

DES LIENS ENTRE DANSES CONTEMPORAINES ET ENGAGEMENTS POUR DES TRANSFORMATIONS SOCIALES ?

**Où et comment ont lieu des rencontres entre les questions du
vivre ensemble et des évolutions de l'art chorégraphique ?**



Denise Ferreira da Silva et Arjuna Neuman, image du film *4 Waters : Deep Implicancy*, 2018¹

¹ Arrivée des boues toxiques dans l'Atlantique suite à la rupture du barrage de Bento Rodrigues dans l'État de Minas Gerais au Brésil le 5 novembre 2015.

Comment rencontrons-nous la difficulté de l'humain à voir au-delà des cadres que lui dictent ses intérêts ? Les danses contemporaines peuvent-elles participer à cette interrogation ?

https://fr.wikipedia.org/wiki/Rupture_de_barrages_de_Bento_Rodrigues

N.B. *L'écriture inclusive ne m'est pas familière en tant que rédacteur mais j'ai souhaité tout de même m'impliquer dans une équilibration des genres masculin et féminin dans l'écriture de ce texte. J'ai donc décidé, lorsque le contexte général d'une phrase le permettait, d'utiliser soit une version au féminin soit une version au masculin (au lieu d'accorder systématiquement au masculin). Par exemple, avec la phrase : « Progressivement, en lien avec les structures socio-culturelles et leurs acteurs... », j'ai fait le choix de transposer au féminin : « Progressivement, en lien avec les structures socio-culturelles et leurs actrices... »*

Introduction

En tant qu'artiste et enseignant la participation aux processus de créations des spectacles de danses nous fascine, nous faisant souvent remettre à plus tard – ou à d'autres – des luttes qui permettent pourtant la diffusion et la réception de nos productions auprès d'un public varié. Il est bien entendu que chacun ne peut être sur tous les fronts. Mais comment nos démarches artistiques pourraient-elles s'allier davantage à la pluralité des initiatives de transformations sociales, passées ou encore en cours ? De nombreux projets voient déjà le jour, cependant certaines logiques et manières de concevoir le monde, rayonnent jusque dans le domaine chorégraphique contemporain, et conditionnent l'émergence des œuvres et des audiences.

Dans cet écrit, je souhaite partager un chemin de réflexion, qui oscille entre :

- L'appréhension des paramètres sociétaux susceptibles de déterminer en amont les possibilités de créativité.
- Des exemples de démarches qui à diverses échelles et par différentes entrées instaurent une collaboration entre danser et obtenir le droit aux libertés fondamentales.

Mon point départ sera la France – pays où j'ai principalement vécu – mais je me permettrai de parler de personnes et de situations étrangères pour expliciter certains aspects de ma proposition. De plus, à l'heure actuelle, s'il est question des inégalités sociales d'un pays, il est inévitable de les situer dans l'infini jeu d'influences du monde globalisé.

Ayant le désir de me pencher sur la question – sans réponse univoque – de comment partager un état d'esprit ouvert à l'autre et à sa différence, et de quelles façons les différents parcours que l'on rencontre dans les arts chorégraphiques pourraient accompagner cette attitude, il est inévitable que des questions politiques apparaîtront par moments. Ma posture ici n'est pas d'accabler certains responsables, mais plutôt de présenter une vision de systèmes qui se coordonnant ou s'ignorant, créent une réalité sociale dans laquelle le monde de l'art – et finalement de la création chorégraphique – apparaît.

Je développerai au sein de la progression suivante² :

**DES CONDITIONNEMENTS DE SOCIÉTÉS IMPRÉGNANT
LES MILIEUX CHORÉGRAPHIQUES**

**DIFFÉRENTES INITIATIVES DE CONNEXION DE LA DANSE
AU VIVRE ENSEMBLE**

**PRISE DE REcul – DÉCENTRALISATIONS
DES CULTURES OCCIDENTALES**

Tout au long de cet écrit, je tente de suivre la démarche de la penseuse et artiste brésilienne Denise Ferreira da Silva qui propose une « pensée de

² Le sommaire détaillé se trouve à la fin du mémoire p. 95

l'enchevêtrement » ³ . Les informations et les observations que j'avance ne sont pas posées pour s'affirmer contre d'autres logiques, j'essaie plutôt de voir quelles spécificités apparaissent selon les points de vue adoptés.

Cette chercheuse en sciences sociales met en œuvre cette méthode en s'inspirant de la théorie de l'enchevêtrement quantique⁴. Plutôt que de penser selon un « principe de séparabilité » où chaque existence (qui peut être une matière mais aussi une idée, un système ou une personne) doit être séparée d'un tout pour pouvoir être étudiée plus précisément, Ferreira da Silva développe une réflexion où l'entièreté de ce qui est envisageable par l'esprit humain – mais aussi ce qu'il n'arrive pas encore à concevoir – est par essence connecté et lié. C'est une conception du monde et des idées qui se positionnent au-delà des conditionnements de distances et de durées tels que définis *a priori* par notre logique et nos sens.

Pour dissocier et étudier un sujet à travers cette vision, il s'agit de l'observer à partir des différents points de vue au milieu desquels il apparaît. Les différences et les particularités d'une étude ne naissent donc pas de l'isolement du sujet pour l'analyser, mais plutôt de l'observation des coordinations complexes qui ont lieu entre celui-ci et les multiples autres éléments qui y sont rattachés au moment T de l'observation. Cette méthode se confronte directement à la problématique de l'infini pour mener à terme une réflexion. Elle nous pousse à accepter l'impossibilité de conclure une

³ Lire à ce propos la courte publication de Denise Ferreira da Silva , [On difference without separability](#) publiée dans le cadre de la 10^{ème} biennale d'art contemporain de Berlin de 2018 et également dans le catalogue de la 32^{ème} Biennale d'art de São Paulo, en réponse à l'hostilité générale de l'Europe envers une réelle solidarité avec les réfugiés affluant vers ses frontières.

⁴ « *En mécanique quantique, l'intrication quantique, ou enchevêtrement quantique, est un phénomène dans lequel deux particules (ou groupes de particules) forment un système lié, et présentent des états dépendant les uns des autres quelle que soit la distance qui les sépare.* »

https://fr.wikipedia.org/wiki/Intrication_quantique

démarche de connaissance. Certains esprits ayant besoin de limites stables pour se repérer y verront peut-être un manque d'exactitude... J'y vois une possibilité de développer une réflexion ouverte à d'autres opinions et surtout, une possible issue à cette mécanique tant apprise, où nous devons rejeter et exclure une logique pour démontrer la nôtre.

Je reviendrai plus amplement sur la vision de cette penseuse dans le 3ème chapitre de ce texte. Ses travaux m'ont été particulièrement utiles pour réfléchir différemment à la danse contemporaine, à son enseignement, et à la place qu'on lui donne en France. Ils m'ont encouragé à créer du lien entre les perspectives des acteurs impliqués dans une transformation sociale et les visions des personnes qui sont engagées dans la création artistique.

Pour la rédaction de ces pages, j'ai utilisé diverses sources d'informations : des essais publiés, des entretiens que j'ai menés, des articles, podcasts, et interviews et vidéos trouvés sur internet.

La question pédagogique apparaîtra régulièrement le long des chapitres et nous observerons que les techniques d'apprentissage doivent régulièrement être remises en question lorsque nous interrogeons en amont les modes de fonctionnement dont elles sont issues. Les contextes et les méthodes de partages sont effectivement essentiels lorsqu'il s'agit d'amener du dialogue entre des individus ou des groupes qui n'ont pas l'habitude de communiquer, sous-entendu : d'établir un équilibre entre énoncer sa propre problématique et écouter celle de l'autre.

DES CONDITIONNEMENTS DE SOCIÉTÉS IMPRÉGNANT LES MILIEUX CHORÉGRAPHIQUES

Les danses contemporaines dans un contexte divisé

Avant de plus précisément observer le cadre des scènes et des pédagogies accueillant la danse, je me penche en premier lieu sur le terme de « culture » en France.

Lorsque nous l'entendons dans « Ministère de la Culture », qu'est-ce que nous comprenons ? S'agit-il des différentes cultures, à travers le monde ? Ou bien d'art, et seulement d'art ? Force est de constater que la plupart d'entre nous choisissons la deuxième option. Par ailleurs, dans ce même ministère il s'agit de « la » culture.

Il est assez étrange de penser qu'il n'y en aurait qu'une seule aujourd'hui dans notre pays. Derrière ce pronom au singulier, tous les domaines artistiques et culturels seraient inclus... Mais est-ce bien vrai ? Globalement, seules les propositions qui ont pu être validées par des groupes et individus considérés comme légitimes dans le pays, ont leur place dans "la" culture. Et encore est-il question avant tout de courants artistiques vus principalement au travers du prisme esthétique. Comment se fait-il que nous ayons séparés le sens anthropologique et le sens artistique de notre compréhension de ce mot ?

Une discipline artistique, pour être enseignée et présentée devant un public, nécessite auparavant de longues maturations, souvent discrètes, entre des personnes dans un groupe donné et/ou souvent, à travers plusieurs communautés.

Pourquoi l'art est-il généralement considéré tel qu'évoluant indépendamment des échanges entre les différentes manières de vivre ?

Un tel principe n'est pas explicitement annoncé de nos jours, cependant à l'échelle de l'organisation globale de l'État-nation – où la division des thématiques politiques au sein de différents ministères est pensée – les échanges entre êtres humains issus de cultures différentes ne sont apparemment pas considérés comme un facteur essentiel aux développements artistiques. « La » culture doit être une vitrine particulière à la France et se doit d'être « excellente », les pratiques de cohésions citoyennes où des arts peuvent naître aux contacts de rencontres inédites s'observent principalement dans des projets participatifs, plus considérés comme des activités ludiques que comme une participation à l'avancé de l'Art du point de vue professionnel.

Ce tableau un peu caricatural ne l'est peut-être pas tant lorsque nous observons le milieu des apprentissages de la danse : conservatoire disponible pour les danses principalement occidentales et leur professionnalisation, MJC pour ces dernières pratiquées en amateur, pour les danses traditionnelles, les danses sociales et les « nouveaux » courants tel que le Hip-Hop. Et si ce dernier est éventuellement invité à rejoindre les conservatoires, certains des pionniers craignent – non sans fondement – de voir leurs disciplines être formatées par leurs entrées dans les institutions.

Vaste débat. Car il n'est pas question de renier tous les héritages spécialement européens, et en même temps, comment laisser place à une richesse culturelle croissante au vu de la multiplicité des métissages aujourd'hui possibles ? Dans les faits, il y a une plus grande visibilité des cultures minoritaires sur les scènes des théâtres et opéras, dans les projets pédagogiques et de médiations aussi.

Cependant les institutions, par l'argent public, les services et les lieux qu'elles

délivrent (ou pas), posent les conditions du mode de partage. L'accès à une variété des cultures est chapeauté par une logique administrative. Et c'est peut-être bien cette dernière qui, dans son fonctionnement centralisé, explique une culture nommée au singulier. Cela est sûrement nécessaire pour répartir les potentiels... Mais cette distribution systématisée est-elle vraiment au service d'une éthique éclairée ?

Quelle raison motive l'État pour ainsi singulariser et centraliser un domaine pourtant pluriel ? Ne s'agirait-il pas d'afficher une cohésion ? De faire apparaître une unité nationale dans une situation de division ?

Sur le terrain, où les cultures et les arts se génèrent mutuellement dans l'entrelacs des rencontres humaines, nous pouvons peut-être questionner les intérêts politiques qui sous-tendent les décisions et les lignes thématiques aux apparences humanistes.

« Démocratisation de la culture ? N'est-ce pas plutôt du discours sur la culture dont il est question ? La culture est un théâtre de luttes : des rapports de forces s'y expriment, des stratégies s'y inscrivent. Le thème culturel réapparaît à l'occasion de crises d'ampleur nationale [...] Il s'agit alors, en estompant les différences culturelles, d'unir symboliquement les classes moyennes et la classe ouvrière. Comment des intellectuels, à des époques et à partir de croyances différentes, en viennent-ils à jouer un rôle décisif dans ces tentatives d'unifications culturelles ? [...] Quels éléments, [...] les poussent à vouloir transmettre un savoir, à « aller au peuple », à s'en faire les porte-parole ? Comment ne s'aperçoivent-ils pas que, dans leur élan populiste, ils sont les meilleurs artisans de la reproduction culturelle ? Le peuple lui reste muet. »⁵

⁵ Évelyne Ritaine, *Les stratégies de la culture, Quatrième de couverture*
Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1983

Cette parabole et le texte du livre qu'elle présente, *Les stratégies de la Culture*, m'ont invité à me questionner.

Comment ne pas tomber dans ce piège ? Dans le cas des danseurs, professeurs et chorégraphes, comment ce désir de partage de nos pratiques dans des milieux qui n'y sont pas *a priori* sensibilisés, peut aboutir à des projets où un réel échange a lieu ? Comment ne pas se positionner dans le prolongement d'une logique monolithique, dans laquelle des citoyens devraient « se cultiver » pour faire enfler l'illusion d'une cohérence nationale ?

La lecture de cet essai d'Évelyne Ritaine a pu m'éclairer sur le fait qu'en général, depuis la Révolution française, nombreuses furent les idées en apparence altruistes, cherchant à éduquer les moins instruits dans des initiatives d'éducation populaire. De nombreuses avancées ont eu lieu par ces manœuvres, cependant aujourd'hui devant le constat d'une société encore désunie, comment échanger en sortant d'un schéma où les plus défavorisés sont considérés comme des personnes sans facultés initiatrices ? Il me semble que si démocratisation il y a, alors nous nous devons de reconnaître qu'il existe des richesses culturelles dans tous les milieux. Ce constat ne peut se faire à sens unique, et nous ne pouvons pas le forcer par des jeux d'apparences. Il est en revanche possible de laisser la curiosité nous gagner et d'être avant tout dans une attitude d'apprentissage plutôt que d'instruction.

Quelles pourraient être les initiatives où une mise en commun des savoirs – et même déjà une reconnaissance des divers savoirs – pourraient avoir lieu ? Différentes propositions peuvent naître selon la réalité de chaque territoire. C'est dans un dialogue concret entre les différents habitants que des réponses sont susceptibles d'émerger. Elles ne se déterminent pas entièrement à l'avance et s'inventent dans le présent des relations que chaque personne

engage sincèrement, depuis sa situation. Différentes pratiques artistiques participent à leur manière à cet échange. Pour ce qui est de la danse, voici le potentiel que j’y vois.

Elle est empreinte de cette force qui peut toujours dépasser les cadres : elle a lieu dans toutes sortes de contextes et prend une infinité de formes, mais toujours elle évolue et surprend. Tel un art culinaire, elle se prête à merveille aux associations de goûts, de sensations et d'idées.

Elle est une antenne qui permet de considérer autrui comme un sachant, dès le départ. Peu importe sa capacité à articuler sa sensibilité, il y a en tout être humain une manière particulière d'entrer en mouvement. Cette lecture fine qui peut sembler anecdotique est un outil politique : au lieu de « former » la personne, il s'agit de reconnaître en elle ses dynamiques – aussi humbles soient-elles – et de partir de ces dernières pour animer l'intérêt d'aller vers de l'inconnu, vers des potentiels apprentissages.

Dans le contexte des interventions en EAC⁶, ces facultés d'observation et de transmission peuvent être mises à profit.

Pourtant sans rejeter de manière lapidaire les apports de cette antenne artistico-éducatives, je repère toutefois les problématiques exposées précédemment : la logique d'un accès pour toutes et tous – mais avec des moyens bien limités au vu des objectifs⁷ – créent des situations où le partage n'a souvent lieu qu'à moitié. La durée restreinte des interventions mais surtout

⁶ Éducation Artistique et Culturelle
[Présentation sur le site du ministère de la culture](#)

⁷ En regardant la [Charte officielle de l'EAC](#) publiée par le Haut Conseil de l'Éducation Artistique et Culturelle, les mesures sont enthousiasmantes. Cependant la promesse, difficile à tenir – d'assurer des chiffres d'interventions homogènes permettant de représenter l'Égalité – tend peut-être à privilégier la notion de quantité d'espace à celle de qualité de temps.

le manque de continuité entre un système scolaire – définissant les résultats par des notes – et entre les démarches artistiques – plus accés sur le développement d’une poétique – ne permet guère aux jeunes de voir en quoi les arts peuvent réellement leur ouvrir d’autres horizons. Les acteurs locaux sont bien entendu impliqués et plein de bonne volonté. Et de belles expériences émergent régulièrement.

Mais à quel point les programmes sont-ils ouverts à ce qui pourrait émerger spontanément des publics contactés, et aussi, d'artistes plus joueurs que manager ? La logique d'appels à projets globalement cantonnés à des thématiques choisies, et de subventions se débloquant sous condition de cocher les cases technocratiques, ne tendrait-elle pas à compliquer les opportunités de dialogues nouveaux et d'initiatives inhabituelles ?

Aujourd'hui il est clair que le champ des possibles proposés par l'État⁸ se voit limité par les allégeances de celui-ci aux logiques financières, elles-mêmes prises dans un emballement mondialisé. Militer pour que le gouvernement reste au service des biens communs est nécessaire. Cependant, je ne crois pas qu'attendre le jour où les personnalités au pouvoir attribuent les conditions optimales aux développements de projets inspirants soit une solution non plus.

Les démarches des réseaux militants et celles des disciplines artistiques qui ont dû se développer en marge sont bien souvent comparables. La particularité de leur lutte ou de leur mode d'expression les oblige à organiser leur quotidien pour faire place à un temps qu'aucune structure n'aurait l'idée de leur mettre à disposition.

⁸ Une présentation historique des principes sous-tendant le mot État :

<https://www.vie-publique.fr/parole-dexpert/270243-quest-ce-que-letat>

Je mets par exemple en parallèle les collectifs de soutiens aux réfugiés en France⁹ et la pratique du Maloya à l'île de la Réunion¹⁰. Dans les deux cas, il est question de se regrouper pour reconnaître la dignité d'humains non considérés. Les solidarités sont organisées via des rassemblements tardifs après les impératifs du jour de chacune. Y sont inventées des manières différentes de gérer le groupe, via des actions d'entraide dans un cas et via la création d'un langage musical, poétique et politique dans l'autre. Face à l'autoritarisme, la lutte s'organise, et tout en exigeant l'accès aux droits fondamentaux de l'asile, ou de la liberté d'expression, les participants par leur mise en mouvement améliorent « sur le champ » leur condition d'être vivant. Une absence d'illusions de jours meilleurs sans action de leur part participe à l'instantanéité de leur dynamique.

Typiquement dans ces cas, le métissage des cultures est omniprésent : celles des citoyennes françaises avec les nouvelles arrivantes, celles de toutes les différentes ethnies débarquées malgré elles à La Réunion.

Nourries par une urgence liée à la nécessité de rester humaines, ces interventions ne séparent pas le « développement personnel » de celui d'une société éthique.

⁹ À Lyon, ville où je vis, je suis les actions du Collectif Soutiens/Migrants Croix-Rousse

[Vidéo sur la situation et les actions menées à Lyon](#)

[Fil d'actualité Facebook](#)

[Fil d'actualité Twitter](#)

¹⁰ [Présentation du Maloya avec Danyèl Waro](#) , un des pratiquants qui l'a retourné au monde contemporain.

J'avancerais qu'actuellement, les arts chorégraphiques, dans leur accompagnement par les institutions pour continuer à exister, tendent à laisser de côté leurs élans expressifs en tant qu'outils de libération des conditionnements sociétaux. Les préoccupations de définir l'identité artistique et de concevoir des œuvres convaincantes se développent souvent en marge des dialogues citoyens et militants.

Les cahiers des charges fixés par les collectivités étatiques viennent rappeler à l'ordre les artistes sur leur « devoir » de citoyenneté et d'utilité dans notre société productiviste. Ils pourraient mettre la pierre à l'édifice du confort dans une société inégalitaire, permettant aux différents habitants de s'épanouir malgré l'absence de volonté des classes dirigeantes à réellement partager le gâteau...

« Le discours sur la fonction politique de la culture est bien une tentative pour combler l'espace de l'éloignement social. Il met en scène pour tenter de le dépasser, le face-à-face des classes moyennes et de la classe ouvrière. Taxinomie politique où entrent en scène, non pas des groupes sociaux, mais les représentations qu'en élabore la politique. » ¹¹

Sommes-nous capables de nous interroger sur notre rôle d'artiste de manière autonome avant de nous voir assigner une place au rattrapage des dégâts d'une lutte des classes dont l'existence est maintenant tue ? De quelles manières les actions de médiation – ou toute autre participation artistique pour le bien commun – peuvent être une prolongation de nos recherches et vice versa ?

Comment sortir de ce rapport « donnant-donnant » où la sincérité des

¹¹ Évelyne Ritaine, *Les stratégies de la culture*, p 77
Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1983

interventions dans les milieux populaires peut être régulièrement mise en doute quand nous observons que c'est une des conditions pour accéder aux soutiens financiers de maints organismes officiels, et quand ces derniers s'inscrivent dans une logique où la démocratisation de la culture est autant un outil de paix sociale que de prestige pour l'image de la France ?

Je ne peux que m'orienter personnellement, néanmoins il me semble que ce type de questionnements pourraient être plus régulièrement posé dans les divers corps de métiers qui construisent le secteur culturel.

Pendant mes études, nous n'avons jamais eu vent des noms des syndicats qui pourraient plus tard nous soutenir... et il est bien rare de voir des réunions de chorégraphes posant la question de l'éthique d'une fondation BNP Paribas ou Hermès.

Actuellement, ces contradictions entre volonté d'éthique et réalité des leviers financiers existent bien-sûr dans presque tous les milieux.

La question d'utiliser des moyens contestables pour des causes pourtant valables est complexe et ne peut être jugée en deux temps trois mouvements. Lia Rodrigues – dont le projet que je décrirai plus tard est exemplaire – ne pourrait continuer ses créations et son projet pédagogique dans un quartier nord de Río sans l'entreprise Hermès...

Au niveau des évolutions sociales, une chose est certaine : plus le milieu que nous cherchons à faire évoluer est vaste, plus il va falloir une visibilité et des ressources financières importantes pour sensibiliser le public au débat que nous soulevons.

La danse contemporaine n'étant pas le cinéma, les expériences à échelle modeste s'imposent. Cela peut-être un privilège pour tisser des projets à taille humaine qui peuvent, par les pratiques développées tout au long des processus, inspirer des liens de cohésion. Les ministères et les institutions sont forcément dans la gérance de quantités pour tenter de faire émerger de

la qualité. En tant que pédagogue, danseurs et créateurs nous pouvons chercher à voir quelle quantité apparaît en partant de propositions qualitatives.

Je reviens sur l'exemple du Maloya : les personnes se rassemblaient pour se libérer d'oppressions quotidiennes, pour chanter et jouer une identité non reconnue. Elles n'avaient probablement pas en tête d'être à l'écran avec un biopic sur leur communauté pour faire comprendre aux gens qu'elles avaient le droit d'exister. C'est leur pratique sur le moment qui petit à petit a fait sa place, développant ainsi une identité profonde que le temps a patinée avant de pouvoir briller sous un jour plus clément.

Il est certes regrettable que ce soit les durées sur grande échelle qui permettent de réels changements de paradigmes dans nos sociétés.

Les regards et les perceptions évoluent dans la pratique, qui demande une certaine assiduité sur de longs termes pour porter ses fruits.

Aujourd'hui, c'est davantage les pratiques permettant de percevoir autrement la société au quotidien qu'il me semble nécessaire de développer, que les représentations aux messages explicites de tolérance et de modèles plus progressistes à suivre. Cela peut autant être déployé via les spectacles que via les médiations, il ne s'agit pas d'abandonner les uns pour mieux voir les autres. En nommant pratique, je n'entends pas seulement les formes de participation active à un cours mais plus généralement le fait d'être dans un mouvement d'apprentissage continu, où notre subjectivité s'exerce à se lier à celle des autres.

Toutefois, j'observe qu'il n'est pas si évident d'observer cette quête de sens à travers les différentes catégories apparues dans notre espace public. La continuité, entre le sens critique que nous pouvons développer en allant voir des œuvres d'art, et les activités concrètes que nous pouvons suivre dans une

MJC par exemple, n'est pas forcément discernable. En France, cela s'explique notamment par la distinction faite entre culture et socio-culture.

Une décennie après la fin de la seconde guerre mondiale, en antagoniste du milieu culturel particulièrement spécialisé, la socio-culture apparaît. Il s'agit de rendre plus accessible les pratiques culturelles, en sortant de la logique élitiste qui structure habituellement ces dernières.

Mais apparemment dans cette démocratisation, les valeurs d'émancipation de la pensée par la pratique artistique ont été assimilés aux cercles intellectuels et mis sur le banc de touche.

Les logiques de loisir et de distraction priment dans ce secteur pour offrir le réconfort que la rupture du lien social demande.

« L'émergence de la notion de socio-culturel dans les années 1960, trop souvent considérée comme l'expression d'une conception plus ouverte de la culture, est en fait la marque de l'apparition d'un nouveau secteur institutionnel. [...] En effet, dans cette rationalisation technocratique, l'action culturelle conçue comme un engagement voit déplacer son contenu comme sa finalité. La valeur libératrice du savoir et de l'art s'efface au profit du souci d'amélioration de la qualité de la vie quotidienne par des activités diverses. »¹²

« La conception auto-régulatrice de l'Etat se traduit dans une étrange vision, propre à entretenir des malentendus avec les hommes de terrain : des phénomènes socio-économiques ont des conséquences néfastes sur des relations inter-individuelles ; il est possible de pallier à ces phénomènes d'anomie en agissant directement sur les individus et sur les relations inter-individuelles. Le socio-culturel devient donc un moyen de compensation pour*

¹² Évelyne Ritaine, *Les stratégies de la culture*, p 74 et 75
Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1983

adapter l'individu au changement »¹³

La systématisation de l'accès aux loisirs en dehors des temps de travail et de scolarité est donc elle aussi justifiée par des facteurs socio-politiques.

Il est vrai que nous pouvons nous réjouir de ces opportunités d'apprentissages, bien souvent inexistantes dans bien d'autres nations. Cependant il est nécessaire de saisir qu'elles sont aussi présentes pour détourner l'attention de conditionnements en principe difficiles à tolérer.

Historiquement depuis l'apparition généralisée dans nos villes des MJC en 1948, ces dernières et le milieu des professionnels de la culture n'ont pas réellement conversé. Chaque domaine s'est vu confier un rôle différent et un conflit idéologique s'est joué – plus ou moins consciemment – entre leurs approches.

« Les individus sont invités à s'initier à diverses activités ou disciplines et la polarisation autour d'une seule est perçue comme potentiellement dangereuse car elle risque d'entraîner le repli sur un petit groupe alors que c'est la socialisation qui doit primer. Mais même sur le plan individuel, la spécialisation apparaît comme une mutilation. Son refus irait, nous semble-t-il, jusqu'au refus des disciplines artistiques. Il y a là une racine ancienne de la coupure entre « culturel » et « socioculturel » des années 1970, qui explique que certaines activités sont perçues de manière ambivalente dans les MJC des années 1950-1960. Ainsi les ciné-clubs sont encouragés comme forme

¹³ *Ibid*

* Anomie : nom féminin du grec *anomia*, désordre. Désorganisation sociale résultant de l'absence de normes communes dans une société. (Notion élaborée par Émile Durkheim)
Dictionnaire Larousse

moderne d'éducation populaire mais également le danger de repli sur l'érudition cinéphile qu'ils contiennent est dénoncé : ils risquent potentiellement de détourner d'autres centres d'intérêt et de créer de l'entre soi parmi les spécialistes. »¹⁴

Aussi les pratiques tendant vers le professionnalisme laissent souvent la tâche de contacter des publics variés à d'autres travailleurs, et les activités qui aident « chacun à développer sa sensibilité comme son intelligence, lui fournissant les moyens de culture que réclame son épanouissement »¹⁵ sont plutôt dispensées dans un milieu associatif où amateurisme n'est pas synonyme de médiocrité.

Dans le premier cas l'expertise dans une discipline est symbole de libération des contraintes de ce monde, dans l'autre elle est observée comme un risque de repli social.

Lucide sur la division entre un pôle plus populaire et un autre plus élitiste du milieu culturel, pourrions-nous imaginer qu'ils puissent se rencontrer plus régulièrement ? Non pas via une idéologie qui mettrait en place de nouvelles institutions mais directement en rencontrant davantage les travailleurs du versant que nous côtoyons le moins ? La face ludique de l'approche socio-culturelle, et l'intensité des pratiques professionnelles peuvent-elles se compléter ? Ces deux axes, l'un plus centré sur les pratiques et l'autre sur le résultat de celles-ci pourraient dans leur collaboration faire éclore des projets capables de relativiser leurs objectifs habituels. Ils sont tous deux soutenus – et contraints à la fois – par les logiques d'un État qui, dans son allégeance aux

¹⁴ [Article de Laurent Besse](#), maître de conférence en histoire contemporaine à l'IUT et à l'Université de Tours.

¹⁵ Extrait de la *Déclaration des principes de la Confédération des MJC de France*, 1994. Nous pouvons le lire en première page de l'article [Qu'est ce qu'une MJC ?](#) sur le site de la Fédération Régionales des MJC en Ile-de-France.

puissances financières à besoin de façades clinquantes, mais aussi de méthodes de rafistolage de son tissu social pour ne pas sombrer trop violemment.

Cette vision quelque peu drastique n'a pas pour vocation de cultiver l'amertume mais plutôt d'éveiller la vigilance. Un peu plus conscients des enjeux qui se jouent par-delà notre situation, nous pouvons cultiver notre intérêt et notre prévenance pour les secteurs voisins. À l'instar de celles et ceux qui vivent dans des états dénués de tout support institutionnel¹⁶, nous pourrions développer nos pratiques de manières plus horizontales et comprendre comment une mutualisation entre les professionnels du social, de l'enseignement, et de la création artistique, pourrait avoir lieu sans nécessairement passer par des programmes préconçus.

Tout en étant conscient qu'énormément d'appels à projets sont lancés pour contrer cette tendance, je pense que la séparation des questions culturelles, éducatives et sociales reste, et que de ce fait, les initiatives artistiques sont seulement considérées comme des projets optionnels qui n'ont pas de réelles conséquences dans l'avenir des participants.

Ces constats n'ont pas pour but de déprécier entièrement les fonctionnements auxquels nous sommes parvenus, et encore sont-ils plus complexes et nuancés que ce que je peux exposer. Seulement, il me semble important de souligner ces écarts pour petit à petit admettre que d'autres inspirations venant notamment de modes de fonctionnement moins centralisés, peuvent nous aider à créer et partager des liens différemment.

¹⁶ Pour imaginer une toute autre situation, nous pouvons visionner par exemple le documentaire [*Système K*](#) filmé à Kinshasa en RDC.

J'ajoute que la vision partagée ici puise également à d'autres sources, non rédigées. Les discussions avec ma collègue danseuse et chorégraphe Claire Bournet, à propos de nos expériences respectives en Éducation Artistique et Culturel, la rencontre avec les bénévoles du Collectif Soutiens Migrants Croix Rousse et des jeunes qu'ils accompagnent à Lyon, ou encore le visionnage des Conférences gesticulées de Franck Lepage, ont été des apports importants pour compléter les réflexions menées à travers les lectures et prises de notes.

« Le temps consacré à » comme angle d'observation des limites

En espérant participer aux mouvements qui tentent de croire en une valorisation possible des connaissances que chacune et chacun porte en soi de par sa manière d'apprendre à vivre sur cette planète, je réduis maintenant la focale de mon analyse sur ce qui me semble particulièrement conditionner la danse présentée sur scène, dans la société française et occidentale.

Nous avons vu comment « la » culture semblait s'établir et se développer sur un fonctionnement vertical et centralisé. Des références légitimées par des lignes politiques s'affirmant à une époque donnée, font office de gouvernail pour la création et la validation d'œuvres d'une part, mais aussi pour les lignes d'éducation et de socialisation d'autres part.

Maintenant, en prenant un point de vue plus distancié des stratégies gouvernementales, le prisme du temps, compris en tant que durée, est à mon sens pertinent pour comprendre ce qui conditionne les accès à la danse.

J'utilise intentionnellement le mot danse sans adjectif le caractérisant car je pense que pour développer mon explication je dois en revenir à la pratique quasi universelle de celle-ci, quelle que soit la technique ou le mode de diffusion. Et voir en quoi, à la différence de « la » culture, la danse, parce qu'elle est une pratique – un verbe et non un substantif – peut se penser comme base singulière.

Le temps donc. Si nous nous penchons sur ce qui dans notre société sépare une danseuse professionnelle d'une danseuse amatrice, mises à part certaines exceptions, il est certain que la première consacre un plus grand nombre d'heures à s'entraîner, à se produire et à penser à la danse que la deuxième. La formation de la première aura peut-être été la même que la deuxième dans

les premières années mais rapidement la professionnelle, quel que soit l'âge auquel elle aura commencé, va donner davantage de son temps à l'apprentissage. Cela est le cas pour bien d'autres disciplines et pourrait s'appliquer à énormément de domaines dans la vie moderne. Nous gagnons notre légitimité par des acquisitions de compétences et de connaissances obtenues par les périodes que nous avons passées à apprendre dans un ou des domaines.

Ce constat plutôt simple m'amène à une conception bien présente en France et dont je pense que nous héritons particulièrement dans le monde de la danse : celle de « l'art pour l'art » ¹⁷ .

Derrière ce principe dont le poète et balletomane Théophile Gautier fut un des fervents défenseur¹⁸, se cache tout un débat autour de ce qui fait le sens artistique, et de la place qui lui est attribué dans la société.

L'interprétation que je comprends de cette expression est la suivante : l'art peut s'émanciper des valeurs morales d'utilité ou d'inutilité à partir du moment où, au lieu de le mettre au service d'une cause quelconque, nous le

¹⁷ [Article wikipédia](#) comprenant autant l'historique de cette expression que quelques de ses critiques.

¹⁸ « Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature. » Théophile Gautier, préface du roman *Mademoiselle de Maupin*, 1835

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Mademoiselle_de_Maupin_\(roman\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Mademoiselle_de_Maupin_(roman))

« Première grande œuvre de l'auteur, le roman raconte la vie de Madeleine de Maupin et ses aventures galantes. Opérant comme un manifeste du Parnasse et de la doctrine de « l'art pour l'art » dont Gautier se fait ainsi le précurseur, la préface est célèbre pour fustiger les visions moralistes ou utilitaires de la littérature. Sa conception de l'art en proclame les caractères indépendant et inutile : il ne viserait que le beau.

Le mouvement parnassien apparaît en réaction au lyrisme subjectif et sentimental du romantisme. Ses principes sont la valorisation de l'art poétique par la retenue, l'impersonnalité et le rejet de l'engagement social ou politique. L'art n'aurait pas à être utile ou vertueux et le but en serait uniquement la beauté : le slogan « L'art pour l'art » de Théophile Gautier, considéré comme précurseur, est adopté. »

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Parnasse_\(po%C3%A9sie\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Parnasse_(po%C3%A9sie))

considérons comme une entité autonome qu'il s'agit de servir détaché de tout but ou intérêt autre que l'aventure esthétique. Il est question en quelque sorte de (re)vivre une expérience de création, l'œuvre se générant presque à l'image du Monde dans la Genèse.

Cette vision peut sembler noble et compréhensible... Encore faut-il avoir le temps, et souvent l'argent, de pouvoir se consacrer à cette activité – qui étant séparée de la réalité matérielle – se verra interprétée comme secondaire pour toutes personnes prises dans les injonctions du monde monétisé... Que ce soit dans la détresse explicite de la misère, dans la difficulté à « joindre les deux bouts » pour une grande partie de la population, ou dans l'avidité de ceux qui ne veulent pas perdre leurs acquis et jouer le jeu d'une compétitivité sans fin, la plupart des humains sont sous influence économique.

Apparaît alors le fameux « qui veut peut ! »

Oui, peut-être que chaque personne qui sent cet appel de l'art « devrait » pouvoir appliquer ce slogan. Cependant au vue des inégalités minant l'humanité depuis la nuit des temps, le concept d'un art pour l'art, séparé des questions sociales et cherchant seulement à viser l'excellence esthétique, semble seulement pouvoir se développer dans une société privilégiée.

À partir de comment nous appréhendons les conditionnements de l'être humain nous pouvons partir à la recherche de « l'origine » de son conditionnement par différents biais, allant des dominantes les plus métaphysique – en se questionnant sur ce qui fait la nature de l'individu autonome – aux dominantes les plus sociales, lorsque nous analysons comment un milieu influence cette même individuue.

La question de la disponibilité revient nourrir la réflexion : de quel temps une personne dispose-t-elle pour réfléchir à ses choix ? Une certaine autonomie

matérielle et psychologique n'est-elle pas nécessaire pour bénéficier de ses périodes introspectives ?

Plutôt que de chercher à rassembler la totalité des facteurs qui mènent à cette relative indépendance, je développe à partir de ce postulat : nos désirs de développements artistiques sont grandement conditionnés par la quantité de temps que nos relations et nous-même auront pu nous accorder pour se poser des questions et tenter d'y répondre.

Je pose cette déclaration assez globalisante pour mettre en exergue que lorsqu'une logique de survie est la plupart du temps en route dans un groupe ou chez un individu, la créativité est mise au service de tâches matérialistes. La personnalité n'a pas le temps de se dilater, de s'interroger sur elle-même et sur ses particularités dans ses rapports au monde.

En occident – et dans les régions du globe ayant hérité de celui-ci – les danses qui se sont développées avec la visée d'être reconnues en tant que discipline artistique à part entière, au même titre que la musique ou le théâtre, se présentent lors du rituel du spectacle vivant. Le public assiste les « représentations » par sa venue dans un cadre à part de la vie publique, en tout cas non lié explicitement aux décisions qui régissent la vie d'un citoyen. Cette distance est permissive, elle ouvre l'accès aux développements de langages nouveaux, honorant d'une certaine manière le droit à la liberté d'expression.

Les « langues chorégraphiques » s'articulent autour d'enjeux autant techniques – pour la réalisation de formes variées dans l'espace et dans le temps – qu'intellectuels – pour les concepts et symboles que nous cherchons à partager via le médium du corps. Ceci nous oblige à passer un temps considérable à tenter de faire sens. Comment assurer la progression d'une pratique qui nous est parvenue et que nous voulons améliorer et transmettre ? Tout un système de références se met en place pour s'assurer de notre avancée.

La technique, outil tant convoité par le danseur, devient presque une obsession tant elle permet la reconnaissance directe d'un temps et d'un effort passé à l'obtenir. Le sens artistique semble pouvoir se développer à partir des relations tumultueuses que nous entretenons avec cette dernière, que nous la rejetions, l'adoptions, allions en chercher d'autres pour la mettre en perspective, ou en inventions de nouvelles.

Tout ce cheminement entre quête de sens et techniques développées afin de parfaire nos modes de questionnement, peut sembler infini et nous pouvons aisément y consacrer une vie entière sans avoir l'impression d'achever notre tableau. Le fait de rester cantonner à des références artistiques ou du moins assez directement en lien avec celles-ci nous permet « d'améliorer » notre art au fil des générations. Nous allons voir des spectacles, en tirons des conclusions et essayons de mettre en perspectives divers axes de travail pour développer nos « performances ». Nous nous mettons en quête de moyens financiers et de temps pour cela. Nous développons une réelle profession dans cette logique, avec toutes les batailles juridiques et administratives que cela comporte de vouloir créer un nouveau métier dans la société. Cet « art pour l'art » est une occasion de catharsis presque totale où nous pouvons faire miroiter les complexités de l'être humain sûrement à l'infini. Pour son développement nous multiplions les ressources, de nombreuses écoles apparaissent, les productions se diversifient et nous pouvons sûrement nous en réjouir.

Mais dans quelle mesure cette sphère peut-elle être poreuse à la vie de celles et ceux pour qui se consacrer à une activité a priori non vitale est un luxe ? Se mettre à la page de « la » culture ? Pourquoi, lorsque celle-ci se base essentiellement sur des conceptions mises en place par des classes plus aisées, disposant de plus de temps et de relations parmi les cercles initiés ?

Devant ce constat, il me semble qu'en tant qu'acteur du milieu culturel, nous devons recontextualiser la spécialisation de notre activité. Plutôt que de chercher à convaincre les « non-initiés » de « l'essentialité d'un art inutile », comment pouvons-nous par moment nous extraire de notre position de professionnel, pour voir comment la danse parle aux gens ? Comment la vivent-ils ? Si les réponses ne sont pas articulées verbalement, comment pouvons-nous observer – selon les vécus et les cultures – ce qui se vit autour de cette question ?

Après avoir vu comment le temps qui nous est accordé conditionne notre faculté à se poser des questions plus ou moins éloignées de notre contexte de vie, je reviens à la scission qui existe entre « l'amatrice » et la « professionnelle ». Plutôt que de les séparer à cause de leurs compétences différentes, serait-il possible de les réunir à nouveau sous l'arche de ce qui les rassemble ? Je me concentrerai sur ces points unifiants : la pratique et le désir de danser.

L'évolution du désir de danser

–

La recherche d'une place et d'un sens

Chaque personne arrive dans un cours de danse après une histoire personnelle et un élément déclencheur différent, l'entrée dans la salle de danse peut réellement venir de la personne – ou pas – c'est de toute manière au fur et à mesure de la pratique que s'exprimera l'intensité de l'appel à danser.

Celui-ci pourra être motivé par bien des raisons selon les personnes mais il en est une sur laquelle je souhaite me pencher : le besoin d'être reconnu.

C'est un élan profondément ancré chez les humains et sûrement chez d'autres espèces également. Les arts chorégraphiques entretiennent un rapport particulier avec celui-ci. Sûrement par le fait que cette nécessité primaire d'être considéré par autrui naît dans notre corps – incluant des dimensions physique, émotionnelle et psychologique – et que la danse peut satisfaire ce besoin sans d'autres instruments et appareils que l'organisme avec lequel nous vivons notre quotidien. C'est donc par les formes et les états que nous prenons en dansant sur une période donnée que nous allons pouvoir nous affirmer.

Dans le cadre du cours de danse, le professeur, héritier de connaissances et de traditions, va plus ou moins voir un potentiel chez son élève et ainsi encourager – ou décourager – sa progression.

Il est manifeste que notre héritage d'une danse codifiée et articulée par des acquisitions techniques va, soit ouvrir le pédagogue à se réinterroger, soit le cantonner dans ses références.

Ses dernières sont porteuses de légitimité, c'est souvent d'abord par la possibilité d'incorporer des références techniques que l'apprenti danseur paraît – pour lui-même et pour les autres – être en train de progresser.

Si je donne quelques exemples – non exhaustifs bien sûr – pour concrétiser mes propos, je dirais qu'en contemporain, il s'agira notamment du plié, de la mémoire combinant des comptes et des gestes, du rapport au sol, de la précision des bras dans l'exécution d'une phrase.

En classique, ce sera la « propreté » des positions par lesquelles passent une variation.

En Popping dans le Hip-Hop, ce sera l'explosivité des contractions-relâches et la musicalité chirurgicale sur un morceau donné qui seront attendues.

Tous ces paramètres de l'apprentissage sont probablement primordiaux pour le développement du danseur mais qu'en est-il de l'écoute de l'histoire que chacun porte en lui ? À notre époque où la psychologie, les neurosciences, les études du comportement et des traumatismes, et bien d'autres disciplines ont prouvé que chacun recèle d'inventivité pour mettre en place des défenses contre des dangers passés, il est temps de se rendre compte que le rythme d'apprentissage est influencé par une infinité de données, et qu'attendre un résultat uniforme devant tant de différences n'est plus d'actualité.

Je ne déclare pas qu'il ne faut plus aucune sorte de références, elles sont passionnantes pour celui qui est touché par le désir spontané d'apprendre. En revanche je suggère de se détacher progressivement du jugement principalement basé sur la capacité de l'apprentie danseuse à imiter puis à développer des connexions à partir des seuls standards que nous lui proposons. Ces compétences sont utiles et nécessaires mais elles pourraient parfois d'autant mieux se manifester si nous proposons davantage de cadres dans lesquels les élèves pourraient appréhender les logiques de mouvement qui leurs sont familières, sans devoir les classer directement comme « bonnes » ou « mauvaises ».

Ainsi, supportée par la reconnaissance d'éléments positifs dans ses explorations, une progression vers des zones moins confortables pourra être désirée à partir de la curiosité du jeune et non pas à partir de l'injonction – souvent intériorisée par la suite – à convenir au seul cadre donné.

Dans la pédagogie scolaire du cursus général, le chercheur en didactique et professeur de mathématique André Antibé a découvert un phénomène étonnant : quel que soit le groupe d'étudiant, l'âge des élèves, leur établissement, une constante se retrouve toujours dans la distribution de mauvaises notes. Il a nommé ce phénomène avec une expression assez significative que je vous laisse découvrir en le citant :

*« Par constante macabre, j'entends qu'inconsciemment les enseignants s'arrangent toujours, sous la pression de la société, pour mettre un certain pourcentage de mauvaises notes. Ce pourcentage est la constante macabre ».*¹⁹

En 2006, l'auteur mène une enquête auprès de 1900 professeurs dans une vingtaine de régions françaises, 95% d'entre eux reconnaissent l'existence du phénomène. Ce dernier les amène à diviser leur classe en niveaux au-dessous, autour, et au-dessus de la moyenne sans corrélations avérées avec les compétences réelles des élèves.

¹⁹ André Antibé, *La constante macabre ou comment a-t-on découragé des générations d'élèves*, Math'Adore, Toulouse, 2003, (ill. Stéphane Luciani)

https://fr.wikipedia.org/wiki/Constante_macabre

<https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Fecolesdifferentes.free.fr%2Fconstantemacabre.html#federation=archive.wikiwix.com&tab=url>

Cet exemple me paraît être utile pour une réflexion sur l'enseignement des danses dans nos conservatoires où autres écoles professionnalisantes aujourd'hui. Il est effectivement curieux d'encre devoir motiver la progression des élèves par un système de notes, où plutôt que de faire confiance à l'intérêt de l'élève pour sa discipline nous encourageons son esprit de compétition – ou sa peur de l'échec, au choix – par un système qui va différencier les élèves, non pas par la spécificité des divers talents, mais par un jugement de valeur principalement basé sur une technique qui exclut les désavantages physiques et cognitifs pour certaines tâches données.

« On s'étonnera que ni l'intelligence, ni la capacité à transformer des déterminations, ni l'imagination ne soient envisagées comme des facultés possibles chez un jeune artiste. Une morphologie canonique et éternellement jeune, un bon rendement et de la chance suffiraient-ils à définir les qualités nécessaires pour devenir un artiste en danse ?

Nous n'insisterons pas sur tous les impensés d'une telle conclusion, et préférons souligner que ce sont bien les cadres de pensée qui organisent la pratique et la formation qui posent problème et non les incapacités supposées d'un jeune en formation. » ²⁰

Plutôt que de chercher à évincer les coupables de la mise en place de ces phénomènes, où pour discerner du « bon », il faut forcément faire apparaître du « mauvais », je m'interroge sur les dynamiques systémiques qui nous font continuer sur un tel schéma. Il est assez évident que c'est la recherche de progrès selon des paramètres admis, et non une pure volonté de dureté qui

²⁰ GINOT Isabelle et LAUNAY Isabelle, « L'école, une fabrique d'anticorps ? », in Art Press, « Médium Danse » Numéro spécial – N° 23 – 2002. Cité d'après la version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse :

https://www.danse.univ-paris8.fr/publications_collectives.php (voir dans « articles »)

justifient ce carcan.

Plus ou moins inconsciemment, un manque de confiance – dans la capacité innée des individus à récolter les connaissances nécessaires pour une richesse d'expression – enferme les équipes des institutions professionnalisantes dans un système plus punitif qu'encourageant. Il semblerait que la constatation que l'être humain se remet en question seulement devant des événements qui le desservent, met en place une discipline rigoureuse visant à prévenir trop de relâchement. Dans les institutions et au travail ensuite, il serait intéressant d'appliquer des principes plus positivistes devant l'erreur et la chute.

La série d'entretiens avec le professeur, philosophe et sociologue Harmut Rosa recueillis par Wolfgang Endres dans le livre *Pédagogie de la Résonance* est une belle entrée en matière pour considérer la faute comme prenant entièrement part au processus d'apprentissage.

Chercher à s'en extraire à tout prix en redoublant d'effort est souvent la stratégie conseillée et adoptée lors de difficultés. Sans reléguer aux oubliettes la notion de persévérance, il est en revanche nécessaire de prendre le temps d'observer l'erreur avec bienveillance afin de ne pas enclencher chez les jeunes des réactions de fuite et/ou de honte devant l'échec.

« W. E. – Une erreur ne doit certainement pas conduire à une mise à nu. Une bonne culture de l'erreur n'est pas publique. Une maladresse n'a pas à être créée sur tous les toits. Mais comment traiter les erreurs dans la salle de classe ?

H. R. – Une école qui réussit est un espace de résonance où est cultivé ouvertement le rapport à l'erreur, où les réactions ne suscitent pas la crainte.

Même à l'université, les étudiants font encore l'expérience de la difficulté qu'il y a à formuler une critique constructive et à la recevoir. Une caractéristique de la pédagogie de la résonance est de pouvoir parler sans crainte de ce qui a réussi ou échoué. Dans un tel processus, une culture trop compétitive est tout à fait délétère. » ²¹

Cette résonance dont il est question tout le long du livre est un mode relationnel qui vient dynamiser toutes sortes d'apprentissages et de projets collectifs autrement que par le schéma habituel de la compétition.

Harmut Rosa est catégorique : « Avec quelqu'un je ne peux qu'être en concurrence ou en résonance ; c'est l'un ou l'autre. » ²²

Il est clair que, dans le contexte des formations et des conservatoires préparant aux grandes écoles, la pensée qui anticipe sur un monde de la danse aux places limitées encourage inévitablement un esprit compétitif. L'on s'en arrange plus ou moins comme on veut, nous ne sommes pas obligés de nous comporter avec cruauté dans ce contexte, mais il est bel et bien présent.

Afin d'appréhender plus sereinement ce point, les équipes pédagogiques peuvent faire le choix de nourrir un dialogue sur le sens que les élèves trouvent en dansant.

Déjà au présent des journées d'apprentissage – en ne le rencontrant pas seulement dans la poursuite d'objectifs à venir – mais également en présentant comment les activités chorégraphiques tendent à développer des facultés bénéfiques – tant au niveau technique qu'humain – pour s'adapter au monde d'aujourd'hui tout en y proposant des initiatives inspirantes.

²¹ Harmut Rosa, traduit de l'allemand par Isis von Plato, *Pédagogie de la résonance, Entretiens avec Wolfgang Endres*, p. 129
Paris, Le Pommier, Humensis, 2022

²² *ibid* p. 128

Les arts martiaux ont cette présence d'esprit : leur enseignement va au-delà de la compétence à s'en sortir lors d'une altercation. Les danses contemporaines ont accumulé nombres d'expériences pour en faire autant. Dans les formations, nous pourrions par exemple souligner les points d'intelligence relationnelle, physique et mémorielle qu'elle permet de favoriser. Les élèves auraient ainsi d'autres perspectives que celle du danseur interprète pour des grands noms ou du chorégraphe reconnu, pour développer leurs imaginaires et poser leur confiance. Ils auraient pour les accompagner dans leurs futurs, non pas juste l'impression d'avoir accumulé une technique, mais aussi l'assurance d'être pourvus de vrais atouts pour apprendre à apprendre.

Cette pédagogie de la résonance s'engage donc sur un chemin risqué pour beaucoup d'entre nous : il s'agit de faire confiance en amont. L'apprenti est considéré comme capable du meilleur avant sa mise à l'épreuve. Lors de ce processus l'enseignant ne détient pas tout le pouvoir et il se doit d'apprivoiser ses propres émotions de craintes et de doutes, pour ne pas les projeter à l'avance sur ces étudiants.

« H. R. – Par la confiance réciproque, une zone de résonance peut se créer. Donner aux enfants et aux jeunes gens une avance de confiance, c'est fondamental pour le développement de leur personnalité. Si je dis à un enfant : « Si tu mens ou que tu voles, je le saurai, j'ai installé des caméras de surveillance ! », il ne peut pas développer de qualités morales, comme l'honnêteté ou la fiabilité. Mais la construction de la confiance va encore plus loin : faire confiance aux enfants et croire en leurs capacités renforcent aussi leur confiance en eux.

W. E. – Cette confiance s'accompagne de responsabilités qu'on leur donne ?

H. R. – C'est exactement ce qui peut les attirer. Si des enfants, et qui que ce soit de manière générale, ont le sentiment d'avoir participé à la résolution d'un problème, ils en ressortent avec une meilleure estime d'eux-mêmes. La confiance donnée se renforce elle-même. La confiance suscite chez celui qui la reçoit un sentiment de responsabilité, un sentiment d'être à la hauteur et d'y répondre. Celui qui fait confiance se sent conforté et la confiance continue à croître de part et d'autre. » ²³

L'exemple est ici donné dans le contexte plus usuel de la salle de classe, mais n'est-il pas tout à fait applicable au cours de danse ? En général, ce n'est pas la peur du manque de respect qui prévaut le plus mais, par exemple, plus celle que l'élève manque d'autodiscipline et de perspicacité pour aller dans la finesse que la technicité des danses contemporaines requiert.

Une grande exigence, descendant des pédagogues vers les élèves, est donc généralement présente. Il serait favorable de cultiver une ambiance où les institutions et leurs enseignants laissent transparaître une démarche de questionnement et de recherche au lieu de se présenter comme des socles immuables qui valident ou non des compétences.

« H. R. – La peur de l'erreur chez l'enseignant se transmet aux élèves. Ils sentent et pensent alors qu'ils ont déjà échoué dès qu'ils ne connaissent pas la bonne réponse à une question. Dans la pédagogie de la résonance, on considère qu'il est très important d'apprendre que beaucoup de questions ne reçoivent pas ou pas encore de bonne réponse. L'invitation faite à l'élève est alors la suivante : essayons de trouver la réponse d'ici demain. Je vais chercher. Vous cherchez aussi. Alors les élèves commencent à chercher des expériences d'efficacité personnelle. Ils trouveront peut-être la réponse par eux-mêmes et feront

²³ *Ibid* p. 136 et 137

parler ce fragment de monde. » ²⁴

Dans les ateliers de danse contemporaine, il me semble que c'est déjà ce qui se passe régulièrement.

Je garde aussi un souvenir très positif des "cartes blanches" où, en tant qu'étudiant, nous pouvions créer et présenter des pièces en parallèle du cursus principal. Ce sont des opportunités d'initiations où les élèves peuvent particulièrement manifester leurs efficacités personnelles au sein de modalités dans lesquelles ils et elles se sentent responsables.

Pourrait-on laisser ces principes s'infuser dans la manière dont les écoles expriment leurs cadres d'évaluation ?

Sans totalement renverser les rôles, les cursus pourraient-ils anticiper un peu plus de maturité chez leurs élèves ?

Je parle dans ce cas particulièrement des conservatoires supérieurs et des formations professionnelles. Si elles laissaient ce genre de principes s'immiscer dans leurs programmes, l'écho positif de la confiance pourrait autant se faire ressentir dans les formations qui y préparent que dans le monde professionnel qui accueillerait des personnes plus confiantes en elles-mêmes.

Les regards aiguisés, souvent très techniques que nous y exerçons, sont des outils artistiques de bon augure du moment que nous sommes capables de les appliquer avec lucidité. C'est à dire conscients de leurs limites et avec un signal d'alarme s'ils se transforment en jugements dénués de relativisme.

Or ce dernier point a justement tendance à manquer parfois. Autant dans la manière dont les danseurs et les chorégraphes se parlent à eux-mêmes intérieurement que dans la façon avec laquelle ils lisent la danse des autres, une certaine dureté est souvent encore d'actualité. Certes nous ne sommes

²⁴ *Ibid* p. 131

plus dans les années 1950, mais l'ouverture des points de vue à laquelle ont certainement cru les pionniers de la *post-modern dance* est encore à réaliser davantage.

Je fais de temps en temps l'exercice d'analyser mes propres jugements de valeurs et ceux que j'ai souvent entendus tout au long de mon apprentissage, puis de ma vie professionnelle. J'aperçois qu'il est souvent question de ces références que la plupart des personnes d'un milieu donné ont acquises puis développées pour juger de la progression d'une pratique. Souvent, plus le désir de conformité à certaines compétences techniques est haut, plus cette même exigence va exclure les pratiques qui ne vont pas cultiver la même priorité. Dans le cadre de la danse contemporaine, et surtout des écoles qui « forment » les danseurs dans cette discipline, ces canons existent encore bel et bien.

Lorsque nous regardons une personne chez qui des faiblesses techniques ou interprétatives nous semblent apparaître, est-il possible de cultiver un regard qui observe les potentiels positifs de cette faille ? Sommes-nous capables de lui proposer des outils qui la rendront autonome dans la recherche de progression ? Ou lui imposons-nous directement les solutions toutes prêtes que notre grande expérience aura prémâchées pour elle ?

Pour clore la boucle de cette réflexion je citerai encore une fois ce grand pédagogue allemand :

« W. E. – Lorsque quelqu'un a des difficultés à accepter les structures qu'on lui sert toutes prêtes, est-ce parce qu'il n'a pas lui-même participé à leur élaboration ?

H. R. – Je le pense, en effet. On peut aussi l’observer en politique. La tentative de transférer in extenso des institutions, peut-être même de les présenter comme un cadeau, ne fonctionne dans quasiment aucune société au monde. Prenons l’exemple de l’Allemagne de l’Est qui a reçu « en cadeau » un kit complet d’institutions venues de l’Ouest.

Ce qui pour les Allemands de l’Ouest a produit l’attente d’une reconnaissance – ils pourraient tout de même être contents, avec tout ce qu’ils ont reçu ! – n’a pas du tout déclenché la réaction espérée à l’Est. Au lieu de quoi il y a eu beaucoup d’insatisfaction, et parfois même une forme dépressive d’expérience du monde. Il a manqué exactement cette capacité à agir par soi-même, à vivre dans un monde que l’on a façonné soi-même, avec lequel on entre en résonance ; où je constate que, grâce à des actions communes, collectives et politiques, je donne forme au monde et que celui-ci agit sur moi en retour. »

25

L’enseignement de la danse, à son échelle modeste dans le monde institutionnel, peut au choix être le creuset d’expérience collective enthousiasmante, ou le lieu de reproduction de schémas de dominations. Chacun n’a pas toutes les cartes, mais pourquoi ne pas déjà voir à l’intérieur et autour de nos histoires, les points qui relèvent de la première option ou de la seconde ?

Prendre le temps du dialogue entre les pratiques et les milieux dans lesquels elles se développent me paraît essentiel.

Je vais donc dans le chapitre suivant, proposer à la lecture quelques exemples de parcours et de personnes qui depuis leur itinéraire d’artiste chorégraphique ont eu envie d’apprendre à voir la danse ailleurs que là où elles avaient été *a priori* éduquées à la voir.

²⁵ *Ibid* p. 89 et 90

DIFFÉRENTES INITIATIVES DE CONNEXION DE LA DANSE AU VIVRE ENSEMBLE



Ai Weiwei, image du film *Human flow*, 2017

« Faire partie de »

–

Potentiels thérapeutiques d'une identité en mouvement

En essayant de suivre la ligne de la pratique et du désir de danser je suis donc parti à la recherche des artistes mais aussi des thérapeutes et des praticiens de diverses méthodes somatiques qui ont vu dans la danse non pas juste la possibilité de se référer à des schémas appris de manière volontaire, mais aussi celle d'observer au sein du mouvement des expressions plus inconscientes, côtoyant les fondations de notre manière d'être au monde.

Il me semble intéressant de voir comment certains chercheurs, à partir de leurs expériences liées au corps en mouvement, ont eu envie de s'intéresser au lien à autrui. Que ce soit dans une mesure assez intime comme dans le mouvement authentique et les pratiques somatiques ou à une échelle plus collective avec des cercles de danses et des créations sur scène interprétées par des personnes en convalescence, des projets qui coordonnent les expériences individuelles voient le jour. Ces initiatives interpellent par leur capacité à générer des dynamiques plurielles rassemblant des subjectivités qui découvrent, par l'intime, la nécessité de laisser émerger le lien avec l'autre.

Il est frappant d'observer comment la réintégration progressive dans une unité – des fonctions motrices et cognitives²⁶ – peut susciter des désirs de

²⁶ Norman Doidge, traduction de l'anglais par Patricia Lavigne, *Guérir grâce à la neuroplasticité*, Paris, Pocket, 2017

La citation de Moshe Feldenkrais p. 294, nous oriente assez clairement dans notre réflexion :

« Un cerveau sans fonction motrice ne peut pas penser. Mon assertion primordiale est que l'unité de l'esprit et du corps est une réalité objective ; que ces entités ne sont pas reliées l'une à l'autre d'une façon ou d'une autre, mais forment un tout inséparable »

partage et de collaborations.

Intéressons-nous par exemples à l'approche thérapeutique développée par Mary Stark Whitehouse et d'une de ses élèves, Janet Adler²⁷. La première est une danseuse américaine ayant étudié avec deux grandes pionnières : Mary Wigman et Martha Graham. Elle s'intéressa également à la psychologie de Jung et étudia sa méthode à Zurich. Lorsqu'elle revint aux Etats-Unis, elle mit progressivement en place une pratique nommée « Movement-in-depth » qui deviendra ensuite « Authentic Movement » lorsqu'elle sera épaulée par Janet Adler élève de Marian Chace – pionnière de la danse-thérapie – et Joan Chodorow également psychothérapeute issue de l'approche Jungienne.

Marquée par ses expériences de danses – où elle contacte une part d'elle-même inattendue – et par le processus de psychologie analytique, elle met en place un rituel à deux : une personne observe pendant que l'autre ayant les yeux fermés se laisse aller à bouger à partir des impulsions qui lui viennent.

Le travail est empreint de la conscience du phénomène de transfert qui a lieu lors de la cure thérapeutique. La personne ayant les yeux clos – se sachant observée – va se mouvoir différemment selon l'image qu'elle pense renvoyer à la personne témoin. S'en suit tout un processus d'échange – entre l'inconscience et la conscience des deux protagonistes – qui en soit apportera des bénéfices aux pratiquantes. Un témoignage recueillant les expériences et les ressentis de femmes en convalescence d'opérations lourdes à la suite d'un cancer du sein, relate comment beaucoup se sentirent de nouveau emplies d'espoir après avoir pu « danser » la douleur de perdre cet organe²⁸.

²⁷ [Article](#) retraçant le parcours de ces deux pionnières.

²⁸ Tina Stromsted (PHD) [Authentic Movement : A dance with the divine](#) p. 5 à 7.

Janet Adler ayant poursuivi les recherches de sa mentore, évoque dans une interview²⁹ qu'elle a accordée à la chercheuse et docteure Jacelyn Biondo, l'importance d'offrir la sensation au partenaire que l'on observe, d'être vu et reconnu au moment où il ferme les yeux.

Nous pouvons nous demander comment transmettre un tel sentiment peut être appris et enseigné...

Elle insiste sur l'expérience d'avoir elle-même été observée par sa professeure avec ce regard sans attente, ouvert à la danse spontanée qui émerge de l'inconscient. La préoccupation de devoir plaire ou convenir à l'autre par des adaptations aura été dissoute par la confiance.

Le fait d'être vu au moment où nous partons à la recherche de sensations et de perceptions sans plus se préoccuper de ce à quoi cela ressemble, amène un changement de paradigme.

La personne « découvre », qu'au-delà de ce qu'elle imaginait, existe « une conscience autre ».

Ce n'est ni l'urgence d'être validé par l'autre, ni non plus l'exigence d'efficacité formelle dans le monde qu'elle connaît : plutôt un mouvement oscillant « depuis l'intérieur » qui peut choisir des directions, des qualités de mouvement, d'expressions aussi.

Ce genre de moment n'est pas basé sur une progression linéaire. Il peut se manifester lors d'une première fois ou après plusieurs séances, c'est en tout cas un instant où des réflexes de résistance à être vu au-delà de ce que l'on imagine de soi se dilue grâce à la rencontre.

Chaque fois, il est question de replonger dans cet inconnu offert par la relation,

²⁹ [Interview](#) de Janet Adler recueillie par Jacelyn Biondo.

de laisser se déposer le vieux manteau (symbolique) de nos habitudes héritées inconsciemment. La pratique d'un regard attentif – tant pour l'observatrice que pour la danseuse – qui ne s'attarde pas sur les habitudes visibles, mais qui au contraire se réjouit des particularités inattendues, permet de progressivement glisser dans un apprentissage où les subjectivités peuvent se tisser et créer de nouvelles « co-naissances ». La notion de témoin se développe au fur et à mesure des sessions. Après avoir été d'abord ressentie via une personne extérieure, elle s'invite à l'intérieur du danseur ou « mouveur »³⁰ qui internalise la confiance auparavant vécue via un observateur bienveillant.

Les remarques qui pourront être faites sur le bien-fondé et la rationalité de ce genre de pratique sont sûrement nombreuses, et j'avoue ne pas avoir toutes les compétences nécessaires pour pouvoir prouver que cette méthode du Mouvement Authentique est scientifiquement validée dans son objectif thérapeutique.

Cependant l'ayant moi-même pratiqué à plusieurs reprises de cette façon exacte en duo ou dans des formes hybrides, je peux affirmer que j'ai dans ces moments-là, rencontré des mouvements et surtout des sensations de mouvements inédits. De plus ces perceptions – une fois effleurée – deviennent le fil à plomb d'un équilibre psychosomatique où nous n'avons pas besoin de se rappeler de l'évènement pour être certain que le corps – comme il a le réflexe de cicatriser sa peau lorsqu'elle est coupée – aura la mémoire de convoquer cet apprentissage quand il en aura besoin.

Ce sont des sortes de « souvenirs corporels » ayant la possibilité de s'ancrer

³⁰ Si le désir de rentrer un peu plus dans la poétique de Janet Adler se manifeste, voici cette publication :
<https://disciplineofauthenticmovement.com/discipline-of-authentic-movement/la-mandorle-et-la-discipline-du-mouvement-authentique/>

par des expériences qui – par leur différence de ce que nous connaissons – sont enregistrées telles des « traumatismes positifs ». De même qu'il existe une mémoire qui peut conduire au stress post-traumatique pendant des années, il existe – et c'est aussi l'avis de nombreux danse thérapeutes, ostéopathes, praticiens de la méthode Feldenkrais ou encore du Body Mind Centering – une mémoire somato-psychique qui lorsqu'elle découvre un régime de régulation plus équilibré, enregistre cette expérience.

Cette réflexion empirique est issue d'expériences vécues, et je pense que bien que nous puissions nous mettre en recherche de preuves rationalistes allant dans ce sens, il est utile pour les personnes amenées à mettre des personnes en mouvement – comme les professeurs de danse, les chorégraphes, les médiateurs culturels – de pouvoir accepter progressivement que l'expérience positive d'une subjectivité a toute sa validité.

Pourquoi ? Car lorsqu'une personne vit ce genre d'évènement, elle n'a plus besoin de nécessairement être rassurée sur le bien-fondé objectif de son expérience. Grâce à ce qu'elle a appris par elle-même, elle sent qu'elle n'aborde plus le mouvement – et même parfois son quotidien – de la même manière.

Il s'agit ni plus ni moins d'un chemin vers l'autonomie et espérons que peu à peu, ces constats d'une intelligence somato-psychique puissent rayonner dans d'autres domaines et notamment celui de l'éducation dans le cursus général, où l'immobilité et l'oubli des ressentis corporels restent la plupart du temps de mise.

Actuellement pour apprivoiser les esprits les plus cartésiens, les recherches en neurosciences sur les biais cognitifs ou les découvertes sur la plasticité cérébrale peuvent s'avérer utiles.

En ce qui concerne les biais cognitifs, il est maintenant entendu que le fait d'accompagner des personnes dans des thérapies comportementales afin de reconnaître leurs automatismes d'associations d'idées, changent progressivement leurs réflexes – émotionnels et donc corporels – devant des images ou des situations où elles avaient pris l'habitude de réagir d'une seule et même manière³¹ (stress, crises d'angoisse, toc, etc.)

Du côté de la plasticité cérébrale, le travail de Moshe Feldenkrais mais aussi celui de nombreux autres chercheurs³², démontrent que nos agissements peuvent modifier physiquement la structure de l'encéphale humain. Bien qu'à l'époque où il créa sa méthode de rééducation, il ne bénéficiait pas encore des technologies d'imageries cérébrales actuelles, le physicien et praticien, eut l'intuition que les fonctions sensori-motrices et les capacités cognitives étaient liées.

« Comme le souligne son élève David Zemach-Bersin, Feldenkrais répétait souvent qu'après une lésion neurologique, il restait largement assez de tissu cérébral pour prendre en charge les fonctions endommagées. Moshe Feldenkrais est l'un des premiers neuroplasticiens. » ³³

Ainsi, par expérience sur sa personne puis avec ses élèves, il observa que l'initiation de mouvements visualisés différemment pouvait modifier

³¹ [Interview](#) du Docteur en neurosciences et psychologue clinicien Albert Moukheiber.

³² Lire à ce propos les différents chapitres du livre de Norman Doidge, où divers accès à la neuroplasticité sont présentés. Il est continuellement question de pratiques qui dans leur répétition altèrent physiquement et donc chimiquement la forme du cerveau.

Norman Doidge, traduction de l'anglais par Patricia Lavigne, *Guérir grâce à la neuroplasticité* Paris, Pocket, 2017

³³ *Ibid* p.294

l'agencement des chaînes de motricités (proprioception, souplesse et dynamique des chaînes musculaires) et que la perception de nouvelles sensations corporelles permettait d'ouvrir de nouveaux imaginaires. Ces travaux furent particulièrement pris au sérieux au vu de leurs efficacités sur des enfants atteints de retards importants du développement psycho-moteur, ou sur des patients retrouvant les fonctions cognitives du langage alors que les zones normalement attribuées à l'élocution avaient été détruites.

La pratique se caractérise notamment par une attention fine portée aux sensations perçues lors de nouvelles propositions de coordinations exécutées dans la lenteur et dans des intensités permettant des prises de conscience par le mouvement.

« La lenteur du mouvement est la clé de l'attention consciente, et l'attention consciente la clé de l'apprentissage. Le laps de temps s'écoulant entre la pensée et l'acte est le fondement de la conscience. Si vous sautez trop vite, vous n'avez pas le temps de regarder avant de vous élancez. »³⁴

« Plus le stimulus est léger, plus la différenciation est aisée. Dans Énergie et bien être par le mouvement, Feldenkrais explique : " Si je soulève une barre en fer, je ne sentirai pas la différence si une mouche se pose ou s'envole. Si, par contre, je tiens une plume, je sentirai une très nette différence si une mouche s'y installe. Il en va de même pour tous les sens : l'ouïe, la vue, l'odorat, le goût, le toucher (froid ou chaud). Lorsqu'un stimulus est puissant (par exemple une musique très forte), il faut un changement d'intensité significatif pour pouvoir noter la différence. À l'inverse, s'il est subtil dès le départ, de très petites variations suffiront pour qu'on le remarque. (En psychophysique, ce phénomène s'appelle la loi de Weber-Fechner.) Durant ses leçons de Prise de Conscience par le Mouvement (PCM), Feldenkrais

³⁴ Ibid p.299

apprenait aux personnes à stimuler leur sens grâce à d'infimes mouvements. Ces légers stimuli augmentaient fortement leur sensibilité, entraînant peu à peu des modifications dans leurs mouvements. » ³⁵

Là aussi, il est montré qu'un déconditionnement était possible si le temps de l'écoute a lieu, plus précisément si une attention ne cherchant pas à donner une solution avant d'avoir écouté tous les enjeux de la problématique, se développe et se dépose dans le corps qui possède en lui beaucoup plus de solutions que ce que nous pourrions imaginer.

« Dans ses leçons de PCM, il conseillait à chacun d'oublier son esprit critique : " Il est impossible d'éviter les erreurs [...] Ne décidez pas vous-même de la manière d'effectuer le mouvement ; laissez votre système nerveux prendre la décision. Il a des millions d'années d'expérience." En un sens, il demandait à ses élèves de procéder à une association libre psychanalytique dans laquelle les mouvements remplacent les mots, afin de laisser émerger leurs propres solutions motrices spontanées. » ³⁶

Je ne peux m'empêcher de faire le lien avec la *Pédagogie de la résonance* de *Harmut Rosa*. À une échelle plus intime, au niveau de la déconstruction de réflexes corporels, nous retrouvons la notion de bienveillance nécessaire à une avancée confiante dans l'apprentissage.

Peut-être les PCM de Feldenkrais sont-elles des accompagnatrices de choix pour préparer à des interventions pédagogiques en résonance ?

³⁵ *Ibid* p. 298

³⁶ *Ibid* p.302

Les erreurs sont inévitables, c'est en les acceptant et en continuant la recherche avec, et non pas contre elles qu'un esprit collaboratif – que ce soit avec notre propre système nerveux ou en équipe avec d'autres individus – peut se développer.

Souvent, nous observons que ces pratiques alternatives de bien-être et de développement personnel via le corps sont plutôt de l'apanage d'une classe moyenne aisée, voire très aisée. Cependant ces méthodes, de par leur ancrage dans des articulations biomécaniques communes à tout le tissu du vivant, peuvent s'allier à des cadres collectifs.

Que ce soient ceux investis dans l'accompagnement de personnes fragilisées par des violences subies et/ou commises, ou ceux luttant pour des causes politiques, sociales ou écologiques.

À l'instar de Starhawk qui incorporent des rituels néopaïens dans des actions concrètes de militantisme écoféministe³⁷ ou de Nadia Vadauri-Gauthier³⁸ associant les pratiques somatiques et la danse à l'affirmation de la liberté d'expression des citoyens³⁹, il est possible d'associer prise de conscience par le mouvement et réveil politico-social.

Au lieu d'être nécessairement vu comme « des bulles hors de la réalité », ces temps peuvent être des outils pertinents pour se ressourcer, se connecter aux autres, et continuer de différentes manières les mouvements au service des communs.

³⁷ Starhawk, *Rêver l'obscur, Femmes, Magie et Politique*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Morbic, Paris, Cambourakis, 2015

³⁸ [© Nadia Vadori-Gauthier, Du Mouvant, processus de création individuelle et collective d'images et de formes vivantes, 2014](#)

³⁹ [Une minute de danse par jour](#)

J'ai interviewé la professeure (PHD) Beth Silverman-Yam enseignant à la Columbia University et qui travaille avec des groupes de femmes victimes de violences et souvent de trafics humains, au sein des studios du Gibney Dance Community⁴⁰. C'est un lieu où les danseurs professionnels de la compagnie du même nom partagent des moments de danse avec des femmes recueillies par une organisation appelée « Sanctuary for families ».

Lors de cet échange, j'ai pu apprendre comment les simples actions de partager des exercices de coordinations en cercles, d'affirmer son nom avec un geste, pouvaient parfois redonner un axe à des personnes qui vivent avec d'importantes dissociations entre corps et psyché dues aux traumatismes à répétitions. L'ouverture de la communauté des danseurs, leur accueil non-jugeant sont un terreau fertile pour le nouveau départ que ces femmes n'ont bien souvent plus le courage d'espérer.

Beth raconte comment le fait d'amener ces personnes à se retrouver régulièrement et à découvrir un nouvel accès à l'expression de soi en osant lancer des mouvements dans l'espace-temps qu'elles partagent ensemble, les libère et leur fait retrouver une légitimité d'être qui elles sont.

L'accueil par la communauté de danseuses qui les accompagne est notamment ressenti en faisant progressivement comprendre qu'il n'y a pas de bons ou mauvais mouvements.

Elle s'exclame lors de notre entretien : « There is no right or wrong movement ! ».

Cela encourage la participation et finalement, même les profils les plus timides arrivent à relâcher un geste associé à un cri ou à un mot non prémédité. C'est le sourire enthousiaste des encadrants devant les petits mouvements dévoilant toute la vulnérabilité qui permet progressivement à la personne

⁴⁰ [Extrait d'une conférence](#) ayant lieu en 2015 relatant des propos en plusieurs points similaires à ceux que j'ai pu recueillir lors de mon entretien avec Beth Silverman-Yam.

blesmée de s'exprimer et de clamer son droit au respect.

Car souvent les violences à répétition ont étouffé le désir des personnes et elles ne voient pas en quoi elle mériterait un espace d'expression. Tout l'enjeu est donc d'amener les participantes vers une récupération de leur pouvoir, de leur désir d'avancer fièrement.

Lors de ces rassemblements, la bienveillance et la motivation de l'équipe encadrante permettent de créer une sphère où les individus vont progressivement s'accueillir elles-mêmes, recevoir leurs détresses souvent enracinées dans des enfances dramatiques, se pardonner leur effondrement et finalement signer une autorisation à (re)vivre, par leurs gestes assumés devant tout le groupe.

Progressivement, en lien avec les structures socio-culturelles et leurs actrices, les équipes artistiques et les équipes de travailleuses sociales s'unissent et mènent un travail inspirant où certaines personnes qui ne se considéraient plus s'émancipent de systèmes oppresseurs et morbides.

Par cette réappropriation du pouvoir d'influer sur des limitations dues à des traumatismes ou simplement à des non-occasions d'apprentissages, les thérapies par le mouvement que sont les pratiques somatiques ou les divers courants de danse thérapie, prouvent leur efficacité dans des pratiques concrètes et en lien avec des phénomènes encourageant de résiliences. Cependant, il est évident que la valorisation de ces techniques n'est pas encore tellement répandue, sûrement parce que la vitesse du quotidien de notre société ne tolère guère le genre de ralentissement auquel elles nous invitent. Loin d'être synonyme de mollesse ou d'excès d'indulgence, je pense que ces initiatives, où nous donnons un espace d'expression à des sensibilités exacerbées par les épreuves de la vie, sont au contraire des preuves de courage.

Car pourquoi attendre les traumatismes pour développer une telle écoute de soi et des autres ? N'y-a-t-il pas moyen de favoriser ce genre d'initiatives au sein des parcours éducatifs – tous domaines confondus – mais aussi au sein de notre manière de penser la création des œuvres d'art ?

Pourrait-on envisager que les utopies artistiques puissent rejoindre les réalités de terrain au sein de coopérations plus régulières entre ceux qui ont dédié leur vie à développer une danse toujours plus pertinente et celles qui s'efforcent de réparer les dégâts d'une course au profit sans fin ?

Je suis loin d'être le premier à reconnaître la nécessité de ce genre d'entreprises et voici des exemples qui ont nourri ma réflexion.

Quelques œuvres



« C'est tout » mis en scène et chorégraphié par Marie Vialle et Thierry Thieû Niang. Mai 2022

Thierry Thieû Niang, instituteur et psychomotricien, commence sa carrière de danseur et chorégraphe sur le tard, à l'âge de 23 ans. Il se forme à la danse contemporaine avec des grands noms comme Carolyn Carlson, Odile Duboc ou Julyen Hamilton puis est interprète pour différents chorégraphes tels Daniel Dobbels, Nadine Hernu et Hideyuki Yano. Il est aussi comédien au théâtre et assiste rapidement à la mise en scène des auteurs tels que Claude Régy et Patrice Chéreau et au cinéma il travaille avec des réalisateurs comme Solveig Dommartin et Stéphane Nelet. Parcours éclectique d'interprète et d'assistant donc, mais aussi de chorégraphe, puisqu'il crée des pièces de 1993 jusqu'à maintenant où il multiplie les projets interdisciplinaires avec d'autres arts de la scène et de l'image mais aussi avec des structures hospitalières, des écoles, des associations d'accompagnement des personnes nouvellement arrivées en France.

Sa démarche m'interpelle car elle pose la question d'une santé holistique comprise depuis une focale plus éloignée de celle à laquelle nous sommes habitués quand il s'agit de définir un principe d'efficacité.

Je citerai Jean-Marie Le Clézio pour revenir à la ligne de travail de Thieû Niang : « Un jour, on saura peut-être qu'il n'y avait pas d'art mais seulement de la médecine ». Lorsqu'il se dirige vers le centre de chimiothérapie de l'hôpital Avicenne, le chorégraphe semble méditer intérieurement la citation du romancier.

C'est en tout cas ce que je me dis lorsque j'entends dans un entretien qu'il donne à France Culture ⁴¹ :

« Danser, soigner, c'est donner au patient le courage de dépasser la peur qu'il ressent devant un corps qui n'est plus le sien et qui lui incombe pourtant. »

⁴¹ [Thierry Thieû Niang à La Grande Table](#)

Dans la suite de l'interview, il nous éclaire par sa lucidité sur son rôle de danseur en milieu hospitalier. Il ne changera pas l'issue du traitement des personnes traitées en oncologie ou en hématologie mais il peut revenir à la subjectivité des patients, passer du temps avec eux, leur témoigner son empathie dans un endroit où le personnel n'a souvent pas l'espace mental ni la disponibilité pour s'attarder plus de quelques minutes. Il le fait et s'attache finalement à offrir par la pratique de la danse un sentiment que l'on approche seulement après avoir accepté que quelque chose – comme la maladie – nous touche profondément : celui de la consolation. Pour en parler plus précisément, je le cite encore une fois : « Chercher avec eux – les patients reçus en chimio – comment le corps attend, comment le corps reçoit, comment le corps ressent et ensemble d'inventer des gestes qui consolent. Si je ne répare pas, si je ne soigne pas, j'ai l'impression que le moment que je passe avec eux c'est un moment de consolation ». Ce danseur-praticien qui se baladait dans les couloirs lors de cette « résidence artistique » avec une blouse blanche portant comme étiquette son nom suivi de « danseur-chorégraphe », semble de mon point de vue avoir intégré la place subtile de l'art dans une société : nous ne pouvons pas tout le temps changer les choses en étant rivés sur la recherche de solutions immédiates.

Parfois, sans forcément perdre espoir dans une issue à nos difficultés, il s'agit de signifier un temps d'écoute et de laisser s'exprimer ce qui se donne, au moment où nous prenons conscience – en tout notre être – de notre vulnérabilité.

J'ai vu il y a 6 ans une pièce qu'il avait coécrite avec des collégiens à Saint-Denis (93). Je pouvais voir des moments de recherche sur le vif. Tangiblement, j'en étais témoin par les élans assumés qu'ils prenaient dans

tel mouvement ou telle course. Je sentais qu'il y avait eu un dialogue sans prétention avec les jeunes et que Thierry avait véritablement pu co-écrire cette pièce avec eux. Je ne sais pas dans les détails comment s'est déroulé le processus mais lorsque je l'entends à la radio – expliquer comment il travaille avec l'équipe soignante à l'hôpital – je pense comprendre davantage pourquoi j'ai ressenti un tel enthousiasme des adolescents sur la scène du Théâtre Gérard Philipe.

Il se laisse guider auprès des patients par les infirmiers et les docteurs, et passe son temps avec une personne le temps nécessaire, sans se préoccuper de systématiquement démontrer sa charité en allant voir tout le monde, ou en divisant son temps de manière égale. Avant de se mettre à « danser » effectivement aux côtés puis souvent, avec une patiente, il s'assure que cette dernière n'a pas besoin qu'on lui tape son oreiller, ou qu'elle n'a pas besoin d'un verre d'eau. À partir du moment où il enfile (au sens propre !) sa blouse étiquetée « danseur-chorégraphe », il est danseur-chorégraphe. Mais les gestes de soin élémentaire font partie de son métier.

Il a tissé tout au long de son parcours, un itinéraire entre service concret à la personne, et découvertes de textures et d'attitudes en mouvement, révélant les liens humains. Des dizaines de projets collaboratifs aux cadres et fonctionnements éclectiques sont à son actif. Récemment, il a rejoint pour quelques jours les jeunes du centre d'art de la Maré à Rio de Janeiro⁴². Un lieu dont je parlerai plus tard dans ces pages.

Je le citerai une dernière fois en train de parler de son expérience avec les patients atteints de cancer, pour illustrer un principe qui me paraît essentiel : notre propre mise en mouvement avant de vouloir faire bouger les choses à

⁴² [Quelques mots sur cette visite sur le site de Thieû Niang](#)

l'extérieur, se déplacer à l'intérieur de soi avant d'attendre une évolution chez l'autre.

« Comment chercher avec ces corps différents ? Comment leur redonner des appuis ? Comment leur redonner des élans à travers mon corps en mouvement pour les remettre eux-mêmes en mouvement ? »⁴³

Lors de la recherche pour cet écrit, j'ai regardé plusieurs films relatant des expériences pouvant être mises en parallèle avec le travail ci-dessus décrit. Je vous parlerai de deux d'entre eux.

Le premier est le documentaire *Mouvement Intramuros* (2003) du réalisateur François Royer, où il filme le chorégraphe Franck Esnée mener des ateliers de danse improvisée à la maison d'arrêt de Besançon. Je décide de m'y référer car j'ai été saisi devant les nombreux moments de frictions où le chorégraphe créant avec les détenus ne cherche pas à « prendre des pincettes » avec ses interprètes. Il leur parle comme à des danseurs contemporains dans un studio de danse en création pour une nouvelle production.

J'ai trouvé cela presque choquant au début, pour finir par y voir une vraie rencontre, loin des discours démagogiques. Le chorégraphe, travaillant sur des improvisations où il cherche à faire peindre les danseurs avec leurs bras, comme s'ils avaient « de gros feutres de couleur au bout des doigts » se retrouve nez à nez avec le rire sarcastique des prisonniers.

⁴³ [Thierry Thicû Niang à La Grande Table](#)

Il ne régresse pas pour autant vers une attitude d'adaptation facile où il se mettrait totalement sur le mode des personnes qu'il a en face de lui. Petit à petit, après avoir vécu des moments de crise où la colère et la honte ont pu s'exprimer respectivement du côté de l'auteur et des danseurs, une entente commence à poindre et le mouvement apparaît, les participants se prennent au jeu et des compositions d'humains en déplacement dans l'espace apparaissent. Ils arrivent à créer un langage commun fait des propositions de chacun. Les impulsions de mouvements personnels et parfois des textes écrits par un des interprètes, s'allient. Le contact – au début très compliqué entre ces hommes – se concrétise de différentes manières allant du duo aux connexions en groupes, avec des contrastes dans les distances. La dramaturgie du film est très épurée, étant principalement une accumulation des moments de travail captés toujours dans la même salle où les séances ont lieu.

J'ai apprécié cette simplicité tant dans le procédé du rendu de l'expérience, que dans le contact entre le chorégraphe et ces hommes qui se retrouvent interprètes sans l'avoir choisi.

Il n'y a pas de miracle, des contrariétés se manifestent, mais par instant, l'occasion est saisie de se connecter différemment qu'à l'accoutumée.

Le second film est un documentaire également, qui se nomme *Danse avec la Gravité*, un titre trouvé par l'une des participantes à ce projet qui invite un groupe de 14 femmes en parcours de « réinsertion » à participer à un processus de création de spectacle étalé sur quatre mois. Le metteur en scène Lionel Jaffrès et la chorégraphe Marie Flonès se coordonnent pour guider ce groupe à travers diverses expériences de prises de contact avec l'espace scénique dans un premier temps – occasion de découvrir l'amplification de la vigilance lorsqu'on se sait regardée – puis avec les autres corps lors

d'initiations à la reconnaissance du poids et de l'effort continue que le corps met en place pour ne pas chuter. Ce dialogue entre être vu dans l'intimité de son propre rapport à la gravité de manière individuelle, et dans les rapports aux autres, est entrecoupé par des prises de paroles où les actrices-danseuses partagent leurs expériences au sein de ce projet qui les ramènent régulièrement à faire des liens avec leurs propres expériences de vie souvent chaotiques. Les adaptations devant les chutes inévitables sont conscientisées petit à petit, et les interprètes ont dès lors des occasions de mettre en scène leur rapport à la lutte pour s'ériger, pour trouver la verticalité. La symbolique de la chute constante du corps à plus ou moins grande échelle est progressivement abordée au fil des prises de conscience qui ont lieu avec les nombreuses expérimentations tirées de la pratique de contact-improvisation de la chorégraphie.

Il est touchant de voir le moment où cette participante très impliquée dans la recherche trouve le titre de la pièce qui sera jouée dans un théâtre en Bretagne, et que le film reprendra également. Je découvre avec elle comment la multiplicité de sens derrière un mot de la langue française se vit d'autant plus fortement lorsqu'une expérience tangible et physique la sous-tend. Dans ce cas, il s'agit bien sûr du mot gravité qui peut être entendu comme l'inertie physique, mais aussi morale, devant les expériences difficiles qui nous font chuter, et font apparaître la pesanteur chez une personne pour qui le doute d'arriver à se relever commence à être trop envahissant. Le fait de voir qu'un jeu est possible avec ce phénomène physique semble ré-ouvrir les possibilités de guérison et de progression. Le témoignage de tout ce parcours depuis l'expérimentation jusqu'à la scène est fort.

D'une manière différente j'observe l'association de deux phénomènes qu'avait exprimés Beth Silverman lors de notre entretien :

- La régularité d'une médiation entre l'action physique et la prise de parole rapproche la personne d'un fonctionnement basé sur une connexion « sécurisée »⁴⁴. Des figures d'attachements peuvent de nouveau être envisagées, des liens de confiance peuvent progressivement se retisser.
- D'autre part, la découverte de capacités d'adaptation dans un cadre donné est un instant de guérison.

Silverman parlait de ces constats dans le cadre de la répétition d'exercices/rituels en cercle, où l'amusement naissait dans les variations musicales et expressives possibles sur une structure pourtant régulière.

Ainsi s'offre une occasion momentanée de se stabiliser tout en étant en interaction dans le groupe. Par l'association des dimensions de motricité et de sociabilité que le corps manifeste, ces instants sont susceptibles d'aider à la restructuration des personnes.

Dans le cas de cette création, c'est autour du phénomène de la gravité que se joue cette combinaison thérapeutique : les participantes prennent dans un

⁴⁴ Dans la théorie de l'attachement, explicitée par John Bowlby, une manière d'entrer en relation caractérisée de sécurisée signifie que la personne reconnaît la valeur d'avoir parfois besoin de l'autre et se trouve sécurisée durablement lorsque sa demande a été signalée, puis prise en compte. Dans cette théorie, ce fonctionnement prend racine dans le vécu de la petite enfance et résonne ensuite de manière complexe et multifactorielle dans le fonctionnement de l'adulte. Une des principales conclusions est que l'attachement lorsqu'il a lieu de manière équilibrée va servir l'autonomie et non la dépendance.

premier temps conscience que le poids peut-être toujours là pour jouer un rôle d'ancrage et que dans le même temps, il existe d'infinies manières de jouer avec la gravité seule, ou avec une ou des partenaires. Enfin, l'occasion de délivrer cette découverte lors d'une représentation publique permet de créer du lien entre l'expérience vécue dans un contexte donné, et la sortie du cadre où ces femmes – toujours dans un parcours de réinsertion – cherchent à développer progressivement leur autonomie.

Ces divers focus ont exposé comment la danse et les pratiques corporelles participent à la construction d'un avenir en offrant des possibilités de dialogues entre les subjectivités.

Aussi, après avoir décrit quelques pistes qui explorent les potentiels de libération des individus que recèle le mouvement en lui-même, il me semble judicieux de proposer à la danse des réflexions pouvant l'ancrer différemment.

PRISE DE RECUL
-
**DÉCENTRALISATIONS DES CULTURES
OCCIDENTALES**



Henri Michaux, Sans titre, 1950

Regards croisés – Mondes en relativité

Ici, je souhaite réouvrir l'analyse de quelques conditionnements dont nous héritons. Resituer certains réflexes de pensée me semble important pour inclure d'autres histoires, d'autres cultures, d'autres méthodes, dans le milieu pédagogique et professionnel de la danse contemporaine, puis par porosité, dans la société dont nous faisons partie.

En prenant conscience de l'interdépendance des histoires des peuples du monde, en cherchant à discerner des valeurs situées entre désir de création et empathie avec celles et ceux coupés de contextes ouvrant aux maintes expressions culturelles, peut-être que des chemins permettant des œuvres autant artistiques que sociales se présenteront.

Lorsque dans une interview organisée par la Fédération Canadienne des Sciences Humaines, on demande à l'universitaire et artiste Denise Ferreira da Silva quelle est la première problématique qui lui permet de remettre en question ses connaissances, elle répond sans hésitation que tout commence par penser la décolonisation.

Pourquoi ? Parce que si nous posons la question de ce qui a rendu la colonisation possible, il y a le constat qu'une manière de penser et de voir le monde s'est sentie suffisamment validée pour légitimer des atrocités dont les conséquences sont encore pleinement en cours. Ainsi, cette penseuse l'explique très bien, une fois qu'un acte est posé, il ne se termine pas au moment où nous cessons de lui prêter attention⁴⁵. Ses conséquences

⁴⁵ [Interview](#) entre Denise Ferreira da Silva et le Dr Barrington Walker, professeur d'histoire à la Wilfrid Laurier

rayonnent en de multiples axes et conditionnent le développement de millions de vies humaines et non-humaines.

Ferreira da Silva tente de retourner aux sources de ce qui a pu « légitimer » la perpétration de tant de pillages, tueries, soumissions interminables... Allant au-delà d'une simple condamnation des religions et des autorités établies, elle traque les postures philosophiques et scientifiques qui induisent les mentalités dans des logiques d'élimination. Son travail, mais aussi celui d'auteurs tels que Dénètem Touam Bona et Philippe Descola, tendent des clés pour comprendre comment les rapports au vivant via la domination sont engendrés par des manières de concevoir le monde. Celles-ci s'expriment notamment dans l'habituelle division entre ce qui est qualifié de nature et ce qui est discerné comme résultat de la culture. Dans de nombreuses sociétés cette scission n'a pas tant lieu et aujourd'hui elle commence à se désamorcer au sein de disciplines rigoureusement scientifiques. ⁴⁶

Le principe de séparabilité, tel que décrypté par Da Silva, sous-tend les principes rationnels des philosophies et sciences occidentales. Depuis Aristote jusqu'à Hegel, en passant par Newton, Kant et Descartes, bien des évolutions peuvent être notées mais les outils conceptuels dégagés le sont toujours via des arguments logiques tentant de mettre fin à l'incertitude. Pour avancer dans la recherche de principes cohérents, « le Réel » se doit de pouvoir être pensé objectivement via des catégories qui mènent à la compréhension, à « l'Entendement ».

University

⁴⁶ [L'écoute des entretiens](#) de la professeure en anthropologie génétique Evelyne Heyer dans l'émission de radio

À voix nue offre une belle opportunité de comprendre comment les comportements socio-culturels et leur transmission ont un impact sur l'évolution génétique. Nous y découvrons notamment comment un environnement privilégie certaines habitudes et comment ces dernières modifient au fur et à mesure des millénaires le paysage de l'ADN humain. Le tissage de causes à effets entre nature et culture est incessant et il serait bien difficile de voir l'une accoucher de l'autre de manière linéaire.

« Ce que Descartes a introduit au XVII^{ème} siècle est une séparation de l'esprit et du corps dans laquelle l'esprit humain, en raison de sa nature formelle, acquiert également le pouvoir de déterminer la vérité sur le corps humain ainsi que sur tout ce qui partage ses attributs formels, comme la solidité, l'extension et le poids.

Cette séparation est précisément ce qui est consolidé dans la modélisation par Kant de son système philosophique d'après le programme de Newton, en particulier l'idée que la connaissance consiste en l'identification des forces limitantes, ou des lois qui déterminent ce qui arrive aux choses et événements observés (phénomènes). [...] Deux éléments interdépendants du programme kantien continuent d'influencer les projets épistémologiques et éthiques contemporains : (a) la séparabilité, c'est-à-dire l'idée que tout ce qui peut être connu des choses du monde est ce qui est rassemblé par les formes (espace et temps) de l'intuition et des catégories de l'Entendement (quantité, qualité, relation, modalité) – tout le reste est inaccessible et sans rapport avec la connaissance ; et par conséquent (b) la détermination, l'idée que la connaissance résulte de la capacité de l'entendement à produire des constructions formelles, qu'il peut utiliser pour déterminer la vraie nature des impressions sensorielles recueillies par les formes de l'intuition. » ⁴⁷

Ces formes de réflexion mènent à une séquentialité, où une déclaration valide sa vérité via une progression linéaire de la pensée sur la flèche du temps. Les sens délivrent des informations mais elles sont des impressions, la connaissance est le détricotage de ces dernières. Dans cette vision la connaissance ne peut être le seul résultat de l'expérience. Cette dernière doit être analysée à travers des catégories du langage pour réellement délivrer ses

⁴⁷ [On difference without separability](#) p. 2 et 3 du PDF

secrets et permettre aux humains de progresser, de sortir de l'illusion des seules perceptions.

Jusque-là tout va bien, les progrès technologiques sont au rendez-vous et des outils de remise en question sont à disposition. Pourtant, lorsque nous en venons à penser la différence avec ces outils, un certain rejet apparaît. En effet, lorsque je me suis efforcé de construire ma connaissance en discriminant ce qui ne rentrait pas dans les catégories adéquates, la rencontre avec une culture qui va faire ses déductions via d'autres schémas risque d'être biaisée. Comment *a priori*, considérer les comportements et les axes de compréhension qui évoluent hors de mes critères comme étant porteurs de sens ? Quelles logiques aurais-je à ma disposition pour accepter qu'une autre conception pourrait justement compléter mon discernement ?

Ferreira da Silva, également professeure et directrice de l'Institut pour la Justice Sociale, de Genre, de Race, et de Sexualité de l'Université de Colombie britannique⁴⁸ se dirige vers des modes de considération qui nous permettraient de changer de paradigme.

Au principe de séparabilité, elle propose celui de non-localité que des expériences de mécanique quantique permettent de dévoiler.

Il « *fait référence aux mesures d'une propriété d'une particule (telle que la position) qui fournissent instantanément la mesure d'une propriété connexe (par exemple celle du momentum) d'une autre particule quelle que soit la distance entre les deux.* » ⁴⁹

⁴⁸ [Parcours de Denise Ferreira da Silva sur le site de l'Université Paris 8](#)

⁴⁹ [On difference without separability](#) référence n°6 p 2 du PDF
Robert Nadeau and Menas Kafatos, *The Non- Local Universe*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

Ainsi des particules éloignées de plusieurs kilomètres sont reliées à d'autres au-delà des paramètres spatio-temporels qui avaient été définis comme étant le cadre du réel. Des informations physiques se transmettraient via des passerelles hors de la matière... Une certaine abstraction se dessine pour tenter de représenter quelque chose que notre mental – formaté aux trois dimensions euclidiennes appréhendées par nos sens – ne parvient pas à saisir.

Ces observations, difficiles à appliquer directement dans nos quotidiens de par leur abstraction, ouvrent pourtant les imaginaires pour reconsidérer la différence. Plutôt que le résultat de la séparation de nos territoires et de nos peuples, elle est l'expression au pluriel d'un genre humain connecté au-delà des modalités que notre psyché peut miroiter. Une personne venant d'un lieu totalement éloigné du mien et agissant de manière insensée n'est plus une étrangère inadaptée, elle est une personne détenant des informations me concernant qui vient s'enquérir de celles que je détiens sur elle. Notre rencontre n'est pas un fossé entre deux cultures, elle est l'échange qui permettra au monde de réunir des connaissances allant au-delà de la forme.

« Ce que la non-localité expose est une réalité plus complexe dans laquelle tout a une existence à la fois réelle (espace-temps) et virtuelle (non locale). Dans ce cas, alors pourquoi ne pas concevoir l'existence humaine de la même manière ? » ⁵⁰

« Lorsque la non-localité guide notre image de l'univers, la différence n'est pas une manifestation d'un éloignement insoluble, mais l'expression d'un enchevêtrement élémentaire. » ⁵¹

⁵⁰ [On difference without separability](#) p. 5 du PDF

⁵¹ *Ibid*

Elle regrette que cette manière de voir le monde ne soit pas plus appliquée dans les représentations faites de « l'autre », la physique et ses évolutions ayant pourtant participé à développer des avancées dans de nombreux domaines.

« Pendant des siècles [...], les développements de la physique post-classique, de la relativité et de la mécanique quantique, ont joué un rôle crucial dans le développement d'approches théoriques et méthodologiques pour l'étude des questions économiques, juridiques, éthiques et politiques, qui ont à la fois produit et répété les différences entre êtres humains. Malheureusement, cependant, ils n'ont pas encore inspiré d'imageries de la différence sans séparabilité. »

Alors, elle ajoute d'autres approches que celle du langage en calcul de la physique quantique pour permettre d'unifier différentes perspectives.

Dans le même article, il est question de l'anthropologue Franz Boas qui, via les sciences humaines, ouvre l'accès à une pensée occidentale plus modeste, comprenant le relativisme de son point de vue. Quelque temps avant la théorie de la relativité générale d'Einstein, il déclare en 1887 :

« La civilisation n'est pas quelque chose d'absolu, mais... est relative, et... nos idées et conceptions ne sont vraies que dans le cadre où notre civilisation s'étend. » ⁵²

C'est finalement le philosophe et mécène Alain Locke, grand promoteur du mouvement culturel afro-américain de la « Renaissance » de Harlem dans les années 1920, qui utilise concrètement le terme de *relativisme culturel* dans une de ses publications.

Ce principe va rapidement officier comme ligne directrice de toute étude de

⁵² [Article](#) Wikipédia sur le relativisme culturel

terrain pour les ethnographes et anthropologues. Il s'agit – en passant des temps longs d'imprégnation dans une société – de pouvoir observer des comportements par le prisme de la culture que nous visitons, plutôt qu'avec les lunettes du milieu dont nous sommes issus.

*« Pour Kroeber, élève de Boas, ils ont pris conscience de la culture comme d'un « univers », ou d'un vaste domaine dans lequel notre propre civilisation n'occupe qu'une place parmi tant d'autres. Il en a résulté un élargissement d'un point de vue fondamental, un départ de l'ethnocentrisme inconscient vers la relativité. »*⁵³

Cependant, tout comme les découvertes de la mécanique quantique, ces discernements peinent à s'infuser dans les décisions politiques et socio-économiques, et Philippe Descola nous aide peut-être à saisir la difficulté de généraliser une telle approche dans son livre *Par-delà nature et culture*. Nous y lisons notamment :

« Bien des malentendus dits « culturels », parfois cocasses, parfois tragiques, proviennent de ce que les divers collectifs peuplant la terre ne comprennent pas vraiment les questions fondamentales qui font se mouvoir les autres collectifs ou, croyant à tort y reconnaître la forme d'un problème qu'ils se posent eux-mêmes, n'hésitent pas à lui appliquer la solution qu'ils ont inventée pour leur propre compte. Certaines de ces solutions ont sans doute une vocation universelle — les droits de l'homme ou la démarche scientifique, par exemple — mais il est illusoire de penser qu'elles peuvent répondre à coup sûr à des interrogations formulées en d'autres lieux et dans d'autres contextes

⁵³ Cité dans l'article *Thinking difference without separability* p.4 du PDF
Alfred Kroeber. *Anthropology*. New York: Harcourt and Brace, 1948, p.1

à propos de mystères insoupçonnés. Les dissoudre dans le bain de la raison n'effacera pas leur pertinence pour ceux que de telles interrogations préoccupent. » ⁵⁴

Ce paragraphe vient prévenir les contradictions qui viennent assez rapidement devant la théorie du relativisme culturel. Effectivement s'il ne faut absolument point juger autrui, alors je le laisse faire dans des comportements irrespectueux voire criminels ? ⁵⁵

Ce relativisme et le développement d'une éthique participent à un mouvement commun. Cette dernière n'est-elle pas justement la construction d'une dialectique visant au respect d'autrui ? Il ne s'agit donc pas de fuir tout conflit pour assurer une paix superficielle.

Le sens du dialogue est sûrement la base qui permet de ne pas perdre notre discernement dans ce débat. Peut-être ne s'agit-il pas de couper toute réaction issue du sens que nous avons cultivé dans notre environnement, mais plutôt d'oser exprimer nos contestations tout en étant réceptifs aux échos qui y répondront.

Et, si les eaux de la raison seule ne suffisent point à réguler l'obstination d'une société à faire face – plus ou moins violemment – aux questions qui la travaillent... quelles pourraient être les accès vers une tempérance des points de vue ?

⁵⁴ Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005 p. 482 et 483

Descola : Normalien, auteur d'une thèse d'ethnologie sous la direction de Claude Lévi-Strauss, Philippe Descola est chargé par le CNRS à la fin des années soixante-dix d'étudier en haute Amazonie les Jivaros Achuar. Il s'est appuyé sur ces recherches de terrain pour développer une anthropologie comparative des rapports entre humains et non-humains qui dépasse l'opposition entre la nature et la culture, thème central de *Par-delà nature et culture*

⁵⁵ Le film *L'empire du silence* de Thierry Michel pose avec gravité cette question. Il est notamment question de la situation de l'ONU dans les conflits incessants en RDC Kinshasa.

Je reviens vers l'universitaire et artiste brésilienne :

« Et si, au lieu de chercher dans la physique des particules des modèles pour concevoir une analyse plus scientifique ou critique du social, nous nous tournions vers ses découvertes les plus troublantes – telles que la non-localité (en tant que principe épistémologique) et la virtualité (en tant que modalité ontologique) – telles des descriptions poétiques ? C'est-à-dire comme indicateurs de l'impossibilité d'appréhender l'existence avec les outils de pensée qui ne peuvent que reproduire la séparabilité et ses auxiliaires, à savoir le déterminisme et la séquentialité ? »⁵⁶

L'auteure marque ici un tournant en invitant la poésie à la table des réflexions rationnelles. Plus exactement, des théories scientifiques peuvent se transmuter en poésie si l'on décide de regarder nos existences à travers leur filtre. Il n'est bien sûr pas question d'affirmer que nos corps physiques sont non-locaux et que demain nous pourrions nous télétransporter pour régler nos soucis... Mais en devenant poésie, ces principes inspirent de nouveaux imaginaires à travers lesquels se projeter. Car il est bien question de cela, comment pouvons-nous imaginer autrement ce qui délimite notre monde ? Ce n'est pas tellement de nouvelles images dont nous avons besoin, mais de nouveaux projecteurs pour les animer autrement.

⁵⁶ [On difference without separability](#) p. 4 du PDF

Une « Alter-danse » des points de vue ?

« Ce qui tue aujourd'hui et avant tout, c'est notre manque d'imagination. Notre enlissement dans l'inertie. Nous avons bien davantage besoin d'artistes que d'ingénieurs face au désastre en cours : notre problème n'est pas technique, il est axiologique et ontologique* » ⁵⁷*

Cette déclaration assez provocante mais pourtant sérieuse de l'astrophysicien Aurélien Barrau m'interroge à mon niveau de danseur et pédagogue. En quoi l'art de la danse peut particulièrement nous accompagner pour imaginer nos valeurs autrement ?

Par sa dimension musicale, sa capacité à mettre en jeu plusieurs coordinations sur une durée donnée, la danse donne à voir une complexité sans nécessairement devoir l'expliquer.

En l'observant au sein des innombrables cultures qui l'ont développées, elle se révèle être au croisement d'une intelligence individuelle et collective. Son fort ancrage dans notre dimension biologique tout en sollicitant nos capacités les plus intellectuelles, dispose le public comme la pratiquante à ressentir des pensées, et à lire des impulsions. L'absence de médium extérieur entre le corps et l'imagination, le lien direct à établir entre ces deux aspects de l'être, font d'elle un art dénudé et puissant à la fois. Le chant, le théâtre, les pratiques

⁵⁷ Aurélien Barrau, *Il faut une révolution politique, poétique et philosophique*
Entretien par Carole Guilbaud, Éditions Zulma, 2022

* Axiologie : Science des valeurs philosophiques, esthétiques ou morales visant à expliquer et à classer les valeurs.

<https://www.cnrtl.fr/definition/axiologie> <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/axiologie>

* Ontologie : Philosophie. Partie de la métaphysique qui traite de l'être indépendamment de ses déterminations particulières.

<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/ontologie>

de transe, les arts martiaux, sont ses voisins de par cette sobriété du corps face au vide. Cependant la danse, une fois sortie des différentes enveloppes formelles sur laquelle nous posons son nom, peut-être la liane se glissant entre toutes ses dimensions expressives. Elle est pensée en mouvement et mouvement de pensée. Ses différentes pratiques, si elles laissent libre les apprenants, peuvent ouvrir ces derniers à créer du lien entre les diverses activités qui constellent leur vie. Elles peuvent être des fils rouges entre ce qui est senti et ce qui est compris, entre ce qui est perçu et ce qui est projeté.

Concrètement dans notre monde matérialiste, danser peut donner l'accès à une expérience d'être sans autres appareils que le corps qui nous a été donné. D'ailleurs peu importe la « forme sportive » de celui-ci. Dans sa dimension atomique, il est un ensemble énergétique principalement composé de vide et interagissant dans le monde qui nous apparaît physique, car ses divers éléments vibrent à différentes fréquences. Il s'agit donc plus de s'ouvrir à un organisme antenne - émetteur que d'accroître des performances. Et si souvent il peut être grisant de se dépasser, de (re)trouver une certaine confiance ou de donner espoir par la capacité à distancer des limites, la danse dans sa perspective de pratique collective ouvre à une certaine humilité. C'est parce qu'il y a un témoin que je peux aller au-delà, c'est parce que nous sommes ensemble que l'envie nous prend de célébrer par le mouvement. Lors d'expérience directe, lorsque l'enthousiasme de danser, chanter ensemble nous a touché, il n'est pas nécessaire de faire de discours sur le *fair play* ou sur la tolérance pour comprendre que notre vie est en partage. Ce ne sont probablement que des instants mais ils sont une pierre à l'édifice d'une vision de soi comme faisant partie d'un tout.

À leur manière et mis bout à bout, ces moments peuvent participer à la réalisation d'un monde évoluant parce qu'ils allient différentes histoires, différents points de vue. Au moment où une danse est présentée - que ce soit dans un cadre spectaculaire, un rituel, ou une occasion informelle - la multitude des panoramas individuels qui régissent nos quotidiens se symbolise. Chaque protagoniste, acteur ou témoin est présent pour une ou des causes différentes, il n'en est pas moins que l'expérience acquiert une

singularité par l'apport de tous à un instant T. Ce processus vaut comme description de tout spectacle vivant, nous pouvons largement l'extraire du seul contexte chorégraphique.

Cependant, revenant au point de vue que j'ai cultivé avec un corps dansant depuis l'enfance, je vois particulièrement dans la danse la possibilité de trouver un sens à simplement être ensemble. Partager un temps.

Le mouvement, les jeux d'espace et de temps, les règles interactives, ne sont là que pour nous aider à goûter par instant à une qualité de présence.

Cette part abstraite de l'art chorégraphique n'est pas toujours cultivée de la même manière et tant mieux ! Nous avons d'ailleurs aussi grandement besoin des autres arts et connaissances pour communiquer de diverses manières ces fondements.

Toute discipline tisse un langage dans son développement, pour que le sens se dessine pour elle, celle qui observe doit pouvoir partager un tant soit peu ce mode de communication.

Se mettre à la disposition d'un langage du corps peut-être une des clés pour activer des dialogues inattendus. La corporéité étant un mode que chaque humain traverse, il est peut-être intéressant que nous puissions lui reconnaître la faculté de nous connecter, non pas seulement conceptuellement : « nous avons tous un corps », mais aussi ontologiquement : « nous sommes tous un corps ». La physicalité de la danse est donc susceptible de s'adresser à une dimension corporelle de la conscience qu'il est aujourd'hui utile de reconnaître. Et quand la conscience est admise, le langage n'est pas loin...

L'expérience des sens nous fait danser à l'intérieur. Nous connaissons maintenant les neurones miroirs qui s'activent par le visuel, mais chaque sens déclenche dans notre cerveau et dans tout notre corps – via le système nerveux – des boucles de connexions.

Les pratiques construisant des coordinations complexes à travers l'ensemble du corps – et elles sont infinies dans tous les métiers, sports, artisanats et arts du monde – participent à développer des expériences sensorielles, à cultiver l'attention de celles et ceux qui regardent, écoutent, goûtent et sentent.

Les danses contemporaines peuvent être des fenêtres sur toutes sortes de synchronisations, et ainsi favoriser la rencontre des diverses mémoires corporelles que les humains ont su développer. L'acte poétique dont elles ont fait preuve en faisant danser les gestes du quotidien, n'a certes pas été inventé depuis qu'elles existent. Les danses et cultes traditionnels avaient depuis longtemps déployé cette intelligence. Mais elles peuvent effectivement offrir à nouveau – dans le complexe canevas de nos existences contemporaines – des opportunités de ramener dans la sensation de nos corps, les différents événements et apprentissages que la vie aura faits chacun rencontrer.

Dans son transportant *Sagesse des Lianes*, mais aussi lors de *Palabre*, événement-interview organisé par la chorégraphe Bintou Dembélé, l'écrivain Dénètem Touam Bona partage une vision de la danse accompagnée de chant, de musique et de poésie. Sa lecture a pour appui les traditions ayant grandi dans les marronnages⁵⁸ où des humains déplacés de forces ont su – des Caraïbes jusqu'au sud du Brésil, des îles côtières de l'Afrique de l'Ouest jusqu'à l'Océan Indien – reconvoquer leur terre ancestrale au sein de rituels à la fois musicaux, dansants et théâtraux.

Ces derniers étaient inévitablement associés à un contact fort avec le vivant, qu'il soit minéral, végétal ou animal. En effet, les marronnages s'étaient installés en communautés isolées dans les maquis des forêts tropicales pour échapper à l'esclavage. La multiplicité des arts et inventions de modes de vie qu'ont suscité ces organisations est qualifiée de *cosmopoétique* par l'auteur. De fait, le camouflage, de mise dans leurs lieux de vie pour rester cachés – les invitait à une rencontre intense avec la forêt, et les inventions au contact des alentours donnaient naissance à une cosmogonie, à une poésie.

Entre souvenirs des cultes africains, débrouillardises dans une nature imprévisible, et assimilations de la culture blanche qu'ils avaient subie jusqu'à

⁵⁸ [*Palabre épisode 5*](#), Dénètem Touam Bona en conversation avec Bintou Dembélé

« Le marronnage, c'est une forme de vie et de résistance qui s'est développée en contrepoint des systèmes de plantations esclavagistes, les systèmes de cannes à sucre en particulier. »

se délivrer, une spiritualité se révèle. Elle se déploie à travers la manière de faire le jardin, de fabriquer de l'artisanat, et d'honorer des rituels, qui connectent les éléments et les gestes nécessaires à la survie à des divinités unies au sol que leurs parents – ou leurs lointains ascendants – avaient dû quitter.

*« La Forêt – l'ensemble des lignes et éléments qui recouvrent l'homme d'un treillis végétal – offre donc au marrons un refuge, une citadelle, un lieu de vie privilégié qui ne se réduit pas à un espace physique : elle les projette d'emblée vers la " terre des ancêtres ", par-delà les mers. C'est ainsi que dans les mambos, les chants rituels des pratiquants du Palo Monte (culte afro-cubain), la forêt, Nfinda, est synonyme d'Afrique. Dans les cosmologies africaines, la forêt est en effet le lieu de résidence par excellence des esprits des morts, des divinités protectrices et des forces cosmiques élémentaires. Autant d'éclats de mémoires et de rêves nichés dans les plis même du vivant. C'est parce qu'elle assure le couplage vertigineux des mémoires végétales et humaines [...] que la forêt constitue un refuge spirituel : plus précisément un portail virtuel assurant le branchement d'espace-temps hétérogènes (la terre d'exil dans les Amériques, la terre ancestrale en Afrique), un lieu où ressourcer une humanité niée. »*⁵⁹

Dans ces expériences humaines, il est frappant de voir qu'une philosophie s'émancipant des limites de la séparabilité est née à travers des cérémonies souvent très musicales et dansantes, et ancrées dans un territoire considéré comme vivant et en lien avec les esprits.

Touam Bona, pour dégager une sagesse des lianes, s'est rendu physiquement sur les terres de marronnages, encore rayonnantes de leurs héritages d'îlots en marge de l'autoritarisme productiviste. Il a notamment voyagé dans diverses communautés afrodiasporiques de Guyane et de Martinique et c'est en assistant aux cultes artistico-spirituels encore vivants aujourd'hui qu'il explique pouvoir récupérer d'authentiques mémoires des peuples

⁵⁹ Dénètem Touam Bona, *Sagesse des lianes, Cosmopoétique du refuge 1*, Paris, Post-éditions, 2021 p. 115 et 116

esclavagisés. Ces dernières passent à travers le corps via les percussions, la voix et le mouvement. Très peu d'écrits font état des expériences de transcendance dont ont dû faire preuve ces peuples pour ne pas perdre leur âme. La poésie libératrice a d'abord été chantée et dansée avant de pouvoir être transmise via les livres d'Aimé Césaire, de Toni Morrison ou d'Édouard Glissant.

L'intelligence d'une cosmopoétique du liannage⁶⁰, a besoin du corps en mouvement sur des rythmes frappés et des voix scandées, pour se manifester. Dénètem – autant anthropologue, que poète et philosophe – partage ces propos lors de la rencontre avec Bintou Dembélé :

« Si on veut avoir des témoignages de ce qu'il s'est passé, il faut voir les cultes, y compris dans leur présent [...] Que ce soient les Orishas⁶¹ ou dans les gestes et les chants déployés, il y a une mémoire vivante des temps de la traite, de l'esclavage et des luttes. Je puise dans ces expériences pour développer des conceptions. Or il ne s'agit pas juste de valoriser certaines figures héroïques, il s'agit de penser véritablement à partir de ces expériences, et parfois avec des concepts issus de ces dernières, comme le concept de liannage. » ⁶²

Pour l'écrivain nous ne pouvons pas révéler l'essence de ces mémoires de vies ancestrales dans la seule logique écrite des anciens pays colonisateurs, il est

⁶⁰ Le « lyannaj » est né dans les champs de canne où il désignait à l'origine ce doigté, cette dextérité, ce mouvement textile par lequel on cousait ensemble les roseaux sucrés de Babylone : les cannes à sucre. Ce geste technique essentiel à l'exploitation, à la dépossession, à la vampirisation des corps esclavagisés est devenu dans les Antilles françaises, par un étrange renversement, l'expression la plus puissante de la solidarité, de la créativité, des liens qui nous délient : ceux de la poésie, du chant, des sociétés de travail et d'entraide, des cultes et rythmes afro-diasporiques.

<https://www.post-editions.fr/SAGESSE-DES-LIANES.html>

⁶¹ [Article](#) retraçant les cultes Orishas depuis l'Afrique de l'Ouest jusqu'aux Amériques.

⁶² [Palabre épisode 5](#) Dénètem Touam Bona en conversation avec Bintou Dembélé
« Le marronnage, c'est une forme de vie et de résistance qui s'est développée en contrepoint des systèmes de plantations esclavagistes, les systèmes de cannes à sucre en particulier. »

nécessaire de développer une poésie à partir des mémoires collectées via les traditions orales des descendants d'esclaves.

« On ne peut pas décoloniser en gardant les formes occidentales de penser [...] Quand on voit la sagesse, la philosophie, les pensées, comment ça se traduit dans nos mondes [afrodiasporiques] ... C'est toujours des paroles poétiques » ⁶³

« Il faut réhabiliter la puissance de pensée de ces formes [poétiques], et cette pensée elle passe aussi par la danse. La danse, tout comme la sculpture, tout comme le conte, etc, est une forme de pensée incarnée » ⁶⁴

Or pour réinviter ces formes de réflexions vivantes et incorporées, il semble que nous soyons de nouveau confrontés à des questions existentielles. En effet, en tant qu'occidentaux au XXI^e siècle, la séparabilité a infusé ces visions et il semble que le penchant naturaliste l'ait emporté sur le versant animiste⁶⁵. Car pour entrer dans cette poésie, sans qu'il soit question d'adopter une nouvelle religion, il est nécessaire d'ouvrir l'accès d'une manière ou d'une autre, aux conceptions de l'être qui fondent ces sociétés marronnes et animistes. ⁶⁶

⁶³ *Ibid*

⁶⁴ *Ibid*

⁶⁵ Dans cet [article de Raphaël Bessis](#) article, il est fait cas des quatre ontologies de base que Philippe Descola a extrait des ses études anthropologiques. Ces portes perceptives sont le totémisme, l'analogisme, l'animisme et le naturalisme. Elles lui permettent de relativiser et de mettre en dialogue les différentes conceptions que les peuples du monde entier ont développées depuis des millénaires.

⁶⁶ Philippe Descola propose, toujours dans son livre *Par-delà nature et culture*, des clés pour percevoir les écarts conceptuels et sensoriels qui nous distinguent des peuples animistes. Nous verrons dans un moment comment les danses contemporaines peuvent participer à créer des alliances avec ces humains vivant leur existence et celui du monde comme un canevas unique de perceptions conscientes.

« Avec cette subjectivité généralisée que les corps particularisent, la théorie animique de la connaissance se situe bien évidemment aux antipodes du réalisme cognitif auquel la majorité d'entre nous adhère spontanément sans être toujours capable d'en formuler la doctrine. À la différence des philosophies du sujet qui ont accompagné en Occident l'essor des sciences positives en postulant une coupure radicale entre les mots et les choses, les idées abstraites de l'entendement et le réel qu'elles appréhendent, les représentations mentales et les objets représentés, l'animisme ne conçoit pas le travail de la

Dans l'acte empreint de poésie, Touam Bona pressent une ouverture spontanée au vivre ensemble, non pas juste entre sujets humains mais dans un cosmos où chaque être vivant (du minéral à l'humain) est doté d'une intériorité. C'est avec cette qualité subjective donnée aux éléments et aux cohabitants de leur écosystème que les exilés renouvellent une connexion au monde devant être estimée *par-delà nature et culture*. Leurs modes de vie, bien qu'hétérogènes, coïncident très régulièrement avec une pensée écologique.

« Nous ne naissons pas seuls. Naître, pour tout, c'est co-naître. Toute naissance est une connaissance »⁶⁷, écrit Paul Claudel. La « sagesse » des lianes réside précisément dans cette inscription de la connaissance dans le vivant. La co-naissance poétique est une naissance avec, une intuition de notre parenté avec les autres vivants. Co-naître au monde, c'est épouser sa naissance continue. Et ce que l'occident appelle « écologie » n'est rien d'autre que ce sens des correspondances : l'appréhension sensible des relations qui enchâssent dans un même biome (mangrove, toundra, savane, steppes, etc.) des éléments et des entités hétérogènes. »⁶⁸

« Cette science des relations que l'Occident nomme écologie , les peuples autochtones et les communautés afrodiasporiques l'élaborent et la mettent en œuvre à travers certains usages de l'imagination (pratiques oniriques complexes, états de transe et d'hypnose aux formes variées) amplifiés par le recours à des plantes psychotropes, par des techniques corporelles comme la danse, par des formes complexes d'énonciation comme les chants

connaissance comme une mise en forme d'un monde de substances préexistantes. Sans doute pourrait-on généraliser à son propos ce que j'écrivais jadis des Achuar : « [...] ils paraissent fonder l'existence des entités connaissantes et des éléments de leur environnement à peu près entièrement sur la perception : [...] ce sont les qualités sensibles qui constituent dans un même mouvement les choses elles-mêmes et le sujet qui les perçoit. »

⁶⁷ Paul Claudel, Art poétique, Mercure de France, coll. « Poésie », 2015, p.32

⁶⁸ Dénètem Touam Bona, *Sagesse des lianes, Cosmopoétique du refuge 1*, Paris, Post-éditions, 2021, p. 67

incantatoires, le tout couplé à des artefacts (masques, tambours) et des dispositifs rituels (tente, cercle, espace marqué) qui conduisent à une perception synesthésique (associant l'ensemble des sens) et pluriverselle du monde (diffractant l'univers en une multiplicité de versions et de temporalités). C'est parce que ces usages comportent d'emblée une portée éthique (par l'intégration d'autres perspectives que celle du sujet et de sa communauté restreinte) qu'ils nourrissent des spiritualités politiques. » ⁶⁹

Les célébrations se font donc à la fois vaisseaux spatio-temporels pour voyager vers les esprits ancestraux, et en même temps catalyseurs des énergies individuelles au sein du groupe pour organiser la survie. C'est les dimensions polyrythmiques et polyphoniques de ces rassemblements qui jouent un rôle fondamental dans l'alternance des points de vue. La possibilité qu'elles offrent de mettre en lien, lors d'un seul événement – plusieurs découpages du temps et de l'espace – via les résonances du son, des couleurs et des danses projetés dans celui-ci – façonne les consciences à percevoir et ressentir une complexité avant de la penser.

Dans les disciplines occidentales de la physique des particules, de la mécanique quantique, et de la physique fondamentale basée sur la théorie de la relativité, des oppositions irrésolubles persistent entre les lois de l'infiniment grand et de l'infiniment petit.

Ces pratiques cérémonielles que nous retrouvons chez de nombreux peuples autochtones⁷⁰, sans chercher à résoudre cette dissension, proposent pourtant une union de ces échelles par le sensible.

Dans une floraison de rythmes divers, la vibration est le véhicule permettant de passer d'état en état, de voyager entre perceptions internes et sensations

⁶⁹ *Ibid* p. 71

⁷⁰ « Par "autochtone", je n'entends pas la prétendue pureté authentique des premiers habitants d'un territoire, mais le rapport intime qu'une communauté humaine peut nouer en tout lieu avec les puissances "chthoniennes", les puissances élémentaires du vivant. »

induites par les rencontres avec l'extérieur ⁷¹. Les deux notions du « venant de l'intérieur » et du « venant de l'extérieur » se mêlent, se répondent dans des temporalités inhabituelles – sans forcément se confondre totalement – et donnent naissance à de nouvelles appréhensions du vivant.

Quoique puissent rétorquer nos objections rationnelles à cette alliance symbolique entre microcosme et macrocosme, je pense que nous pouvons tenter de nous en rapprocher.

Comment se prêter à ce jeu perceptif ayant habituellement lieu dans les sociétés animistes ? Une fois de plus je reviens au prisme de la corporéité.

L'expérience physique proposée dans un cours de danse peut être – selon l'attention que nous y portons – un accès vers d'autres perceptions.

Notamment celle d'un monde étant davantage « une extension sensible du corps » ⁷² qu'une représentation formelle détachée de notre présence.

Tangiblement, les pratiques dansantes où nous développons autant une proprioception pour la précision des mouvements individuels, qu'une vigilance aux mouvements du groupe dont nous faisons partie, sont un « entraînement » pour la relativisation de la pensée linéaire qui régit l'Occident.

Les pratiques où la danse est reconnue comme musique de l'espace, où elle n'est pas « sur » la musique mais réellement « avec » ou « en » cette dernière, sont une participation à un changement de paradigme.

La synesthésie soulignée par Dénètem, a finalement lieu – souvent même inconsciemment – chez le danseur, qu'il soit amateur ou professionnel. Spontanément, par le canal du sensible, elle est une ouverture vers la relativisation de la connaissance et donc vers une infinie curiosité.

Pour se donner une idée, lorsqu'un enfant envisage certaines prises d'espaces plutôt que d'autres à l'écoute d'une musique, c'est bien une association de

⁷¹ Nous pouvons visionner la courte vidéo [FOLI](#), sur le rythme au quotidien à Baro, Guinée Conakry. FOLI, le rythme en malinké, est dans l'embranchement de tout événement.

⁷² Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005 p. 485

l'ouïe et de la vision qui est en cours. Au début, ce sont des automatismes qui régissent les connexions ayant lieu, mais progressivement au cours de l'apprentissage la possibilité de choisir se manifeste, et des sensations fines pourront être ressenties, que nous partions du mouvement pour aller vers la musique ou l'inverse. Ces libres associations de sens, révélatrices de l'originalité de chacun, peuvent être en même temps vectrices de connexions au monde humain et non-humain. Si nous prenons le temps d'intégrer ces processus dans des espaces moins neutres que ceux du studio de danse ou de la salle de sport, comme la forêt, la plage, les champs... Il est possible que cette intuition de « faire partie de » se déploie progressivement et offre de nouvelles perspectives écologiques, pouvant élaborer des liens entre ce que nous « savons » de nos biotopes et ce que nous « sentons » à leurs contacts. Nombre de projets de danses contemporaines ont exploré ces passages secrets d'une entrée perceptive à l'autre et leur partage dans des expériences immersives est susceptible de créer des déclics.

Par ailleurs, l'inclusion plus régulière de la voix dans l'apprentissage de la danse, décomplexée des canons esthétiques auxquels nous la soumettons souvent, peut débloquent certaines connexions chez les apprenants. Elle occupe une place de choix pour capter l'essence vibratoire du mouvement et de l'expressivité.

Comme l'auteur de la Sagesse des lianes nous le fait remarquer, dans son association avec l'art chorégraphique, elle est bien capable de grandes œuvres.

« C'est même plus que de la célébration, c'est de " l'opératoire", c'est-à-dire que la musique, la danse, le chant surtout, sont des mouvements de libération. Il n'y a pas de mouvement de libération sans libération du mouvement. » ⁷³

J'ai pu notamment en avoir une idée grâce à la pièce *Depois do silêncio* de la

⁷³ [Palabre épisode 5](#) Dénètem Touam Bona en conversation avec Bintou Dembélé

brésilienne Christiane Jatahy, qui met en scène le roman *Torto Arado* d'Itamar Vieira junior où il est question de l'histoire⁷⁴ d'une communauté afrodiasporique encore esclavagisée de nos jours sur les terres de l'État de Bahia au nord-est du Brésil.⁷⁵

Interprétée « comme si » les villageois de *Chapada Diamantina* dont il est fait cas dans le récit venaient jusqu'au TNP de Villeurbanne pour raconter leur histoire, nous sommes amenés à les voir – à plusieurs reprises dans la pièce – danser, chanter et jouer des tambours lors de cérémonies de la religion animiste locale : le Jarê. Dans la continuité des rituels qui ont inspiré à Touam Bona ses œuvres, les temps de communion que partagent ces agriculteurs – en lutte pour avoir des droits de propriétés sur les terres qu'ils habitent depuis 400 ans – sont à la source de la ténacité qui habite ces hommes et ces femmes. Malgré les intimidations, les meurtres et les ravages subis, ces moments de transe, de fête et de recueillement tout à la fois, leur donnent le courage d'exprimer leur douleur et de continuer à aimer tout en luttant pour leur liberté.

Malgré le fait que ce soient bien sûr des acteurs qui interprétaient ces personnes, la conviction inspirée de cette culture bien réelle, m'a extrêmement touchée. En quelque sorte, ces cérémonies « venaient » jusqu'à nous, manifestant une énergie ancestrale bien réelle de par les émotions et les désirs de changements qu'elles ont insufflés.

Il n'est point besoin d'exactlyment devoir vivre ce que l'autre traverse pour

⁷⁴ En parallèle de l'histoire vraie de l'assassinat de João Pedro Teixeira, il est question ici de la fiction autour d'une famille qui voit – comme bien souvent au Brésil – un de ses fils assassiné car il proclamait le droit à la terre.

⁷⁵ [*Depois do silêncio*](#) d'après le roman *Torto Arado* d'Itamar Vieira Junior, texte conception et mise en scène de Christiane Jatahy.

entrer en empathie avec lui, le cercle de danse et de musique, familiers de ces rituels, semble pouvoir profondément activer cette valeur dans nos cœurs. En entrant en vibration, une unité est ressentie par-delà les apparences, chaque être oscille à sa manière et participe à un mouvement global qui le dépasse. Les basses, rythmiques et harmoniques, unifient le groupe tout en favorisant les prises de paroles individuelles qui ont lieu lorsqu'un esprit rend visite à un corps en particulier, ou qu'une émotion emporte un individu vers d'expressives envolées musicales et dansantes.

Toutes les formes musicales et chorégraphiques que sont le blues, le jazz, la soul, le hip-hop, la capoeira, la salsa... et bien d'autres encore seraient bien évidemment à citer pour transmettre ces mémoires d'espérance et de combativité unificatrices. Le pouvoir qu'elles ont de nous ramener à des valeurs éthiques, par la puissance de leurs métissages, est fondamental pour se rendre compte de l'ampleur culturelle que peut prendre un langage musical et corporel.

Plus spécifiquement à propos de la danse Dénètem nous dit :

« La danse signe l'espace tout en le laissant à lui-même : elle le chuchote, le fredonne, le subvertit en en déployant une version subtile et hérétique. Si la danse produit des mondes à habiter et non des surfaces à occuper (infrastructures, monuments, équipements), c'est justement parce qu'elle est l'art du mouvement par excellence et de la "survie", de ce qui nous procure un surplus de vie, y compris dans les environnements les moins hospitaliers en puisant dans les gestes qui nous précèdent et les résonances qui nous traversent. » ⁷⁶

⁷⁶ Dénètem Touam Bona, *Sagesse des lianes, Cosmopoétique du refuge 1*, Paris, Post-éditions, 2021 p.107

Une culture de par ses héritages n'a d'autres choix que de poser des jalons façonnant notre logique, cependant le quotidien regorge d'occasions de percevoir l'existence sous d'autres angles.

Descola nous le rappelle avec cette phrase :

« Si la plupart des Européens sont spontanément naturalistes en raison de leur éducation formelle et informelle, cela n'empêche pas certains d'entre eux, en certaines circonstances, de traiter leur chat comme s'il avait une âme [pratique animique], de croire que l'orbite de Jupiter aura une influence sur ce qu'ils feront le lendemain [pratique analogique], ou encore de s'identifier à tel point à un lieu et à ses habitants humains et non-humains que le reste du monde leur paraît être d'une nature entièrement différente de celle du collectif auquel ils sont attachés [conception totémique] » ⁷⁷

Entre ces deux paraboles, il est j'espère possible de transmettre et enseigner des danses qui puissent accompagner tant interprète que spectateur, tant enseignante que apprenante dans une traversée des différentes perspectives qu'il nous est donné de voir au cours de notre vie en société.

La relativisation ouverte par ces travaux théoriques, poétiques – et finalement pratiques ! – me permettent de poser ma confiance dans des approches somatiques telles que celle de Janet Adler qui affirme que tous les choix importants et décisifs – particulièrement ceux avec les nombreux patients avec qui elle a travaillé – elle les a faits « en ne sachant pas » ⁷⁸.

Les décisions n'étant pas le résultat d'un corps obéissant à un mental mais bien des engagements pris dans l'union des facultés cognitives et sensibles.

⁷⁷ Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005 p. 322

⁷⁸ « Not knowing » [Interview](#) de Janet Adler recueillie par Jacelyn Biondo (PHD).

Dans cette constellation, le psychisme n'utilise donc plus ces seules références pour asseoir son autorité. Tout comme Harmut Rosa et ses élèves dans la pédagogie de la résonance, elle prend le risque de ne pas contrôler la relation. Le fait de « ne pas savoir » n'est pas l'absence totale de connaissances mais bien la capacité – sur l'instant – de remettre ces dernières en question. L'attention juste émerge entre sa disponibilité et celle de ses partenaires.

Le fait d'agir depuis une conscience à la fois psychique et corporelle ne paraît plus si étrange. Des expériences et des études sérieuses nous accompagnent dans cette perspective. Elles sont au croisement des vécus de différents individus, enfantés dans différentes cultures... L'alternance des points de vue peut être cultivée par des pratiques incluant le corps comme véhicule de réflexion à part entière.

Au Brésil, une chorégraphe entre des mondes

Je propose un dernier exemple d'une personne qui, suivant l'élan de ses interrogations, a créé une situation rare dans la danse contemporaine : Lia Rodrigues.

En 1990, elle revient au Brésil après avoir passé plusieurs années en Europe avec notamment l'expérience d'avoir été interprète chez Maguy Marin. Elle donne alors naissance à deux enfants, fonde un festival de danse contemporaine à Rio et démarre sa compagnie en commençant à instaurer des ponts entre le centre-ville et les périphéries ultra-défavorisées. Mais c'est en 2004 qu'elle implante réellement sa compagnie dans un espace de la Maré, une favela réputée extrêmement violente à cause des conflits incessants entre les trafiquants, et entre ces derniers et les forces de l'ordre.

Issu de la classe moyenne, son père lui forge une pensée politique très tôt en l'emmenant voir les ghettos et elle prend ainsi conscience de la ségrégation raciale qui structure son pays. Son itinéraire s'inscrit comme un cheminement où « l'inspiration » est un phénomène autant issu de sa carrière dans le milieu de la danse contemporaine et de ses rencontres avec des grands noms – tels que Jérôme Bel et Xavier Leroy – que de son engagement politique et écologique, qu'elle développe en côtoyant les milieux militants et en créant des amitiés hors de sa classe sociale.

La création du tiers lieu dans la Maré avec une école, sa compagnie et des activités menées pour créer des échanges entre le centre et la périphérie de la ville marque un engagement décisif où a lieu, de mon point de vue, une réelle rencontre entre l'art chorégraphique et un activisme affirmé.

Lise Messina, danseuse, chorégraphe et amie, s'y est rendue en 2019 et elle a pu témoigner de l'engagement hors norme de cette initiative localisée dans milieu réellement dangereux et ravagé par la pauvreté, à l'époque plus que jamais avec Bolsonaro au pouvoir.

Voici quelques exemples d'interculturalités dont témoigne ce lieu :

- Des représentations en avant-première des pièces de la compagnie dans le quartier, souvent en plein air. Sachant que beaucoup des pièces de Lia Rodrigues comportent de la nudité, nous pouvons en déduire que le travail de rencontre n'est pas anecdotique. Imaginons – sur une place publique de quartier populaire français – un spectacle de danse contemporaine se déroulant avec des interprètes nus... Ce n'est probablement pas chose impossible mais cela laisse imaginer l'ampleur du lien de confiance.
- Une entraide constante entre les personnes vivant autour du lieu et les danseurs de la compagnie avec des repas partagés, des coups de main pour l'entretien du local, des cours de danse pour toutes et tous, et des mises à l'abri lors des fusillades.
- Des spectacles créés en interaction et en dialogue avec les habitants, par exemple avec le recueil de témoignages pour travailler sur une nouvelle création.

- Des temps de débat, soulevant notamment des questions autour des peuples autochtones du Brésil et du changement climatique.
- La venue à Bruxelles dans la formation P.A.R.T.S puis dans la compagnie Rosas, d'élèves ayant découvert la danse dans l'école de la Maré.

S'il existe d'autres initiatives de ce type dans le monde, je trouve que celle-ci est particulièrement aboutie. Les créations qui y naissent sont ancrées dans un cheminement incluant autant les sensibilités individuelles que les facteurs communautaires susceptibles d'influencer en amont ces dernières. L'autonomie de la pensée de Rodrigues sur sa place d'artiste dans son pays est pour moi une référence. C'est, dans son cas également, au carrefour de curiosités diverses qu'elle puise sa détermination pour une démarche éthique et artistique.

Dans les rouages de la production, il y a certes des financements européens que l'on peut interroger concernant leur lien avec l'industrie ultralibérale. Mais justement, observer ce paradoxe est un apprentissage de taille. Il n'est guère possible aujourd'hui de s'extraire de la logique prédatrice qui régit nos vies modernes. Tout succès visible dans ce monde engage des conséquences souvent regrettables lorsque l'on regarde à l'opposé du levier...

Consciente de l'imperfection de toute bataille, elle nourrit pourtant une grande inspiration : pour le quartier où elle vit, celui plus riche qu'elle a quitté et pour toute la danse contemporaine et son public où elle infuse les parfums d'une sincère recherche socio-artistique.

« C'est cela que j'ai appris [...], penser mon travail, mon métier et tout ce que je fais en lien avec un certain territoire. Ce n'est pas y donner un spectacle de danse, être chorégraphe, c'est aussi y être citoyenne, comprendre mieux les relations entre l'espace, ce qui se passe autour de moi et ce que je fais. C'est une découverte que je fais tous les jours. » ⁷⁹

⁷⁹ Isabelle Launay et Silvia Soter,
La passion des possibles – Lia Rodrigues, 30 ans de compagnie
Éditions de l'Attribut, 2021, p.35

CONCLUSION

Si espace et temps peuvent être maintenant considérés comme relatifs, il n'en reste pas moins que notre quotidien, son lot d'épreuves et sa fin – différente selon les croyances mais tout de même inévitable – restent paramétrés sur leur apparente tangibilité.

Permettant de trouver une place dans cette concrétude du vivant, la liberté d'expression apparaît tel un droit fondamental. Par quels biais sentons-nous qu'elle peut le mieux se déployer ? Il est à constamment souhaiter que nous toutes et tous soyons en mesure de poser cette question...

Ayant grandi en France et me sentant privilégié en ayant pu suivre mes intérêts artistiques, ces derniers me conduisent depuis un moment à poser la question de mes conditionnements. Aujourd'hui, je suis de plus en plus convaincu que « la » fibre artistique n'est pas réservée aux artistes de profession et que lorsque nous encourageons une éducation mettant en exergue la conscience corporelle et sa créativité naturelle, beaucoup d'enfants proposent de multiples fibres créatives au sein des métiers qu'ils ont le désir d'adopter.

Je suis conscient que ce discours peut paraître utopiste. Je le prononce en tout cas pour me mettre en mouvement et tenter de voir comment je peux m'adresser à des interlocuteurs en acceptant de « ne pas savoir » et en écoutant les suggestions qui me seront faites dans le dialogue.

Concrètement, je pense que c'est en prenant le temps de rencontrer les acteurs œuvrant tant dans les milieux associatifs que professionnels, et agissant à échelle locale, que je pourrai proposer des projets de création où le lien artistique et social n'est pas seulement sur le papier.

J'ai rencontré récemment Jorge Costa. Cet éducateur spécialisé a monté depuis plusieurs années un projet où il emmène un jeune adolescent dans un voyage à vélo sur une période allant d'une à deux semaines. L'itinéraire est chaque fois différent, son attitude est la suivante : il part lui-même en voyage et invite le jeune qui lui est proposé par une structure sociale à partir sur son vélo également. Cette personne n'a souvent pas choisi d'être là, c'est la dernière option qui lui est donnée avant d'aller en maison d'arrêt. Cela fait souvent des années qu'elle ne s'est pas retrouvée écoutée par quelqu'un « qui vit simplement sa vie », qui n'a pas l'air « d'être au travail » avec elle. Un certain cadre est certes imposé mais Jorge est ouvert à la discussion, l'itinéraire se trace donc dans le dialogue. Les résultats obtenus avec ces adolescents lui permettent de continuer ces excursions depuis plus de dix ans. Ce temps pris en individuel, sortant d'une logique de répartition technocrate, ouvre, lui aussi, une perspective de relativité.

Paraissant à première vue lourde et coûteuse, cette prise en compte concrète de ces jeunes, allège le fonctionnement des foyers qui les hébergent puisqu'ils reviennent souvent dans un autre état d'esprit, davantage prêt à jouer le jeu de la vie en collectivité. Aussi, les désirs d'engagement dans la vie professionnelle et associative se manifestent régulièrement au retour de ces voyages.

Cette interview a une fois de plus reconvoqué les propos de Janet Adler : cette expérience de transformation hors norme ayant lieu lorsque nous nous sentons profondément vu et reconnu. « To be seen, to be recognized ». Cela paraît presque trop simple. C'est peut-être ignorer toute la complexité créative de la vie qui peut fleurir lorsque les besoins essentiels d'une personne sont entendus.



Lia Rodrigues, Furia, 2018

REMERCIEMENTS

Au croisement des différentes perspectives qui m'ont permis de mener cette recherche, la présence des proches se révèle être le liant essentiel pour s'orienter vers un cap.

Je remercie donc les amis Thomas Boutoux, Louis Nam Le Van Ho, Noémie Langevin, Eva Rauch, Jamil Attar et Nadja Camille pour le généreux relais de relectures qu'ils et elles ont constitué.

Merci aux précieux échanges et aux amis avec lesquels ils ont régulièrement lieu, Giulia Di Guardo, Julia Rauch, Killian Madeleine, Claire Bournet, Carole Tallec, Vasco Pedro Mirine, Benjamin Vandewalle, Andrea Semo et Julien Lambert.

Merci au CND de Lyon et à toute son équipe pour leur chaleureux accompagnement tout au long de la formation au diplôme d'état de professeur de danse contemporaine. Merci à toute la promotion 2022 de cette formation, avec qui de beaux moments de partage et d'apprentissage dansants ont été vécus.

Un grand merci en particulier à Maryann Perrone pour m'avoir encouragé à développer ce mémoire à partir du premier rendu que je lui en avais fait.

Merci à l'Académie Autonome d'Aikido Hirokazu Kobayashi et ses enseignants pour m'avoir introduit physiquement à des notions d'intégration de points de vue divergents.

Merci à tous les professeurs de danse, toutes disciplines confondues, qui m'ont particulièrement permis de poser ma confiance à travers leurs regards. Je pense particulièrement à Françoise Murcia, Bernard Horry, Juliette Beauviche, Marie Françoise Garcia, Christine Desmet, Juliette Mapp, Eva Karczag, Salva Sanchis, Janet Panetta, Martin Nachbar, Florence Augendre.

Je remercie Beth Silverman-Yam, Priscilla Newell et Jorge Costa pour le temps et l'attention accordée au travers de nos entretiens.

Merci à mon père Jean Pellencin et à ma marraine Isabelle Lefebvre pour leur relecture également, et surtout pour l'écoute, le soutien, et l'espace d'un dialogue accueillant des visions différentes.

Gratitude à la chance d'avoir pu voyager, quand je sais que beaucoup le « mériteraient » tout autant mais ne se sont pas vu distribuer le bon passeport.

SOMMAIRE

INTRODUCTION – p.3

DES CONDITIONNEMENTS DE SOCIÉTÉS IMPRÉGNANT LES MILIEUX CHORÉGRAPHIQUES – p.7

Les danses contemporaines dans un contexte divisé – p.7

« Le temps consacré à » comme angle d’observation – p.22

L’évolution du désir de danser – La recherche d’un sens – p.28

DIFFÉRENTES INITIATIVES DE CONNEXION DE LA DANSE AU VIVRE ENSEMBLE – p.39

« Faire partie de » – Identité en mouvement – p.40

Quelques œuvres – p.52

**PRISE DE RECUL – DÉCENTRALISATIONS DES CULTURES
OCCIDENTALES – p.61**

Regards croisés – Univers en relativité – p.62

Une alter-danse des points de vue ? – p.71

Au Brésil, une chorégraphe entre des mondes – p.86

CONCLUSION – p.90

REMERCIEMENTS – p.93

BIBLIOGRAPHIE – p.97

BIBLIOGRAPHIE :

Janet Adler, Traduction de l'anglais, par Marie-Pascale Lescot et Françoise Broillet, *Vers un corps conscient*, Bruxelles, Contredanse, 2016

André Antib, *La constante macabre ou comment a-t-on découragé des générations d'élèves*, Math'Adore, Toulouse, 2003, (ill. Stéphane Luciani)

Alice Barbe, *On ne naît pas engagé, on le devient : nous avons tous le choix*, Paris, Édition de l'observatoire, 2021

Aurélien Barrau, *Il faut une révolution politique, poétique et philosophique* entretien par Carole Guilbaud, Éditions Zulma, 2022

Morbic Cambourakis *Rêver l'obscur, Femmes, Magie et Politique*, Starhawk, traduit de l'anglais (États-Unis) 2015

Boris Cyrulnik, *Mourir de dire – La honte*, Paris, Odile Jacob, 2010

Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005

Marie Desplechin et Thierry Thieû Niang, *Au bois dormant – Aimer aussi*, Paris, Édition des Busclats, 2018

Norman Doidge, traduction de l'anglais par Patricia Lavigne, *Guérir grâce à la neuroplasticité*, Paris, Pocket, 2017

Denise Ferreira Da Silva, *Toward a Global Idea of Race*, Minneapolis USA, University of Minnesota Press, 2007

Théophile Gautier, préface du roman *Mademoiselle de Maupin*, 1835

Anna Halprin, traduction de l'anglais par Élise Argaud et Denise Luccioni, *Mouvement de vie : 60 ans de recherches, de créations et de transformations par la danse*, Bruxelles, Contredanse, 2009

Daria Halprin, traduction de l'anglais par Hélène Trocmé-Fabre,
La force expressive du corps : guérir par l'art et le mouvement,
Gap, Le souffle d'or, 2014

Alfred Kroeber, *Anthropology*, Harcourt and Brace, New York, 1948

Isabelle Launay et Silvia Soter,
La passion des possibles – Lia Rodrigues, 30 ans de compagnie,
Éditions de l'Attribut, Toulouse, 2021

Philippe Meirieu, *Le choix d'éduquer - éthique et pédagogie*
Paris, ESF éditeur, 1991

Robert Nadeau and Menas Kafatos, *The Non-Local Universe*
Oxford: Oxford University Press, 1999

Evelyne Ritaine, *Les stratégies de la culture*, Paris,
Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1983

Harmut Rosa, traduit de l'allemand par Isis von Plato,
Pédagogie de la résonance, Entretiens avec Wolfgang Endres, Paris, Le
Pommier, Humensis, 2022

Starhawk, *Rêver l'obscur, Femmes, Magie et Politique*
Traduit de l'anglais (États Unis) par Morbic.
Paris, éditions Cambourakis, 2015

Thierry Thieû Niang, *Agapè, danser à l'hôpital*, Toulouse, Érès, 2022

Dénètem Touam Bona, *Sagesse des lianes, Cosmopoétique du refuge 1*, Paris,
Post-éditions, 2021

Lucy Vincent, *Faites danser votre cerveau !* Paris, Odile Jacob, 2018

VIDÉOGRAPHIE

Interview de Janet Adler

<https://www.youtube.com/watch?v=Q-ys3SAtzDw&t=60s>

Entretien Bintu Dembélé et Dénètem Touam Bona,
Palabre – Ép. 5 : Les marronnages

<https://www.youtube.com/watch?v=qQwdWk8QDdg>

Interview de Denise Ferreira da Silva avec le Dr Barrington Walker
Professeur d'histoire à la Wilfrid Laurier University au sein d'un programme
d'échange organisé par la Fédération des Sciences Humaines du Canada

<https://www.youtube.com/watch?v=xTYaA1xEcwU>

Interview de Franck Lepage <https://www.youtube.com/watch?v=dDPV3-huE6M>

Conférence gesticulée Franck Lepage et Anthony Pouliquen

https://www.youtube.com/watch?v=VuU9_7Rougo&t=8780s

L'art thérapie dans l'accompagnement de femmes victimes de violences
sexuelles au Congo

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-reportage-de-la-redaction/femmes-violees-en-rdc-reconstruire-les-corps-et-les-esprits-grace-a-l-art-therapie-4101496>

Travail socio-artistique de Bolewa Sabourin

<https://www.youtube.com/watch?v=OQ2ib65d2e8>

Docteur Moukheiber à propos des biais cognitifs

<https://www.youtube.com/watch?v=rQ52qcUcmhE>

Présentation du travail de Lia Rodriguez sur Arte

https://www.youtube.com/watch?v=Jxxia3SOH_s

Discours d'Aurélien Barrau au parlement européen

<https://www.youtube.com/watch?v=NXHzt-dnNZY>

Interview de Thierry Thieû Niang

<https://www.youtube.com/watch?v=ZsDQAoKT9i8>

Dénètem Touam Bona

Poétique de résistance : chemin de mémoire et de trace, extrait

<https://www.youtube.com/watch?v=3g3PaUW6mF8>

FOLI, There is no movement without rhythm,

Version originale de Thomas Roebers et Floris Leeuwenberg

<https://www.youtube.com/watch?v=IVPLIuBy9CY>

Le dessous des images, danse rare en France lors d'un enterrement

<https://www.arte.tv/fr/videos/110342-079-A/le-dessous-des-images/>

Cant get you out of my head

Série de 6 documentaires, lectures de l'avènement de la société de consommation en Occident et en Asie, Adam Curtis BBC

https://youtube.com/playlist?list=PLXMV187-upVZpnNjlnzoZta0_6hDKG5GV

L'interprétation des rêves a-t-elle un sens ?

Conférence de Tobie Nathan offrant encore quelques pistes à propos de relativisme culturel

<https://youtu.be/TQ7-De9eMMg>

FILMOGRAPHIE

Renaud Barret : *Système K*

Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval : *Fugitif où cours-tu ?*

Nicolas Leborgne : *Danse avec la gravité*

Thierry Michel : *L'Empire du silence*

François Royer : *Mouvement intramuros*

Ai Weiwei : *Human flow*

Dounia Zellou : *Danse demain*

ARTICLES - PODCASTS - PAGES INTERNET

Présentation du travail de Denise Ferreira da Silva sur le site de l'Université Paris 8

<https://llcp.univ-paris8.fr/denise-ferreira-da-silva>

Lien vers le texte « *On difference without separability* » 2018

<https://static1.squarespace.com/static/574dd51d62cd942085f12091/t/5c157d5c1ae6cf4677819e69/1544912221105/D+Ferreira+da+Silva+-+On+Difference+Without+Separability.pdf>

Intrication quantique

https://fr.wikipedia.org/wiki/Intrication_quantique

Présentation de l'Éducation Artistique et Culturelle sur le site du ministère de la culture

<https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Education-artistique-et-culturelle>

Charte officielle de l'EAC

<https://www.education.gouv.fr/le-haut-conseil-de-l-education-artistique-et-culturelle-11552>

Extrait de la *Déclaration des principes de la Confédération des MJC de France*, 1994. Première page de l'article *Qu'est ce qu'une MJC ?* sur le site de la Fédération Régionale des MJC en Ile-de-France.

<https://mjcidf.org/federer/quest-ce-quune-mjc/>

Une présentation historique des principes sous-tendant le mot État :

<https://www.vie-publique.fr/parole-dexpert/270243-quest-ce-que-letat>

À Lyon, *Collectif Soutiens/Migrants Croix-Rousse* :

Vidéo sur la situation et les actions menées à Lyon

<https://www.youtube.com/watch?v=qsPGHtm4IGI>

Fil d'actualité Facebook

https://www.facebook.com/soutiensmigrantscroixrousse/?locale=fr_FR

Fil d'actualité Twitter

<https://twitter.com/SoutiensCroix>

Présentation du Maloya avec Danyèl Waro, un des pratiquants qui l'a retourné au monde contemporain.

<https://youtu.be/kia1QFqf5Pw>

Article sur l'histoire de la division entre les milieux culturels et socio-culturels de Laurent Besse, maître de conférences en histoire contemporaine à l'IUT et à l'Université de Tours.

<https://chmcc.hypotheses.org/1215>

« L'art pour l'art » sur wikipédia

https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Art_pour_l%27art

Mademoiselle de Maupin et ses résonances

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Mademoiselle de Maupin \(roman\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Mademoiselle_de_Maupin_(roman))

Le mouvement Parnassien

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Parnasse \(po%C3%A9sie\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Parnasse_(po%C3%A9sie))

Sur la constante macabre de André Antib

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Constante macabre](https://fr.wikipedia.org/wiki/Constante_macabre)

<https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Fecolesdifferentes.free.fr%2Fconstantemacabre.html#federation=archive.wikiwix.com&tab=url>

GINOT Isabelle et LAUNAY Isabelle, « L'école, une fabrique d'anticorps ? », in Art Press, « Médium Danse » Numéro spécial – N° 23 – 2002. Cité d'après la version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse :

https://www.danse.univ-paris8.fr/publications_collectives.php

Article retraçant le parcours de Mary Stark Whitehouse et Janet Adler

<https://movementindepth.com/2016/10/03/mary-starks-whitehouse-and-her-teachers/>

Tina Stromsted (PHD) Authentic Movement : A dance with the divine

[https://authenticmovement-bodysoul.com/wp-content/uploads/2020/06/Authentic-Movement Dance-with-the-Divine-1.pdf](https://authenticmovement-bodysoul.com/wp-content/uploads/2020/06/Authentic-Movement_Dance-with-the-Divine-1.pdf)

Janet Adler, publication,

La Mandorle et la discipline du Mouvement Authentique

<https://disciplineofauthenticmovement.com/discipline-of-authentic-movement/la-mandorle-et-la-discipline-du-mouvement-authentique/>

Interview du Docteur en neurosciences et psychologue clinicien Albert Moukheiber

<https://www.youtube.com/watch?v=rQ52qcUcmhE>

Nadia Vadori-Gauthier, *Du Mouvant*, processus de création individuelle et collective d'images et de formes vivantes, 2014

<https://www.leprixdelessence.net/recherche/somatiques/mouvement-authentique/>

Une minute de danse par jour

<http://www.uneminutededanseparjour.com/>

Beth Silverman-Yam, extrait d'une conférence ayant lieu en 2015 relatant des propos en plusieurs points similaires à ceux que j'ai pu recueillir lors de notre entretien.

<https://youtu.be/CDJLCZqF6l8>

Site de Thierry Thieû Niang

<https://www.thierry-niang.fr/Thierry-Thieu-Niang-726>

À propos de la théorie de l'attachement, utile pour faire le lien entre rapport à l'espace et santé mentale

Anne-Sophie Barbey-Mintz, Romain Dugravier, « Origines et concepts de la théorie de l'attachement », *Enfances & Psy*, 2015/2 (N° 66), p. 14-22.

<https://www.cairn.info/revue-enfances-et-psy-2015-2-page-14.htm>

https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9orie_de_l%27attachement

Entretien de la professeure en anthropologie génétique Evelyne Heyer dans l'émission de radio *À voix nue* :

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/a-voix-nue/notre-culture-change-nos-genes-8808976>

Relativisme culturel sur Wikipédia

https://fr.wikipedia.org/wiki/Relativisme_culturel

Raphaël Bessis, La syntaxe des mondes, Une lecture de *Par-delà Nature et Culture* de Philippe Descola

<https://www.cairn.info/revue-multitudes-2006-1-page-53.htm>

Site internet de Post-éditions avec une introduction à la *Sagesse des lianes* de Dénètem Touam Bona

<https://www.post-editions.fr/SAGESSE-DES-LIANES.html>

À propos des Orishas

<https://fr.wikipedia.org/wiki/Orisha>

Sur le travail dansant de Bolewa Sabourin auprès de victimes de violences sexuelles

<https://www.traxmag.com/comment-le-danseur-bolewa-sabourin-aide-les-femmes-victimes-de-violences-a-se-reapproprier-leur-corps-par-la-danse/>

ENTRETIENS

Jorge Costa : éducateur spécialisé, voyageur et musicien

Priscilla Newell : danseuse et danse thérapeute

Beth Silverman-Yam : Docteure en sciences humaines, travailleuse sociale et coordinatrice de projets