mon mémoire en Spectacle Vivant.

Dulce Trejo, propos recueillis par Mathilde Laroque, le 14 février 2012

ANNEXE II.

LA CONSCIENCE DU CORPS : DE L'EXPERIENCE À LA CREATIVITE

1. Champs d'application des techniques somatiques

Les techniques somatiques font appel au sens kinesthésique. Celui-ci encore appelé le sens *proprioceptif* dans les neurosciences, nous met en relation avec notre environnement. Les récepteurs proprioceptifs se situent notamment sur la peau, dans les muscles et les articulations ainsi que dans l'oreille interne. Ils nous renseignent sur notre position par rapport à la gravité et aux forces naturelles selon l'état de contraction des muscles, l'angle d'ouverture de l'articulation, l'intensité de pression des appuis au sol. Le sens kinesthésique appelle aussi aux réflexes d'ajustement naturel par rapport à notre équilibre. Il nous donne parallèlement des indications concernant la sensation de chaud ou froid, de piquant, rugueux, doux, etc., tout ce qui concerne les textures. Il est en quelque sorte notre moyen de survie et de développement.

La conscience du corps est devenue essentielle dans les arts vivants, surtout la danse. Mais les musiciens et les acteurs pratiquent également ces méthodes qui permettent de stabiliser ses appuis et de libérer ainsi le mouvement. Les pratiques somatiques sont utilisées aussi comme outil de rééducation et s'applique au domaine de la kinésithérapie. Par ailleurs des écoles sont sensibilisées sur l'importance de la conscience du corps comme outil de base pour les apprentissages. Les techniques d'éducation somatiques sont utilisées également en art-thérapie. Le XXème siècle voit se développer en Europe et aux Etats-Unis, différentes approches qui évoluent avec les recherches en neurosciences.

2. Tour d'horizon des techniques somatiques et autres méthodes

Citons d'abord l'Idéokinesis, initié par Mabel Todd, considérée comme la pionnière en techniques somatiques. Elle s'attache à rétablir un équilibre du corps sans effort ni correction. Au contraire, à partir de la posture du corps telle qu'elle est, l'idéokinesis propose des images mentales inspirées du quotidien, des métaphores, entrant en résonance avec l'anatomie fonctionnelle du corps pour construire de nouveaux schémas corporels au bénéfice du mouvement. Pamela Mat, enseignante en Ideokinesis dit « ne faites pas les images, laissez les images vous faire¹⁰⁴ ». Il ne s'agit pas de corriger mais de proposer d'autre chemin de mouvement pour des actions simples comme marcher, s'asseoir, se lever et même respirer, regarder etc. Et avant d'entrer en mouvement l'Idéokinesis s'attache à trouver une position de repos optimale, toujours avec des images, où il est même permis de s'endormir. En effet, les neurosciences reconnaissent que même endormi, nous récoltons des informations d'après ce que nous entendons.

¹⁰⁴ Pamela MATT, lors d'un stage du stage d'Ideokinesis organisée à Bruxelles par Contredanse en juin 2013.

En affinant ces états de corps conscients qui joue de façon inconsciente sur notre posture, les danseurs accèdent à une mobilité élargie.

Sans aborder l'histoire des techniques somatiques en profondeur, citons juste les principales approches qui sont apparues et qui continuent à se développer aux Etats-Unis et en Europe notamment :

- La Technique F.M. Alexander par Frederick Matthias Alexander, à partir des années 30 en Angleterre
- La méthode Feldenkrais, par Moshé Feldenkrais, à partir des années 50, entre Israël et la Californie
- L'Eutonie, par Gerda Alexander, à partir de la fin des années 50 au Danemark
- Skinner Releasing Technique (SRT) par Joan Skinner, Etats-Unis, à partir des années 60 aux Etats-Unis
- Le Body Mind Centering, par Bonnie Bainbridge Cohen, à partir des années 60-70 aux Etats-Unis,
- Les chaînes musculaires GDS, par Godelieve Denys Strauff, à partir des années 60-70 en Belgique
- L'analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé (AFCMD), par Odile Rouquet et Hubert Godart, à partir des années 90 en France

Et d'autre technique moins accès sur la conscience du corps mais sur le renforcement musculaire, les assouplissements, l'anatomie fonctionnelle du corps comme le Body Rolling, le Body Weather, le Pilates, la gym gyrotonic entre autres et qui utilisent des machines, des balles, des cordes, des manipulations pour diminuer l'effort.

N'oublions pas le Yoga en tant que technique ancestrale indienne qui relie corps et esprit (comme d'autre arts martiaux) et apporte souplesse, endurance, renforcement musculaire, concentration. Différentes branches se sont développées. On trouve le yoga Iyengar, Ashtanga, Bikram notamment et la méditation. Beaucoup de danseur aujourd'hui retrouve dans le Yoga la notion de discipline qui leur manque parfois dans la danse contemporaine, accès d'avantage sur l'expérimentation. Ces méthodes ont toute fois prouvé leur efficacité aussi dans le milieu de la danse classique.

3. Ouverture de la pédagogie de la danse classique

Luc de Laresse s'est beaucoup intéressé aux techniques d'éducatons somatiques dans ses recherches pédagogiques sur la prévention des accidents dans la danse classique :

(...) je vais suggérer certains exercices inspirés de yoga Iyengar et Ashtanga mais aussi de Body Rolling, une méthode créée par une femme américaine, Yamuna Zake. Elle utilise des balles gonflables de tailles, de duretés et de souplesses différentes pour créer de l'espace entre les muscles et l'os, sous la peau, entre les articulations. On peut presque sentir le muscle qui tombe de l'os. C'est un travail très raffiné.

Il témoigne qu'intégrer de telles méthodes à sa pédagogie lui demande de travailler en réseau et d'avoir un autre regard sur l'esthétique classique :

Je dois dire qu'à travers toutes mes recherches j'ai rencontré beaucoup de personnes et je ne me suis jamais dit que je devais enseigner seul toutes ces méthodes. Je ne peux en enseigner qu'une partie. Quand on vous demande de donner un cours de danse classique, on attend de vous que vous transmettiez une forme, un style. Et moi je préfère travailler la technique le plus simplement possible. Quand je fais des stages, j'ai toujours une ou deux personnes (des spécialistes), des ostéopathes, des praticiens de Yamuna Body Rolling (YBR), des professeurs de yoga qui travaillent de façon individuelle avec les élèves, et qui adaptent des exercices en fonction de chacun. Et puis il y a une classe collective de technique de danse classique (ou moderne), mais dont l'aspect « forme et style » prévu arrive le plus tard possible dans le stage.

Les danseurs aujourd'hui sont à la recherche du rapport entre corps et conscience plus que d'une virtuosité technique. L'entraînement du danseur cherche à trouver un corps sensible et puissant à la fois, encrés dans ses appuis en faisant appel aux neurosciences pour développer un large éventail de mobilité, sans enfermer le corps dans un style en particulier. Cette approche est source de créativité.

NB : Contredanse a favorisé l'intérêt pour la plus par de ses techniques en Belgique, en publiant des dossiers de recherches et des livres comme le dernier en date : la traduction du livre de Mabel E. Todd, *Le corps pensant* en 2012. À l'occasion de la sortie du livre a eu lieu entre autres un stage et une conférence de Pamela Mat, enseignante d'Idéokineses et élève des premiers praticiens qui ont développé la méthode, sur l'histoire des techniques somatiques en mettant en avant leur filiation. L'enregistrement de la conférence est disponible au Centre de documentation de Contredanse.

4. L'intégration des expériences dans le processus d'apprentissage : la philosophie des pédagogies nouvelles

Pour apprendre à bouger, les techniques somatiques démontrent qu'il ne s'agit plus de faire « bien » selon un modèle, mais d'expérimenter comme les nourrissons : vivre chaque mouvement « comme si c'était la première fois », être ouvert à ce que nous propose nos sensations et y répondre de façon optimale pour atteindre notre but. L'expérience est au cœur du processus.

On peut comparer cette approche sensible à la pédagogie active du mouvement de *l'éducation nouvelle*, développé notamment en France par Célestin Freinet (1896-1966), en Italie par Maria Montessori (1870-1952), en Belgique par Jean-Ovide Decroly (1871-1932) en Allemagne par Rudolph Steiner (1861-1925), issus entre autre de la médecine et de la philosophie. Ces pédagogies prônent une éducation « sensible », « globale », « libre ». Elles apprennent à l'élève à nommer ce qu'il ressent, à expérimenter, à rêver, pour favoriser ainsi « la créativité, les facultés d'adaptation, les compétences relationnelles, ou le développement

personnel¹⁰⁵ ». Ces compétences, facteur d'innovation, sont reconnues comme essentielles pour le développement économique de la société.

Jusqu'à présent, le système éducatif reposait sur ce que l'enfant ne sait pas faire et le moyen d'y remédier. Le nouveau paradigme propose de partir de ce que l'enfant sait faire pour le développer, de manière à ce qu'il puisse acquérir un niveau de compétences supérieur, et c'est ici que la créativité prend son importance¹⁰⁶. Fédération européenne des Ecoles Steiner Waldorf

Ce n'est pas tant par un apprentissage de technique artistiques que se développent ces facultés, mais avant tout par le jeu libre, l'improvisation, la rêverie.¹⁰⁷ C.Clouder

L'élève doit pouvoir concevoir une contribution à l'avenir sur base de ce qu'il a acquis des connaissances du passé et formuler de nouvelles idées¹⁰⁸. D. Brierley

On voit ici le lien avec certaines techniques somatiques qui proposent des images, des métaphores pour développer d'autres schémas de mouvement à partir des acquis du corps.

Partir de ses acquis et expérimenter inspireront aussi les mouvements *d'éducation permanente* qui prônent le changement dans la société. Ils revendiquent que pour qu'il y ait changement, il faut que les gens soient autonomes et créatifs¹⁰⁹.

¹⁰⁵ « *L'énigme de la créativité* », actes de la conférence organisées à l'Université de Ljubljana en Slovénie en septembre 2012, par la Fédération européenne des Ecoles Steiner Waldorf (ECSWE), in *L'alouette*, revue de l'école Steiner de Court-st-Etienne, Belgique, juin 2013.

¹⁰⁶ *Ibid.*

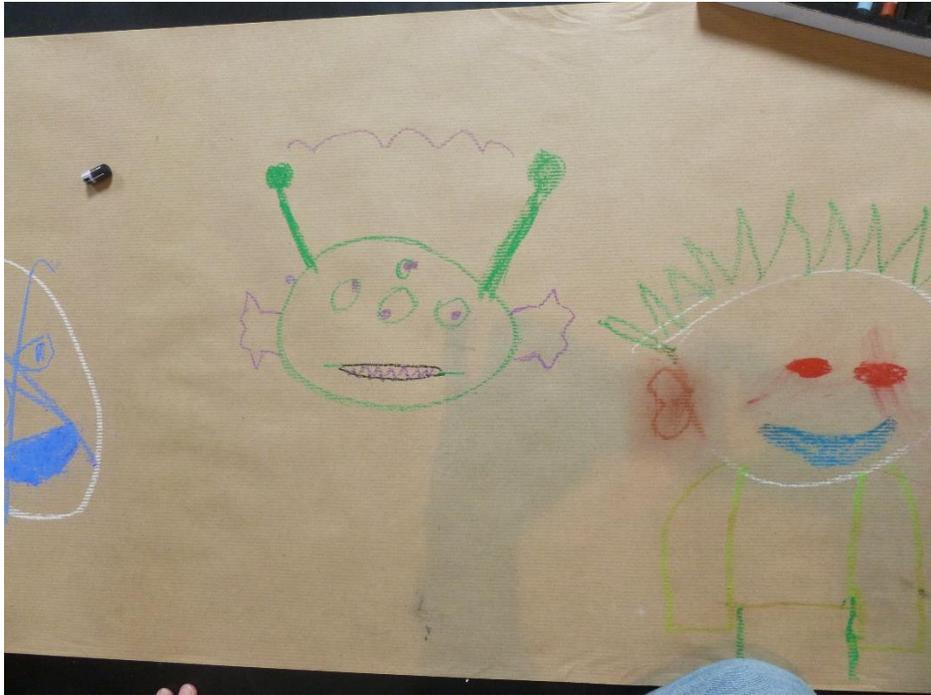
¹⁰⁷ C. CLOUDER, *Ibid.*

¹⁰⁸ D. BRIERLEY, *Ibid.*

¹⁰⁹ Jean-Pierre NOSSENT. *Formation des cadres culturels dans les années 70, Genèse d'un modèle de formation à visée émancipatrice dans le champ de la culture et de l'éducation permanente*, le 10 octobre 2009, document téléchargeable sur www.calameo.com

ANNEXE III

L'improvisation : des visions opposées



Dessin d'un enfant de primaire, Atelier « Traces et images de danse », par Mathilde Laroque, partenariat avec le Centre Dramatique de Wallonie pour l'Enfance et la Jeunesse, juin 2013, Charleroi.

*Improviser c'est jouer, mais c'est jouer sérieusement*¹¹⁰. Anna Halprin

L'improvisation ouvre la pratique de la danse au plus grand nombre. Elle a un côté ludique. Aux yeux du monde professionnel de la danse, l'improvisation perd de sa valeur en tant qu'art du spectacle et discipline artistique et les historiens chercheront à lui redonner de la valeur.

En tant que pédagogue de danse classique, Luc de Laïresse dit : « il ne faut pas être danseur pour improviser », tandis que l'historienne d'art Isabelle Launey revendique que « le savoir-improviser s'acquiert, c'est une des modalités de *l'expérience de danse*¹¹¹ ». Elle rajoute : « Improviser c'est travailler à oublier ».

Mais Luc de Laïresse emploie l'improvisation pour se souvenir. Il n'intègre pas non-plus l'improvisation dans une expérience communautaire où les mouvements naissent des interactions entre les corps, comme elle a été conçue à l'origine :

¹¹⁰ Anna HALPRIN, *De L'une à l'autre*, Ed. Contredanse, 2010, Bruxelles

¹¹¹ Isabelle LAUNEY, citée par Geisha FONTAINE, in *Les danses du temps*, Pantin : Centre national de la danse, 2004, p168

Pour mes créations, j'improvisais seul, j'expérimentais des mouvements sans les planifier. Je mettais de la musique et je laissais mon corps parler mais avec le vocabulaire qu'on attendait que j'emploie, celui que je connaissais le mieux : les pas de danse classique.

Face à ce genre de conditionnement qu'ont les danseurs et les musiciens, le compositeur Jean-Yves Bosseur dit :

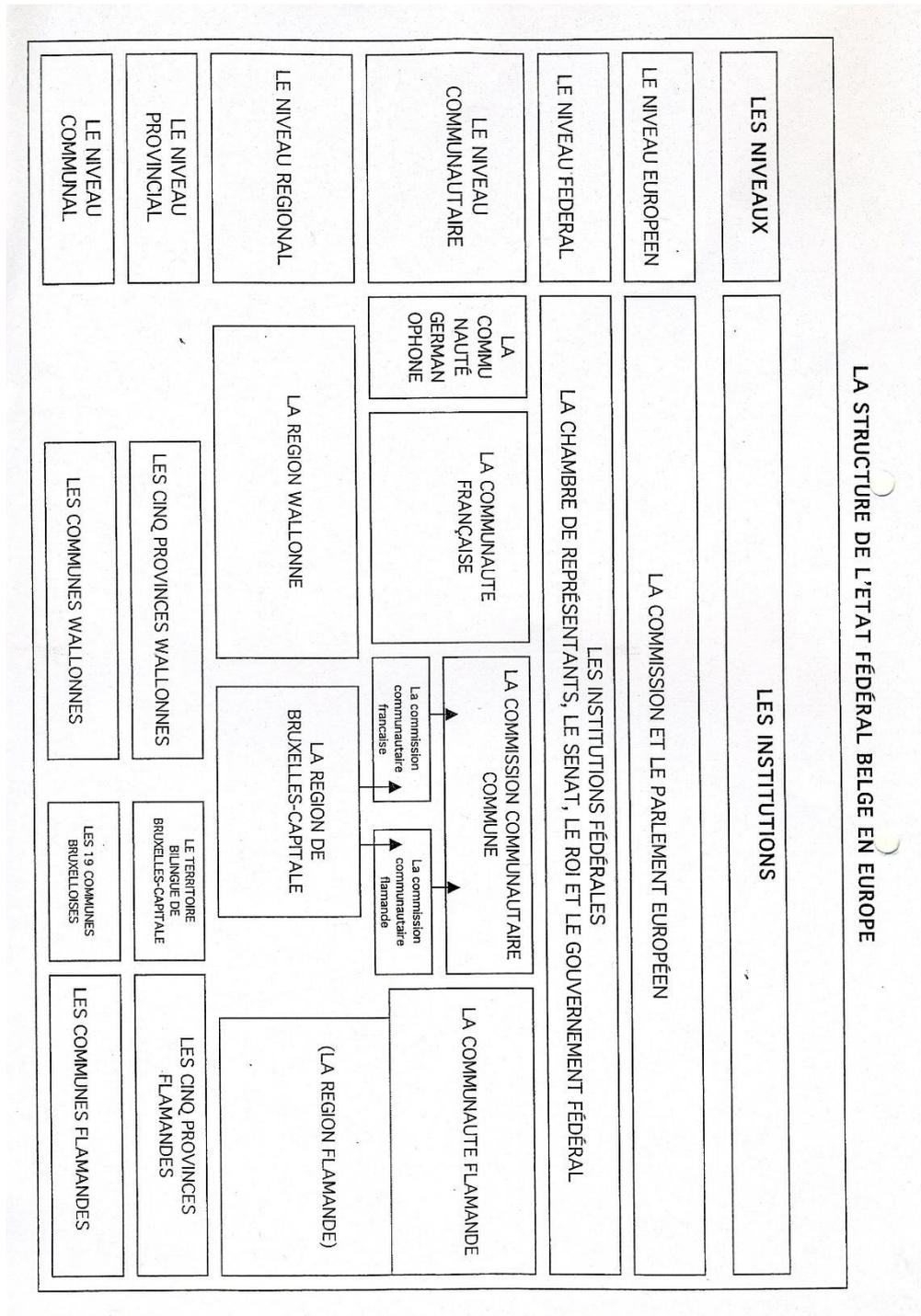
*L'improvisation risque bien de n'être qu'une accumulation amorphe de clichés individuels, réflexes instrumentaux et habitudes, lieux communs déduits de modèles écrits, résidus de formes préexistantes trop de fois ressassées, ou encore démonstration narcissique complaisante d'un savoir-faire et d'une habileté de virtuose.*¹¹²

¹¹² Jean-Yves BOSSEUR, *Du jeu à l'écrit ou de l'écrit au jeu : l'improvisation en musique contemporaine*, in *Nouvelles de danse*, Contredanse, n°22, hiver 1995, p57.

ANNEXE IV : REPERES POLITIQUES ET INSTITUTIONNELS BELGES

Cette annexe (tirée de mon dossier de Validation d'Acquis d'expérience) tente d'apporter des repères sur le fonctionnement de la politique culturelle en Belgique et plus précisément à Bruxelles, le microcosme d'un pays complexe.

1. Les différents niveaux de pouvoir de l'Etat belge et leurs compétences



a) Historique: de l'autonomie culturelle à la fédéralisation

La Belgique est née en 1831, reconnue comme une monarchie constitutionnelle et peuplée par différentes communautés suite aux différentes invasions qu'elle a connues sur son territoire jusque lors. Après la Seconde Guerre mondiale, la cohabitation de ces différentes communautés est remise en question.

Le 3 mai 1948, une loi porte sur la création d'un Centre de recherche pour la solution nationale des problèmes sociaux, politiques et juridiques des diverses régions du pays. Le centre Harmel voit le jour et tente de cerner notamment les problèmes culturels des différentes régions du pays. Les travaux réalisés sont publiés dans un rapport final dix ans plus tard, le 24 avril 1958. Celui-ci réaffirme l'existence de deux communautés culturelles, celle de langue française et celle de langue néerlandaise, au sein de la Belgique. Il évoque l'autonomie culturelle qui devrait donner la possibilité à chaque communauté de suivre la politique culturelle qui correspond à son identité et ses besoins. Ces études sont les signes précurseurs du changement des mentalités et sont la base des discussions sur les révisions de la constitution dans les années soixante.

Au cours de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, la Belgique passe d'un Etat national à un Etat fédéral, résultat de trois grandes réformes constitutionnelles. Depuis 1970, elle se compose de trois communautés (française, flammande et germanophone), fondées sur le principe de l'autonomie culturelle, et de trois régions (la Wallonie et la Flandre en 1980 et Bruxelles-Capitale en 1988) émanant du principe de l'autonomie économique. Chaque région est composée de provinces, elles-mêmes composées de communes. En 1993, la constitution est amendée pour adopter un système fédéral afin d'éviter la rupture entre néerlandophones et francophones.

Par ailleurs, la Belgique est l'un des six pays fondateurs de l'Union européenne, signataires du traité de Rome de 1957. L'Europe est un quatrième niveau de pouvoir. 70% des lois en Belgique sont dictées par l'Union Européenne (par exemple l'uniformisation des diplômes, une monnaie commune, l'ouverture des frontières, etc.)

b) Répartition des compétences

La culture, l'enseignement et les matières dites "personnalisables" (aide aux personnes, santé) deviennent les compétences des Communautés. Les matières liées au territoire (cadre de vie, travaux publics et transport, les communes et les provinces...), celles liées à l'économie et à l'emploi sont gérées par les Régions. Les matières liées à l'immigration, la sécurité sociale, la justice, la police et la sécurité, la Défense nationale entre autres sont gérées par le pouvoir fédéral. Celui-ci a en charge tout de même quelques grosses institutions culturelles à Bruxelles comme notamment le Théâtre Royal de la Monnaie et le Palais Royal des Beaux-arts.

Les cartes de l'Etat fédéral

Les Communautés :



Les Régions :



Ces cartes¹¹³ présentent de manière schématique l'Etat fédéral et les différentes communautés et régions de la Belgique. Les cartes montrent clairement sur quel territoire les communautés et régions exercent leurs compétences.

¹¹³ d'après www.belgium.be

Les compétences de chaque niveau de pouvoir dans l'Etat fédéral belge

Les compétences fédérales	Les compétences régionales	Les compétences communautaires
<ul style="list-style-type: none"> • Police et sécurité • Justice (+ reconnaissance et organisation des cultes et de la laïcité) • Défense nationale (armée) • Politique étrangère • Sécurité sociale (allocations de chômage, pensions, allocations familiales, assurance maladie-invalidité, accidents de travail et maladies professionnelles) • Union économique et monétaire (Europe) • Communication (Belgacom, la Poste) • Droit civil commercial • Droit au travail • Droit fiscal • Immigration (accès, établissement, séjour et éloignement, droit d'asile, sans-papiers, code de la nationalité,...) • Energie nucléaire • Chemins de fer (SNCB) • Aéroport de Bruxelles National (Belgo-contrôle) • Emploi des langues à Bruxelles, dans les communes à facilités et les communes germanophones • Grandes institutions culturelles à Bruxelles (Palais des Beaux-Arts, La Monnaie, Musées du Cinquantenaire, Musée du cinéma,...) 	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Cadre de vie</u> : <ul style="list-style-type: none"> - urbanisme et plans d'aménagement - rénovation urbaine, rurale et industrielle - logement - environnement et nature - politique de l'eau - forêt - chasse et pêche - agriculture • <u>Economie et emploi</u> : <ul style="list-style-type: none"> - initiative économique publique - expansion économique (subventions) - crédit régional - commerce extérieur - richesses naturelles - placement des travailleurs - remise au travail des chômeurs • <u>Pouvoirs locaux</u> : <ul style="list-style-type: none"> - intercommunales (e.a. distribution eau + énergie) - financement et contrôle des communes et des provinces • <u>Travaux publics et transports</u> : <ul style="list-style-type: none"> - routes et autoroutes - transports en commun - cours d'eau - ports et aéroports régionaux • Coopération au développement • Application des normes concernant l'occupation des travailleurs étrangers (e.a. permis de travail) • Reconnaissance des communautés locales (paroisses et autres lieux de cultes) ; législation et contrôle sur la gestion de leur temporel 	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Culture</u> : <ul style="list-style-type: none"> - arts de la scène (théâtres, musiques et danses) - arts plastiques - patrimoine culturel (musées, bibliothèques, médiathèques) - radio et télévision - protection de la langue, lettres/livres - éducation permanente, jeunesse et sport • <u>Enseignement</u> de la maternelle à l'université, promotion sociale, enseignement artistique, bourses d'études, PMS, FNRS,... • <u>Matières personnalisables</u> : <ul style="list-style-type: none"> - aide aux personnes (ONE, activités extra-scolaires, aide à la jeunesse,...) - santé (hôpitaux universitaires, médecine préventive, promotion de la santé,...), mais la sécurité sociale reste fédérale • Emploi des langues dans et avec les administrations, dans l'enseignement, dans les relations au travail • Relations intra-belges et internationales <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-top: 5px;"> <p style="text-align: center;">Commission Communautaire Française (Bruxelles)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Aide aux personnes (santé et aide sociale) • Formations professionnelles • Transports scolaires • Tourisme • Infrastructures sportives • Enseignement (CERIA) • Quelques matières culturelles • Relations internationales </div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-top: 5px;"> <p style="text-align: center;">Commission Communautaire Commune (Bruxelles)</p> <ul style="list-style-type: none"> • CPAS • Hôpitaux • Quelques services d'aide aux personnes </div>

© CRISP & CBAI (H.P.)

Entité faisant référence à la notion de territoire

Entité faisant référence à la notion de groupe humain

2. Focus Région bruxelloise

La Région bruxelloise est encore appelée Région de Bruxelles-Capitale (à ne pas confondre avec la commune du centre de Bruxelles appelée Commune de Bruxelles-Ville).

a) Trois commissions communautaires

La Région bruxelloise n'a pas de provinces. Elle se compose de 19 communes bilingues gérées par l'administration des pouvoirs locaux. Par ailleurs, la Région bruxelloise a créé trois institutions politiques et administratives, appelées Commissions Communautaires, pour faire face à la problématique de l'autonomie culturelle : la Commission Communautaire française (COCOF) pour les matières liées aux Bruxellois francophones, la Vlaamse Gemeenschapscommissie (VGC) pour les matières liées aux Bruxellois néerlandophones et la Commission Communautaire Commune (COCOM) pour les matières bilingues, c'est-à-dire les matières qui ne peuvent être liées à une communauté linguistique.

La COCOM gère par exemple les hôpitaux et les Centres Publics d'Action Sociale (CPAS) créés à l'échelle communale. Les CPAS prennent en charge les personnes en situation de précarité en leur allouant un revenu minimum d'insertion entre autres. Par ailleurs, dans le cadre d'un plan d'accompagnement global à la culture, le CPAS soutient des actions culturelles d'insertion réalisées au sein d'associations sans but lucratif (ASBL). De plus, via un contrat « Article 60 », ils permettent aux ASBL d'employer des allocataires du CPAS pour un an et de ne payer qu'un tiers du salaire. Le reste est payé par le CPAS. Plusieurs associations culturelles bénéficient de cette aide.

La COCOF se compose de différentes administrations liées aux compétences communautaires (la culture, l'enseignement, les soins de santé et l'aide aux personnes). Parmi les services des affaires culturelles, on trouve le service culture qui attribue notamment des aides au fonctionnement pour les compagnies et les théâtres. Notons, par exemple que le décret « Réseau des scènes chorégraphiques » de la COCOF définit des critères de reconnaissance des théâtres qui programment de la danse pour leur octroyer une aide. Par ailleurs, la COCOF se constitue d'un service des affaires socioculturelles et sportives et d'une cellule de l'enfant et activités parascolaires culturelles.

b) Institutions d'utilité publique

La Région de Bruxelles-Capitale a créé toute une série d'institutions d'utilité publique et d'ASBL en vue de traduire sa politique et ses compétences en actions concrètes. Dans le domaine de la formation, elle a créé Bruxelles-Formation, l'organisme officiel chargé de la formation professionnelle des demandeurs d'emploi et des travailleurs francophones de la région de Bruxelles-Capitale. On y trouve un centre de documentation sur toutes les formations existantes dans la région. Par ailleurs, l'institution finance des formations pour les demandeurs d'emploi. C'est d'ailleurs via Bruxelles-Formation que j'ai découvert la formation *d'Agent de développement et de médiation interculturelle* du Centre Bruxellois d'Action Interculturelle.

Dans le domaine du travail, nommons Actiris, l'office bruxellois chargé de mettre en œuvre la politique d'emploi de la Région de Bruxelles-Capitale. A cette fin, Actiris propose un large éventail de services tant aux entreprises qu'aux demandeurs d'emploi. Actiris lié à l'Office National de l'Emploi (ONEM, bureau chargé du financement des allocations de chômage, pause carrière, congé de maternité, pension des Bruxellois) est l'un des pouvoirs subsidiaires importants du secteur culturel. Il permet à un demandeur d'emploi, via un contrat Agent Contractuel Social (ACS) d'être embauché à durée indéterminée par un employeur, celui-ci ne payant qu'un quart du salaire, le reste étant payé par l'ONEM. Les bénéficiaires des contrats ACS doivent être résidents à Bruxelles, inscrits au moins 6 mois au chômage durant l'année qui précède, et correspondre au niveau de diplôme exigé dans la convention passée entre Actiris et l'employeur. Le niveau de diplôme fixe le niveau du salaire et ne peut être modifié. Ce fonctionnement est parfois désavantageux pour un employeur qui souhaite engager une personne qui a les compétences recherchées mais pas le niveau du diplôme (sous-qualifié). C'est toute la problématique de la reconnaissance des compétences plutôt que de la reconnaissance du niveau d'étude. J'en ai fait l'expérience.

3. Focus Communauté française : mise en place d'une politique pour la danse

a) Naissance de l'institution culturelle francophone

Avant 1958, les matières culturelles sont gérées par le Ministère de l'instruction publique. En 1961, celui-ci devient le Ministère de l'Éducation Nationale et de la Culture. Suite aux débats de l'époque sur l'autonomie culturelle et sur la distinction entre culture et enseignement, la fonction de premier Ministre de la culture française est créée en 1965. La danse n'est pas reconnue tout de suite comme un art à part entière. Au sein des pouvoirs publics, elles oscillent entre la musique et le théâtre.

b) Naissance de trois ballets institutionnels et des premières compagnies indépendantes

C'est à partir de 1954 que le Théâtre Royal de la Monnaie programme des Ballets en plus des Opéras. En 1959, elle accueille Béjart, jeune chorégraphe français, avec son *Sacre du Printemps*. Fort du succès obtenu et de la réputation internationale dont il jouit, Béjart s'installe en 1960 à la Monnaie avec sa compagnie Les Ballets du XX^{ème} siècles, en tant que troupe de danse permanente, la premier Ballet National en Belgique. Le Ballet Royal de Wallonie se crée en 1966 et relève du service Musique de la Direction générale des Arts et Lettres, tandis que le Ballet Royal de Flandre voit le jour en 1969.

Béjart obtient le monopôle de la danse en Belgique, ce que critique plus tard la première génération de chorégraphes sortis de son école, Mudra, qu'il crée en 1970. Ces derniers y ont appris la danse, le chant, le théâtre et le solfège, soit un enseignement qui se différencie des écoles de ballet, bien qu'à partir de 1975 la pédagogie revienne à une forme classique privilégiant la technique.

À la fin des années 70, plusieurs compagnies indépendantes existent à Bruxelles, dont Le plan K, celle de Frédéric Flamand issu du théâtre de Grotowski. Les approches artistiques

de ces jeunes chorégraphes sont qualifiées de théâtre du corps. Leurs recherches qui s'inscrivent dans l'actuelle avant-garde, obtiendront une reconnaissance internationale.

c) Naissance d'une administration pour la danse

Il faut attendre 1984 pour que le Service de la Musique et de la Danse voit le jour, et que la danse non institutionnalisée commence à être subventionnée.

En 1986, est créée une Commission de l'Art chorégraphique avec à sa tête Maurice BEJART, destiné à sélectionner les projets fleurissants. Suite à son manque d'ouverture sur les nouvelles tendances, aux protestations grandissantes des jeunes créateurs et au départ de BEJART (1987), la commission échoue et elle est remplacée par la Commission Consultative de l'Art de la Danse en 1989. Certaines compagnies commencent à se stabiliser avec des subventions appelées « Aides aux projets ».

En 1994, la Commission Consultative de l'Art de la Danse adopte une politique contractuelle. Elle propose des subventions appelées "contrat-programme" (5ans) et « conventions » (2 à 4 ans). Elles établissent un cahier des charges en matière de créations, reprises et représentations. Un décret en 1999 généralise les *contrats-programme* à tout l'ensemble du secteur culturel. Dans le cadre d'un renouvellement des contrats et convention, le budget est ajusté en fonction de l'index des prix à la consommation et sur base d'un dossier réunissant le bilan des années écoulées et les projets des années à venir.

d) Services des Arts de la Scène

En 2003 est signé un décret qui officialise le Service des Arts de la Scène et organise les modes de reconnaissance et de subventionnement des opérateurs culturels professionnels œuvrant dans le domaine du spectacle. Par définition, les Arts de la Scène couvrent « les domaines d'expression artistique dont les créations et réalisations font appel à des artistes, artisans et techniciens et aux techniques des arts d'interprétation, et sont notamment diffusées sous la forme du spectacle vivant ». Le décret est entré en vigueur le 1er janvier 2004. Il définit les types de subvention et les critères de reconnaissance pour qu'un acteur culturel puisse bénéficier de ces subventions.

Le service général des Arts de la scène se compose de différents services : la danse, le théâtre, la musique classique, la musique non classique, les arts forains du cirque et de la rue, la diffusion.

La Commission consultative de l'art de la danse devient le Conseil de l'art de la danse et propose : des contrats- programmes de cinq ans, des conventions de deux ou quatre ans, des aides aux projets, aides au premier projet, bourses de recherche.

En 2006 est constitué un Conseil danse et multimédia, remplacé en 2007 par un Conseil interdisciplinaire des arts de la scène et du conte.

4. La place des artistes face à la communautarisation de la danse

Où se place un artiste étranger lorsqu'il n'est pas belge, enore moins wallon ou flamand ? Un groupe d'artistes en Belgique a créé *l'Independent Artist Alliance* (l'Alliance des artistes indépendants) pour revendiquer leur non appartenance à une communauté.

Un artiste qui demande des subventions à la Communauté française doit avoir un minimum de dates sur le territoire de celle-ci (Wallonie et Théâtre de la communauté française à Bruxelles). Pour un même projet, un artiste ne peut recevoir d'aide que d'une seule communauté.

On dira donc qu'un artiste appartient à une communauté ou à une autre, non en fonction de ses origines mais en fonction des subventions qu'il reçoit. La plupart des artistes ressortissants français appartiennent à la Communauté française par facilité d'accessibilité à la langue. Les autres artistes étrangers plutôt anglophones se rattachent à la communauté flamande. Notons qu'un groupe d'artistes revendique le droit à l'aide aux projets sans appartenir à l'une ou l'autre communauté.

De plus en plus, on ne parle plus d'artistes de la communauté française ou de la communauté flamande mais de productions de la communauté française ou flamande. Et encore, cela ne règle pas le problème lorsqu'il y a des co-productions avec des résidences chez les uns et chez les autres.

Les doubles subventions sont rares et touchent par exemple l'organisation de festival comme le *Kunstenfestivaldesarts*. Pour le reste, la potentialisation des ressources émane de partenariats entre structures. Il y a un désir de la part du secteur culturelle à rassembler les communautés, pendant que les politiques affirment les clivages.

NB : Depuis avril 2011, la communauté française de Belgique s'appelle la Fédération Wallonie Bruxelles de Belgique.

ANNEXE V.

Approche théorique de la danse dans les projets *Danse à l'école*

Les ateliers ont lieu à La Maison du spectacle la Bellone, où est logée Contredanse, ou bien dans les écoles selon la facilité de déplacement de chacun.

Les échanges s'appuient sur les connaissances des participants et mettent l'accent sur la transversalité des danses. Je propose différents types d'interventions selon l'âge des enfants. L'enseignant est invité à participer aux échanges.

L'objectif est de révéler l'esprit critique de chacun et casser les préjugés, plutôt que d'apporter des connaissances : « Ma classe a été ouverte à la richesse artistique et à la dimension collective et pluridisciplinaire de l'art. Les élèves ont vécu me semble-t-il ce projet comme une porte ouverte sur une dimension artistique trop souvent méconnue et victime de tant de préjugés », selon Sylvie Bellens, enseignante ayant participé à une de mes animations théoriques (citée d'après une évaluation à l'issue de mon intervention 2012-2013, extraits de mail)

1. Les primaires

Pour les primaires qui savent lire et écrire, la séance de l'atelier théorique comprend trois temps:

- La réalisation de panneaux communs, sous forme de *brain-storming* où toutes les réponses sont permises. Il s'agit d'un tableau de perceptions de la danse: c'est quoi danser? À quoi ça sert de danser? Où et quand vous danser? Quels styles existe-t-il? C'est quoi la danse contemporaine?
- Un temps de paroles interactif qui synthétise les panneaux et tente d'amener une représentation commune de la danse à partir des expériences de chacun et des notions d'histoire de la danse.
- Puis un temps de visualisation de vidéo qui se base en partie sur des thèmes travaillés en atelier pratique avec l'artiste intervenant au long de l'année. Les échanges se poursuivent pendant ce temps et mettent l'accent sur l'imaginaire de chacun. Je laisse les élèves s'exprimer librement ou parfois j'oriente les échanges de différentes manières : quel titre donneriez-vous à cet extrait, qu'est-ce que vous avez vu? Qu'est-ce que vous avez senti? Qu'est-ce que vous avez imaginé? (les trois questions selon l'approche de Anna Halprin).

Pour les premières classes de primaires, je ne propose que le troisième temps et un moment pour dessiner un souvenir de danse, puisé dans les images qu'ils viennent de voir ou

dans leur propre expérience, comme une carte postale à ramener chez soi. À partir de leur dessin, les enfants peuvent s'exprimer sur leur choix, étant donné que l'animation dure entre une heure et une heure et demie. Pour les plus grands, leur capacité à se concentrer me permet d'intervenir jusqu'à deux heures et demi (à compter en plus les temps d'accueil et de clôture de la séance).

2. Les maternelles

Pour les maternelles, j'essaye de partir de visuel comme des photos ou des vidéos afin d'engager les échanges. Je cherche à leur présenter une vision la plus large possible de la danse et à entrer dans leur imaginaire. La parole est libre. Je cherche à voir ce qui les attire le plus. Je me trompe parfois, choisissant des extraits de spectacles jeune public pluridisciplinaire, utilisant la voix et la vidéo, et mettant en scène des animaux (la compagnie Montalvo-Hervieux). Je m'étonne alors de voir que leur attention est plus accrue lorsque je présente une danse contemporaine abstraite, avec un décor sobre, des corps qui bougent même sans musique (*To the one's i Love*, de Thierry Smits).

Je me rends compte qu'en tant qu'adulte j'ai une certaine idée de leur goût qui fausse mon interprétation de la danse *jeune public* et celle que beaucoup ont. Les tout-petits peuvent aussi être attirés par les formes les plus éloignées du cadre de référence qu'on leur assigne. Ils n'ont pas d'attentes en particulier. Ils ont une telle réceptivité sensible de la danse, qu'on n'a pas besoin de leur expliquer comment regarder. Pour eux tout est nouveau ou presque, ils ne sont pas encore formatés. Les adultes par contre sont toujours dans une remise en question de leur connaissances face à la nouveauté. Ils ont parfois des préjugés et des idées figées sur ce que pourrait être la danse qui freinent une ouverture du regard que les tout-petits ont de façon naturelle.



Ateliers théoriques *Traces et images de danse*, classes de maternelle, partenariat avec le CDWEJ dans le cadre de la présentation annuelle des projets *Danse à l'école*, juin 2013, aux Ecuries, Centre Chorégraphique National Charleroi/Danses, Charleroi.