

table ronde

Quels rôles et quelles pratiques de la danse dans l'éducation artistique et culturelle?

*Mercredi 5 mars 2014
à ONYX, scène conventionnée danse de Saint-Herblain*

Danse et Education Artistique et Culturelle

Thématique de la table ronde :

Quels rôles et quelles pratiques de la danse dans l'éducation artistique et culturelle ?

En quoi la danse est-elle essentielle à l'éducation

– impacts et singularité de la danse dans la société

Intervenants et déroulement de la table ronde :

10 h / Mot d'accueil par Stéphane Leca

10 h 05 / Introduction et présentation des intervenants par Elisabeth Le Pape

10 h 15 / Présentation du contexte par Nathalie Rinaldi

10 h 30 - 11 h / Cécile El Mehdi, psychologue clinicienne, intervient tout d'abord pour expliciter la manière dont un enfant découvre son corps et pour interroger ce que l'expérience de la danse vient susciter en lui.

11 h - 11 h 15 / Laurent Dupont, metteur en scène de la compagnie ACTA, livre les éléments fondateurs de son action artistique et, dans les différents champs qu'il convoque dans son œuvre, explique son choix pour la danse.

11 h 15 - 11 h 30 / Agnès Bretel, conseillère pédagogique, responsable du pôle éducation artistique et culturelle au Centre National de la Danse expose les exigences pédagogiques de l'enseignement de la danse dans le cadre de l'éducation artistique et culturelle.

11 h 30 - 11 h 45 / Célia Bernard, responsable des relations avec les publics, de la pédagogie et de la programmation jeune public au Gymnase / Centre de développement chorégraphique à Roubaix, expose sa façon d'aborder la danse en tant que structure culturelle, centre de ressources et tête de réseau.

11 h 45 - 11 h 55 / Diffusion du film de Musique et Danse en Loire-Atlantique

11 h 55 - 12 h 10 / Denis Plassard, chorégraphe et artiste associé à ONYX, fait part de son témoignage en tant qu'artiste intervenant autour d'actions de danse à l'école.

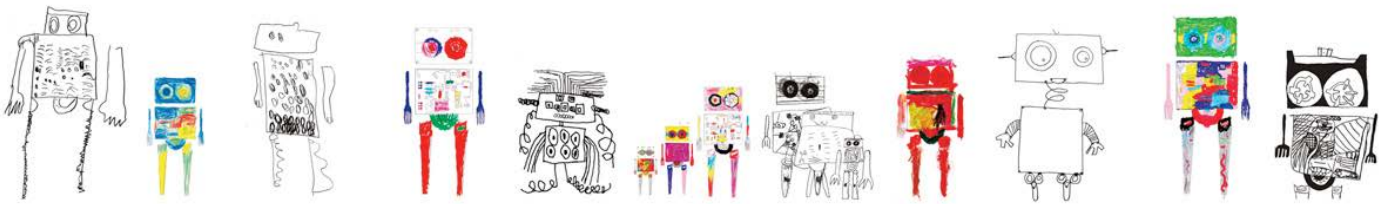
12 h 10 - 13 h / Echanges avec la salle

Modération assurée par Elisabeth Le Pape, Responsable Danse à Musique et Danse en Loire-Atlantique

Table des matières

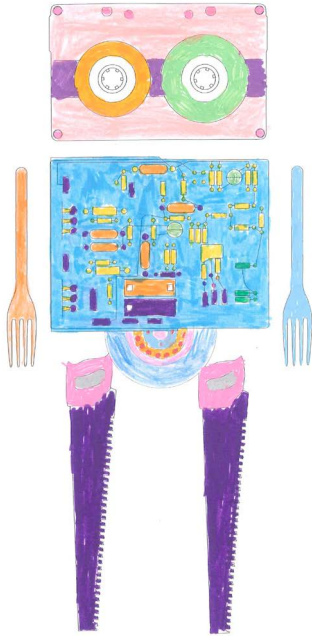
TABLE RONDE – LES INTERVENTIONS	5
INTERVENTION DE CECILE EL MEHDI	6
INTERVENTION DE LAURENT DUPONT	10
INTERVENTION D’AGNES BRETEL	12
INTERVENTION DE CELIA BERNARD	14
INTERVENTION DE DENIS PLASSARD	17
DÉBAT AVEC LA SALLE	21
Première question - sur l’écriture chorégraphique à destination du jeune public -	22
Deuxième question - sur la place de l’artiste chorégraphique en tant qu’intervenant -	24
Troisième question - sur la pluralité des acteurs de la médiation culturelle -	25
Quatrième question - sur le recours aux nouveaux outils de médiation -	26
Cinquième question - autour des notions de performance et de représentation -	28
Sixième question - sur la question du public de la danse -	30
Reprise du débat - sur la façon de venir à la danse et sur le spectaculaire -	31
Conclusion d’Elisabeth Le Pape.....	32
Le mot de la fin de Stéphane Leca.....	32

TABLE RONDE – LES INTERVENTIONS



INTERVENTION DE CECILE EL MEHDI

Introduction d'Elisabeth Le Pape



Cécile El Mehdi, vous êtes **psychologue clinicienne, lacanienne**, vous exercez depuis une quinzaine d'années et vous vous êtes récemment implantée sur Saint-Nazaire. Formée à la clinique du bébé, de l'enfant et de l'adolescent, **vous avez exercé auprès d'enfants gravement malades et d'enfants en difficulté dans leur construction subjective et accompagné des équipes de crèches et des assistantes familiales dans leur exercice professionnel.** Avec toujours le même axe : l'écoute et l'attention portée aux tout petits. Vous aviez été sollicitée l'année dernière par l'équipe du colloque « Qui de l'œuf ou de la poule ? L'enfant et le spectacle vivant » (colloque organisé par le CG49, la cie Loba et le THV de Saint-Barthélémy d'Anjou¹).

A cette occasion, vous aviez conquis votre auditoire au point d'être depuis **demandée dans tous les colloques qui traitent de la complexité du rapport du tout petit au spectacle vivant** (Reims en octobre, festiMême à Questembert, prochainement fin mars au festival Méli-même...). Pour notre part, lorsqu'à notre tour nous vous avons sollicitée, bien que vous nous ayez dit que vous n'étiez pas spécialiste de la danse, c'est parce que nous avons très envie de vous laisser le soin d'ouvrir cette journée en nous exposant **dans quelles réalités se situe l'enfant dans sa construction identitaire et sa relation au corps.**

1. Le 23 mars 2013 au THV de Saint-Barthélémy d'Anjou - [suivez le lien](#).

Prise de parole de Cécile El Mehdi

Merci de rappeler que je ne suis pas une spécialiste de la danse. Ce qui peut légitimer ma place aujourd'hui c'est qu'effectivement je travaille avec des enfants. Cela depuis plus de 15 ans. Et à ce titre là je m'intéresse de près à leur construction.

Ce que je vous propose aujourd'hui, c'est, une sorte de prélude à notre conversation. Il va être question entre nous d'une rencontre, la rencontre de l'enfant avec un art particulier, la danse. Et je poserai en préambule que l'enfant dont je vais vous parler, c'est un être en construction, c'est un enfant en route, « allant-devenant » disait Françoise Dolto, c'est-à-dire qu'il est en marche pour devenir un sujet, sujet de son existence.

Alors advenir comme sujet cela signifie trouver sa manière d'habiter le monde, et de se lier aux autres. Tous les enfants sont engagés dans un travail proprement humain d'avoir à s'inscrire dans une destinée qui les fait êtres de langage et de culture.

Je vous dis donc, que l'enfant a à trouver sa manière d'habiter le monde et il a à trouver, en particulier, sa manière d'habiter son corps. Parce que c'est son corps qui l'arrime en premier lieu au monde. Voilà, j'y suis, c'est bien de cela dont il s'agit quand on parle de la danse, c'est du corps en jeu.

La matière, c'est le corps. Et le temps de l'enfance, c'est le temps de la découverte de ce corps qui va s'éprouver dans ses différentes dimensions (de besoins, de désirs, avec ses frontières, sa densité, ses singularités, son sexe...) Tout cela est à découvrir pour l'enfant. Alors, je vais vous proposer de partir du petit bébé qui naît être de chair et qui va devoir habiter un corps devenant sien. Je vous propose de faire trois petits pas pour avancer. Disons que je vous invite à une valse. Une valse non pas dansée mais dans la pensée.

• Premier pas :

Le petit bébé naît au monde au sein d'une relation d'intimité qu'il a avec sa mère – relation qui doit être protégée par le père dans ce premier temps de la vie. Le bébé est encore un *infans* – c'est-à-dire qu'il est en deçà du langage.

Il est pris dans un corps à corps avec sa mère, corps à corps qui est pour lui absolument primaire et fondateur. Ce

qui prime chez le bébé, c'est la sensorialité. Il découvre le monde qui l'entoure par le biais de ses expériences sensorielles (comme le lait chaud qui coule dans sa gorge, la caresse de la main de sa mère sur son ventre, sa voix qui lui arrive, son odeur...)

Le bébé tout juste né est traversé par des vécus étranges, énigmatiques et parfois excessifs. En témoignent ses pleurs et ses expressions corporelles tantôt dans le registre de l'extase tantôt dans ceux de la crispation et de la tension.

Le tout-petit a alors éminemment besoin de cet autre – mère ou père – qui va recueillir ses émotions irréprésentables pour lui, impensables, et l'autre – mère ou père – va les contenir et les lui traduire aussi. C'est ce qu'un psychanalyste nommé Bion a appelé « la capacité de rêverie » de la mère, laquelle parce qu'elle se rend psychiquement disponible à son bébé va donner forme aux émotions primaires de son petit et instaure avec lui un échange dans lequel il se découvre lui-même. Sophie Marinopoulos, qui est une psychanalyste nantaise, a appelé ça « la matrice psychique maternelle » qui fait que ce bébé là va devenir le fils ou la fille de ce parent là.

Vous voyez comment la vie fantasmatique de la mère (terme générique qui renvoie à la personne qui s'occupe du bébé) pénètre dans les canaux sensoriels du bébé. Le bébé incorpore toutes ces premières expériences sensorielles qui vont être fondatrices de ses expériences futures. Le bébé, lui, va témoigner de cette traversée à l'aide de tout un parlé-corporel. Dans ce dialogue tonico-émotionnel, se traduit la nature du lien de ce tout petit avec ceux qui l'entourent. Quand la densité de ce lien est trop faible, pour diverses raisons, on voit par exemple des bébés devenir hyper toniques, c'est-à-dire qu'ils sont, ces bébés là, en train de s'accrocher à leur propre cuirasse musculaire pour être au monde. Parce que, dans le lien, quelque chose fait défaut.

Tout cela pour dire que la rencontre charnelle du bébé avec sa mère véhicule une émotion, un affect qui va procéder pour le tout-petit à la découverte de lui-même. Ce sont les soins maternels qui vont contribuer à la constitution de la psyché de l'enfant. Lui, il est un petit être de chair qui va être porté par une attention humaine et des contacts éveilleurs de vie. Il va découvrir par là-même qu'il a un corps, des mains, des pieds... Et puis plus tard, quand il aura la capacité de ressentir son corps de la tête aux pieds et qu'il aura réussi à se construire une image verticale de lui-même, il pourra marcher.

Faire la différence entre soi et l'autre, avoir un corps unifié, étanche, une image de son corps ne va pas de soi. Il y a un moment fécond, structural dans la vie des tout-petits enfants et qui est à rappeler ici, c'est ce que Lacan a appelé le stade du miroir. Ça se passe pour l'enfant entre 6 et 18 mois, c'est le moment où l'enfant se regarde dans un miroir et reconnaît l'image de son propre corps. Il se regarde, l'autre qui est là le regarde aussi et lui dit « oui, c'est bien toi ». Et l'enfant passe son regard de lui-même à l'autre. Lacan parle de ce moment là en disant qu'il y a là un « affairement jubilatoire » de l'enfant face au miroir. C'est-à-dire qu'il y a quelque chose comme une jouissance pour l'enfant. C'est-à-dire que l'enfant joue, bouge, se met en mouvement devant le miroir avec du plaisir.

On peut dire qu'un des premiers objets dans le jeu c'est justement l'image corporelle. Ce qui est en jeu c'est le corps imaginaire, le corps en image. C'est pour cela que, dans les garderies, les professionnels de la petite enfance ne s'y trompent pas et posent toujours un miroir. Parce que l'on sait que l'enfant commence à jouer avec sa propre image et qu'il y a déjà une expérience de plaisir liée à cette reconnaissance de l'image.

Les tout-petits d'ailleurs dansent tout à fait spontanément au son d'une musique. Ils l'accompagnent de sautilllements, de mouvements de tête, de battements de pieds, ils frappent dans leurs mains. Ou alors ils vont prendre le dos de la cuillère et vont taper sur le bord de leur assiette. Et en même temps que l'enfant construit son image, il s'y aliène d'une certaine façon. Et ce qui fait tenir le corps, ce n'est pas l'image seule. Il faut faire un pas de plus, le deuxième pas, en disant donc que c'est aussi le langage.

• Deuxième pas :

Ce que j'essaie de vous faire sentir là, c'est qu'au commencement de la vie, il y a la chair. On pourrait dire, l'organisme, c'est-à-dire le corps au sens du réel du corps, le réel étant ce qui est insaisissable. Au point de départ, il y a un amas d'organes, l'organisme. Pour avoir un corps, il faut pouvoir penser son corps, il faut par conséquent, en passer par le langage.

L'incorporation du langage se fait dans le même mouvement que l'appréhension du corps. On voit très bien chez les enfants, vers deux ans, que lorsqu'ils appréhendent le langage, qu'ils commencent à parler, cela se fait en même temps qu'ils apprennent où sont le nez, la bouche, les yeux, l'anus. On voit qu'ils incorporent leur corps par le langage, qu'ils rentrent dans le langage en même temps qu'ils dessinent les bords de leur corps.

Vous voyez, ce qui fait tenir le corps ce n'est pas l'image seule. Il faut donc faire un pas de plus, en disant donc que

c'est aussi le langage. Le corps est symbolique, c'est-à-dire noué au langage, le corps est aussi un corps parlant, le lieu de l'inconscient. Ce qui fait tenir le corps, c'est un alliage de l'image et du langage. Autrement dit, le corps de l'enfant est harponné par un désir, celui de ses parents, et ce désir est structuré par les mots de ses parents. C'est par eux que se produit cette inscription signifiante qui marque le corps. C'est cette opération signifiante qui va faire le corps de la chair.

*Les enfants bien portants, qui marchent, deviennent propres, bougent, courent, dansent, ne nous laissent pas beaucoup la possibilité d'observer ce difficile passage, cette difficile condition humaine d'avoir à transiter par le langage. Parfois cet alliage ne se produit pas. On pourrait ici évoquer le corps de l'enfant autiste ou schizophrène ou hyperactif. Le corps de l'autiste est sans frontières, il bave, il est sans bords. Vous voyez comme de **ne pas rentrer dans le langage, ça prive de corps**. Le corps du schizophrène est un corps morcelé, éclaté, il a des bouts de corps. Le corps de l'enfant hyperactif est un corps qui n'a pas pu s'arrimer. Pour certains enfants psychotiques, le caca peut ainsi devenir un organe parmi d'autres et le perdre peut avoir des effets catastrophiques. Voilà, et même si c'est un peu caricatural, un des effets de la fragilité du nouage corps/langage.*

Pour nous, qui avons a priori traversé cela sans encombre, on peut peut-être trouver l'écho de ce dont je parle dans une expérience un peu troublante. Celle de se trouver tout à coup devant la vitre d'un train et d'apercevoir le reflet d'un visage dans la vitre. Et le temps d'un instant, le temps d'un soupçon on ne va pas savoir de qui il s'agit. Jusqu'au moment où l'on se reconnaît. Vous voyez comment dans cet instant là il peut s'éprouver quelque chose comme une forme de dépersonnalisation. Autrement dit de quelque chose de tout à fait fragile.

• Troisième pas :

Arrivés à ce stade de notre développement, faisons encore un autre pas. Pour dire que, néanmoins, tout le vivant ne rentre pas dans le langage. Entre le sujet et son corps il y a du hors langage. Il y a une part innommable, ininscriptible, indicible. Il y a une limite au corps symbolisé. Je pense que la danse a ceci de tout à fait particulier, d'être prise largement dans la question du langage – ne serait-ce que par le biais de la chorégraphie, qui est une écriture – elle suscite inmanquablement la jouissance liée au corps, mais une part relève de ce qui, du vivant, ne rentre pas dans le langage.

Proposer d'entrer dans la danse à des enfants met en jeu tout ce que je viens d'énoncer... C'est-à-dire la manière dont chaque enfant vient à habiter un corps devenant sien, au cœur d'un subtil nouage entre le symbolique (le langage), l'image, et le réel inassimilable. Danser, c'est une manière de jouir de son corps, en l'éprouvant mouvant, c'est une jouissance vivante (et non pas mortifère comme on la trouve dans l'usage de ce que l'anorexique fait avec son corps). Cependant la danse y met des bords à cette jouissance. Par le rythme, par la direction du mouvement, par la partition chorégraphique.

Danser à deux ou à plusieurs, c'est aussi une manière de rencontrer l'autre, de le ressentir non pas par le biais d'un échange verbal comme on a l'habitude de le faire, mais par le truchement d'un éprouvé, et l'éprouvé c'est ce qui suit les chemins du corps, c'est ce qui se situe à la lisière de la psyché et du soma.

• Enfin, un pas de côté :

Pour avancer, et même si l'on me dit que la transition est un peu brutale, je voudrais tout de même vous parler de l'adolescence. Car l'adolescence est un moment particulièrement vertigineux dans lequel l'enfant se trouve pris dans le tumulte d'un charivari pulsionnel et est sommé d'avoir à répondre de lui-même comme sujet sexué, devenant homme ou femme. L'adolescent est dans ce moment là dans une situation d'exil. C'est à dire que quelque chose arrive dans son corps - ce que j'appellerais le réel de la puberté - et il va devoir traiter ce réel là d'une façon ou d'une autre. Pour les adolescents, la question du corps est source bien souvent de perplexité, au pire d'angoisse majeure. A l'adolescence, le corps devient ce « moi pressé de trouver le lieu et la formule » (c'est Rimbaud qui dit cela comme cela). C'est-à-dire comment répondre de lui-même.

Il y a un phénomène tout à fait intéressant, et très actuel, ce sont les marquages du corps chez les adolescents. Les scarifications, piercings ou tatouages sont des tentatives de s'approprier un corps qui échappe, livré à des sensations complètement inédites. Les adolescents font appel à toute une série d'artifices pour s'approprier cette nouvelle image du corps... David Le Breton, qui est un anthropologue, parle des marquages du corps, des scarifications comme, non pas des passages à l'acte mais des actes de passage qui permettent au coup par coup de surmonter des débordements de souffrance. Ces actes de passage sont comme des tentatives de trouver un chemin tracé dans le corps, en en payant le prix bien sûr. Ce sont des tentatives dit Le Breton pour « exister de force », une manière de chercher à se redéfinir.

Rencontrer la danse à cette période de la vie peut évidemment ouvrir sur une voie possible d'où l'adolescent peut aussi chercher à se redéfinir, à s'éprouver, à se construire comme sujet incarné. Un sujet pas sans corps. Un sujet qui a à trouver son rapport à son corps.

Ajoutons à cela que les adolescents d'aujourd'hui ont accès à un monde virtuel qui leur évite la rencontre d'une présence désirante et énigmatique de l'Autre. On observe ces usages courants des objets de notre modernité (ipod, iphone, jeux vidéos), le tout sans fil et pour que la jouissance soit sans limite les opérateurs ont eu l'ingénieuse idée de proposer la gratuité de ces objets « prêts-à-jouir » : le forfait illimité.

C'est précisément pour cette raison que je pense que la rencontre de l'adolescent avec l'artiste est extrêmement importante, notamment par le biais du spectacle. L'artiste, lui, en créant, montre qu'il n'est pas anéanti, annihilé par la soumission à l'Autre. Il ouvre un champ de possibles écritures à la fois singulières et partageables. Si on parle des arts vivants aujourd'hui, on peut dire qu'ils sont vivants parce que incarnés par des artistes qui y vont de leur désir d'artiste. Et le désir de l'artiste est un désir vibrant, palpitant.

Et s'il en est qui incarnent leur art, ce sont bien les danseurs, au plus près de leur corps. L'artiste en créant manifeste que c'est là qu'il désire, que c'est là la cause de son désir et plus l'artiste manifestera la cause de son désir, plus l'enfant ou l'adolescent fera de lui le destinataire de son propre désir d'ouverture.

L'artiste, par sa présence active et désirante sur scène offre une fenêtre ouverte sur le monde d'où l'enfant et les adolescents pourront mettre leurs propres existences en perspective.

Conclusion :

L'époque contemporaine que nous vivons dématérialise nos rapports humains dans une société qui prône la norme, la performance, le sens unique, au prix d'un déni de ce que chacun a d'unique justement. Il est bien de notre responsabilité d'adultes d'avoir à réfléchir à ce que nous voulons proposer à nos enfants.

Ce n'est pas peu dire qu'il convient de défendre l'art au sens large, en tant qu'il peut donner du grain à moudre à l'enfant. L'art, non pas comme du prêt-à-consommer, du prêt-à-jouir, non pas comme ces spectacles paillettes qui en mettent plein la vue et saturent l'imaginaire des enfants. Non, l'art que j'appelle de mes vœux serait plutôt celui qui suscite une forme d'intranquillité (pour citer Pessoa), de trouble. « Ce qu'il y a de meilleur en l'homme, c'est de pouvoir frémir » dit Goethe dans Faust I et II.

L'art comme offrir à l'enfant une terre cultivée, un sol sur lequel il peut sentir passer le souffle d'une écriture artistique. C'est un lieu qui n'enferme pas, qui ne sature pas l'imaginaire des enfants. Proposer aux enfants des images qui n'encombrent pas sa vision. Un lieu habité par un Autre dont la main ne se referme pas sur l'enfant. Au contraire, elle propose un passage, une voie possible à emprunter.

Vassilissa, le spectacle de la compagnie Etant Donné, est à ce titre un très bon exemple d'images qui n'encombrent pas la vision. Devant cette pièce, chaque enfant est libre d'une interprétation et c'est intéressant. C'est même un indicateur d'une qualité de la proposition artistique.

Pour terminer, je voudrais vous raconter une petite anecdote. Il s'agit de la petite histoire d'une petite fille de trois ans qui lève le bras, tourne sa main avec la danseuse devant Entre deux pluies, spectacle de la compagnie Ak entrepôt. Autrement dit elle a commencé à danser avec la danseuse. On peut alors se demander : qu'est-ce que la grâce de cette danseuse est venue toucher en elle ? Peut-être que cette danseuse est venue rejoindre sans le savoir cette petite fille autour des questions qu'elle se pose concernant sa féminité à elle...

Je sais de cette petite fille, parce que c'est la mienne, qu'elle ne cesse pas chez elle de mettre ses pieds dans les chaussures à talons de sa mère, ou qu'elle lui pique dès qu'elle le peut son rouge à lèvres dans son tiroir... Alors que dire de cette mystérieuse communion entre une petite fille de 3 ans et une danseuse pleine de grâce ? Par quels fils invisibles ont-elles été reliées au moment où la petite fille lève ses mains et ses bras comme la danseuse en face d'elle ?

Dans le fond, on ne sait pas. C'est du mystère de la rencontre dont je parle. La rencontre de l'enfant avec l'artiste par le truchement du spectacle vivant. Il arrive même que le spectacle laisse apparaître une part invisible qui appartient à l'enfant. Part qu'il ne connaissait pas lui-même et qui sort de l'ombre grâce au spectacle. Quelque chose qu'il n'a jamais vu se joue devant lui et pourtant cela ne lui est pas étranger. Le spectacle c'est du jeu. ça fait croire que c'est pour de faux mais il y a quelque chose d'une vérité parce qu'il y a dedans quelque chose qui se dit de notre humanité : nos désirs de voler comme des oiseaux, notre peur du noir, nos rêves de toute-puissance, nos rivalités fraternelles, notre peur des autres....

Le spectacle, dans le fond, invite chacun à changer de rythme, à se défaire de « ses habitudes de croisement » dirait le poète Serge Pey, à consentir enfin aux états poétiques, à se laisser troubler, traverser par le sentiment universel de vivre dans un monde éclairé par une infinité de lumières, une infinité de sons, un monde en mouvement.

La création pour le jeune public ne se suffit pas d'être définie comme une simple distraction. C'est un acte qui engage pleinement l'artiste dans son propre rapport au réel. Un acte adressé aux enfants auquel ils pourront répondre en trouvant, en créant ou en inventant à partir de là, des reflets de ce qui les touche intimement et les concerne.

Rappelons en guise d'ouverture de cette table ronde que s'adresser aux enfants renvoie immanquablement à la question de ce que c'est d'être humain. La danse en particulier renvoie à l'humain comme fruit « d'un métissage de substances aussi hétérogènes que le sont la matérialité du corps, l'image de ce corps et le verbe greffé en lui ».

Conclusion d'Elisabeth Le Pape

Tous nos remerciements pour cette communication brillante, particulièrement lumineuse. Notamment par rapport aux enjeux proposés. Tu craignais le côté non spécialiste de la danse et il n'y avait aucune inquiétude à avoir sur ce plan tant les apports reliés au corps sont d'une grande richesse.

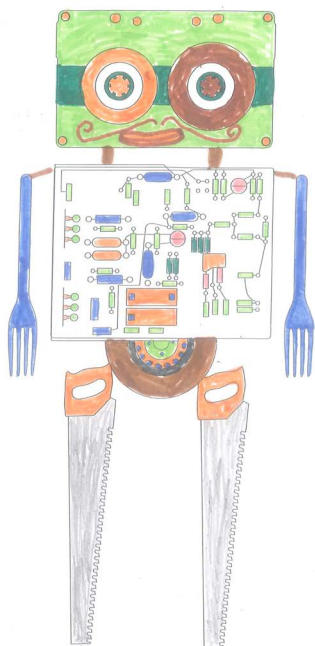
INTERVENTION DE LAURENT DUPONT

Introduction d'Elisabeth Le Pape

Laurent Dupont vous êtes metteur en scène, vous collaborez au sein de la compagnie Acta, en lien avec Agnès Desfosses. Tout d'abord comédien et metteur en scène, diplômé en lettres à la Sorbonne, vous poursuivez une formation double de danseur auprès de Dominique Dupuy et de chanteur auprès d'Yva Barthélémy à Paris et au Roy Hart. Depuis 1980 vous développez un travail pluridisciplinaire (autour de la mise en scène et de la voix) tant en France qu'à l'étranger. Notamment en Italie pendant 18 ans. A ce titre vous concevez des pièces qui s'adressent à des publics jeunes ou de cultures différentes.

En 2009 vous créez Moi seul en collaboration avec Agnès Desfosses (coproduction avec la Cie Acta, les villes de Villiers le Bel et de St Julien en Genevois). Ce spectacle fait l'objet d'une belle tournée de plus de 400 représentations et marque le point de départ d'une collaboration pérenne avec Agnès Desfosses. Depuis, vous vous engagez dans un triptyque où vous signez En Corps en 2012, qui sera présenté à la Maison des Arts de Saint-Herblain les 8 et 9 avril, et dernièrement en 2013 En Corps (E)crits, pièces issues d'« actions contextes » que vous conduisez auprès d'adolescents.

Vous faites donc appel à des registres artistiques très variés où il n'y a pas de hiérarchie entre les arts. Vous mettez en jeu une écriture complexe, qui développe une dramaturgie de sensations (avec plusieurs niveaux de lecture). A ce titre là, quel rôle joue la danse dans votre écriture ? Et comment vous est-il apparu comme nécessaire d'avoir recours à la danse dans votre pratique artistique ?



Prise de parole de Laurent Dupont

C'est très difficile d'être théorique quand on parle de ce que l'on fait mais je vais essayer de vous donner des petites entrées par rapport à des choses que j'affirme dans mes écritures scéniques.

Je suis un artiste éclectique c'est-à-dire qui n'a pas de spécialités. Je ne suis pas chorégraphe, je ne suis pas un compositeur, je ne suis pas un peintre mais au travers de ma formation j'ai eu la possibilité de m'enrichir de différents langages d'expression.

A ce titre, je tiens à revenir un instant sur des rencontres importantes que vous n'avez pas mentionnées. Celles d'abord avec les compositeurs-acousticiens Guy Reibel et Michel Chion, tout comme celle avec le pédagogue musicien François Delalande. Tous ont fait partie, dans les années 1960, du GRM (Groupe de Recherches Musicales).

A leur contact, j'ai compris qu'au-delà de la danse et de la voix il y avait autre chose d'intéressant, qui était de l'ordre du geste musical. Ceci dans une musique concrète, dans lequel l'objet sonore est très proche de l'acte réalisé et qui nous met en cela dans des conditions d'écoute très intéressantes.

Moi, je conçois le théâtre comme un lieu idéal de synthèse, un endroit capable d'accueillir le croisement de différentes formes artistiques. Personnellement c'est dans ce creuset de rencontres avec des personnalités artistiques très différentes que je me suis construit. En Italie, j'ai été en contact avec des vidéastes, des artistes peintres, des musiciens, des improvisateurs, des danseurs et c'est tout cela qui m'a permis de poser comme base de réflexion une composition autour de langages expressifs multiples.

Autre point, ma recherche s'intéresse davantage au comment qu'au pourquoi. Ce qui explique que, dans les directions que j'ai pu prendre la formalisation poétique a pris plus d'importance que la narration en elle-même.

L'enjeu fondamental à mes yeux est la composition, qui se substitue un peu à la dramaturgie. Et quand je parle de composition il faut chez moi entendre musicalité. Car c'est un terme qui traduit bien le fait qu'il peut y avoir des correspondances possibles entre différents langages du corps. Que ce soit la voix, que ce soit la danse, que ce soit l'acte pictural, tous sont porteurs de principes fondamentaux qui sont des principes d'énergie, de dynamique, d'élan, de poussée, de chute, de suspension, de retenue, d'élévation etc. Pour moi ça a été fondamental de sentir ça car cela concrétisait quelque chose de l'importance de la place du corps. La danse n'est pas ma spécialité mais le corps, j'y suis.

Ces principes sous-entendent 1) l'expression de l'interprète, ce jeu de tension, de détente, de respiration, dans un jeu corporel et musical. 2) l'écriture. Nous sommes proches des états d'âmes où sont convoqués les principes fondamentaux corporels comme la respiration, le regard, la tonicité, la posture. 3) la relation horizontale qui s'établit entre cet espace, la scène - lieu d'écriture, lieu d'énergie, lieu de l'imaginaire - et celui du public.

Je suis très sensible à cette rencontre entre deux imaginaires. Ce moment où l'un et l'autre se retrouvent dans des possibilités d'échanges dans lesquelles l'émotion est là.

Ce public, qu'il soit tout petit ou adolescent, je me demande toujours comment je peux l'entraîner dans mes écritures, dans mon cheminement, dans mes jardins secrets. Cette invitation à découvrir l'Ailleurs vise à lui permettre de trouver, dans ces jardins-là que je lui offre, son cheminement à lui.

Autant je me considère comme metteur en scène et auteur, autant je considère que le spectateur est aussi auteur de son propre cheminement. C'est d'ailleurs dans cette rencontre-là que se fait le spectacle. Avec le tout-petit, quand on est dans cette relation si particulière, on vit d'ailleurs un instant très fort, grave. Et ce qui est extraordinaire c'est qu'à la fin, dans cet entre-deux là que l'on a créé, au moment où l'on va se lâcher, se quitter, il y a un moment d'émotion partagée entre l'interprète et le spectateur qui se dit dans le silence. Il y a là quelque chose d'une respiration. On revient vers le réel. On a été entraîné vers l'ailleurs mais on retourne au réel pour repartir dans le quotidien, forts de ces traces. Qu'est-ce que l'on en fera ? Je n'en sais rien mais cela a été donné.

Quant à la question pourquoi suis-je arrivé sur ce terrain du jeune public ? J'étais dans du théâtre contemporain et j'ai rencontré une enseignante de maternelle qui faisait de la danse et du chant et qui m'a entraîné dans un rapport infiniment créatif avec les enfants. On travaillait sur Klee. Ils dessinaient, la maîtresse choisissait les dessins, puis elle matérialisait le parcours que l'enfant avait dessiné à travers son gribouillis. ça partait de là et ça arrivait là. On projetait les dessins et ça provoquait du mouvement, ça allait dans une direction.

Pour moi ça a été une expérience structurante. Là, je me suis dit, je peux y aller, je peux aller faire du jeune public. Comme si, après toutes ces questions dont je m'étais emparé, ces enfants m'avaient dit « tu y es, allons là ».

Cette expérience a marqué mon passage délibéré, presque à quarantaine, vers la petite enfance pour après être dans ce questionnement. Questionnement qui m'a ensuite amené vers l'adolescence.

Reprise de la parole par Elisabeth Le Pape

Ce que j'entends dans cette expérience fondatrice c'est qu'elle a aussi trouvé des échos dans la démarche d'action culturelle que vous avez ensuite développée autour des « actions contextes ». Je parle notamment de ce que vous avez engagé dans En Corps (E)crits.

Réponse de Laurent Dupont

C'est exact. Pourquoi cette rencontre avec les adolescents ? Le contexte d'abord. ça se passe à Sevran où ça se confronte, où ça fume, où il y a des grands frères. Les événements de Clichy-sous-Bois en 2005 ont fortement contribué à rendre extrêmement tendus les rapports. Je me demande qui ils sont et où je vais les rencontrer. Je découvre alors les Battles, le hip hop, le corps. Je réalise, qu'au-delà des tensions il y a bien là un plaisir de la rencontre, une envie de se mesurer. Je me dis alors qu'elle se trouve là, la porte d'entrée.

L'action contexte est inscrite dans un territoire et elle se caractérise par des rencontres avec ces adolescents. L'idée est d'être dans un temps d'échange avec des artistes, et dans des domaines pouvant être celui de la voix, de la musique, des arts visuels ou numériques. Avec l'idée qu'ils deviennent eux-mêmes porteurs du processus, qu'ils en soient le centre.

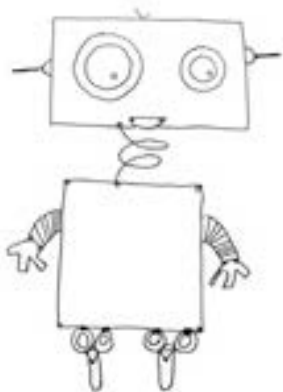
Au-delà de la parole il y a d'autres manières d'entrer en relation (le numérique, la musique, le mouvement). La question du qui suis-je, de la beauté, de la monstruosité se posent alors pleinement. Ce sont dans ces échanges là, dans les restitutions qui se sont faites que l'écriture de ce spectacle a pu se faire. On y voit à l'œuvre un danseur et un musicien sur scène et on y découvre un travail vidéo qui porte la trace de ce qu'ils ont réalisé, eux.

Conclusion d'Elisabeth Le Pape

Merci Laurent. On a bien entendu à quels endroits et à quelles jonctions vous vous situez dans vos registres d'écriture et notamment par rapport à ce recours bien particulier à la danse que vous engagez.

INTERVENTION D'AGNES BRETTEL

Introduction d'Elisabeth Le Pape



Agnès Brettel vous êtes danseuse et pédagogue de la danse. Vous êtes actuellement conseillère pédagogique, responsable du pôle Education à la culture chorégraphique au sein du département Formation et pédagogie/ECC du Centre National de la Danse. Vous œuvrez depuis de nombreuses années auprès de différents publics (enseignants de la danse en formation, médiateurs, enfants, élèves...).

Au cours de votre parcours vous avez fait l'expérience de multiples entrées en danse. Ce qui nous autorise à vous demander ce qui vous semble le plus pertinent comme approche.

Enfin nous aimerions savoir comment le recours aux œuvres permet d'activer ces fondamentaux et comment, dans le cadre de la conduite d'un projet d'EAC¹ en danse, on peut définir les critères de réussite et les partenariats possibles et nécessaires à cette réussite.

1 .Projet d'Education Artistique et Culturelle

Prise de parole d'Agnès Bretel

La danse à l'école n'est pas l'école de danse. Mais elle permet aux enfants et aux adolescents, par l'approche des lexiques, de l'histoire et des œuvres tout autant que par la pratique, d'appréhender un art, d'apprendre à le connaître et d'en déguster les nuances.

A propos de la question du recours aux œuvres dans une pratique d'éducation artistique, il me semble important de dire que, parce que celles-ci sont des écritures de la danse, elles sont une porte d'entrée évidente pour la danse à l'école. Là où une pratique peut être simplement un jeu, une expérience motrice, une œuvre porte un sens, fait sens. Qu'elle soit patrimoniale ou contemporaine d'ailleurs. Une œuvre se relie à un contexte (historique, poétique, politique...) et permet par ailleurs la construction de partenariats, au pluriel bien sûr !

On essaie de réussir en sport, d'aller plus haut, plus vite, plus fort. On découvre et on comprend une œuvre. Autrement dit, on l'incorpore dans le sens de « prendre avec son corps ». Ainsi, il n'est pas forcément question de reprendre un répertoire, mais bien de traverser avec les élèves des processus de création, d'écriture.

On vient de vivre au Centre National de la Danse il y a une quinzaine de jours une expérience forte dans ce sens. Ceci, en lien avec la création de Dominique Dupuy *Actes sans paroles*, étudiée dans le cadre d'un projet **Culture et Art au Collège (ndlr : dispositif du CG 93 qui permet d'avoir une action artistique et culturelle pour un volume de 40 heures, dont 20 heures de pratique ainsi qu'un accompagnement culturel). Elle a concerné des élèves de 3^{ème} du collège Romain Rolland de Clichy-sous-Bois.**

Une professeur de français y a ouvert une option danse et a décidé de travailler autour de Beckett. Beckett-Clichy-sous-Bois-une classe de troisième : vous avez là tous les éléments d'un contexte qui peut paraître compliqué. On a accueilli cette classe toute une semaine au CND. L'équipe artistique était là aussi.

*En classe, ils avaient déjà étudié l'œuvre et le théâtre de Beckett. Ils avaient aussi déjà travaillé avec le chorégraphe et un danseur à partir du texte et des didascalies. Ensuite, avec leur professeur de musique - puisque ce projet se fait en lien avec toute l'équipe éducative - ils ont éprouvé le besoin d'étudier... le silence ! Quant au professeur d'arts plastiques il les a guidés dans la construction d'objets mentionnés dans *Actes sans paroles* (la bouteille, la corde, les cubes, la porte) mais aussi d'autres objets, plus personnels.*

Ils improvisaient ensuite, lors de courtes séquences, à partir de ces objets manipulés par des fils invisibles. On a assisté à la composition de ces objets, de ces courts soli, qui sont leur écriture à eux. Mais ils ne verront la pièce de Dominique Dupuy qu'en mai. Tout cela pour dire que le travail autour de l'œuvre se fait dans la conscience d'un contexte et c'est tout. La pièce en elle même ils ne la découvriront qu'à la fin du projet. Mais elle n'en est pas moins très vivante.

Comme en témoigne cette expérience c'est aussi notre place de structure culturelle qui est interrogée par ce type de partenariats. Nous devons nous demander comment, nous, on peut mettre ça en œuvre, le soutenir l'accompagner, l'entourer et le faire vivre. En résumé, et comme cet exemple nous en a donné la preuve, c'est par l'œuvre qu'ils entrent dans la danse, et par elle que les partenariats avec les enseignants se construisent.

*Il en va de même avec d'autres projets ayant été menés à partir du *Sacre du printemps* par exemple. A aucun moment il ne s'agit de reconstruire à l'identique. Mais bien de comprendre l'œuvre, son contexte de création, la musique... et la vie particulière de cette pièce si souvent reprise (plus de 250 versions depuis sa création)*

L'école, et la danse, sont là pour proposer des accès à l'art que la vie ne propose pas forcément aux élèves. Mais ces accès n'ont de sens que s'ils sont portés, ouverts, relayés, par les enseignants. Car on est à l'école, et non dans le cadre d'une pratique amateur, et volontaire !

Il convient d'embarquer tout le monde dans l'histoire, et la présence de l'artiste est nécessaire, certes, mais dans une parfaite connivence d'intérêts avec les enseignants.

La question de la trace se pose aussi du coup : Est-ce qu'on pense spectacle ? Présentation de recherche ? Film ?... Toutes les traces sont possibles. La question de la forme de la trace devrait pouvoir s'envisager en cours de projet, mais c'est rare.

Quant à la question de la réussite, je dois dire qu'elle m'a vraiment embêtée. C'est la question qu'on pose souvent. Or pour moi il est difficile de parler des critères de réussite... Est-ce qu'un élève en marge qui trouve une place particulière dans un projet danse est un critère de réussite à lui tout seul ? Est-ce que si ce n'est pas le cas le projet est-il loupé ? Est-ce que l'adhésion de tous les enfants au projet est un critère de réussite ? Ou bien l'adhésion sans condition de certains et la résistance des autres ? Est-ce que l'observation des « compétences transversales »

que permet de développer la pratique de la danse (écoute, respect de son corps et de celui des autres, capacité plus grande d'attention...) sont des indicateurs de réussite ? Est-ce que le regard de la communauté éducative sur le projet (parents, autres enseignants) nous donne un retour sur la réussite ? De tout cela on peut en discuter, poser des hypothèses...

Je ne suis pas sûre que la danse à l'école devienne une meilleure manière d'apprendre le reste de ce qu'on a à apprendre à l'école, ni que ce soit sa fonction. Mais en ce qui concerne la notion de réussite j'ai du mal à aller plus loin que poser des hypothèses.

Pour finir cette intervention, j'avais en mémoire les traces d'une situation d'Alain Kerlan qui précisait que ce qui est sûr c'est que les enfants qui traversent quelque chose, un art, revivent pour la première fois une expérience première. Autrement dit cette organicité, ces liens, ces trois pas dont vous avez parlé.

N'ayant pas retrouvé cette citation j'en ai trouvé une autre de Georges Jean que je vais vous livrer : « La pratique quotidienne des arts à l'école et hors de l'école devient de ce fait une nécessité plus urgente, ne serait-ce que pour retrouver le réel par les voies de l'imaginaire. Pour redonner au corps de l'enfant, à ses sens, leurs fonctions de connaissance et d'investigation de l'espace, du temps, de la matière. Ces activités sont impératives non seulement pour vivre, mais encore, et ceci est capital, pour apprendre, comme disait Pascal, à « bien penser ». Il est temps de proclamer que l'intimité de l'art et de l'enfant n'est pas seulement une relation « ornementale », destinée à lui donner un supplément d'âme et de culture, il est temps de souscrire à cette proclamation d'André Breton disant que « l'imagination est ce qui tend à devenir le réel » ; et que « c'est d'elle que naît la courbe blanche sur fond noir que nous appelons pensée ».

C'est extrait d'un texte qui s'intitule La rêverie vers l'enfance paru dans Le Monde de l'éducation en 1996.

Conclusion d'Elisabeth Le Pape

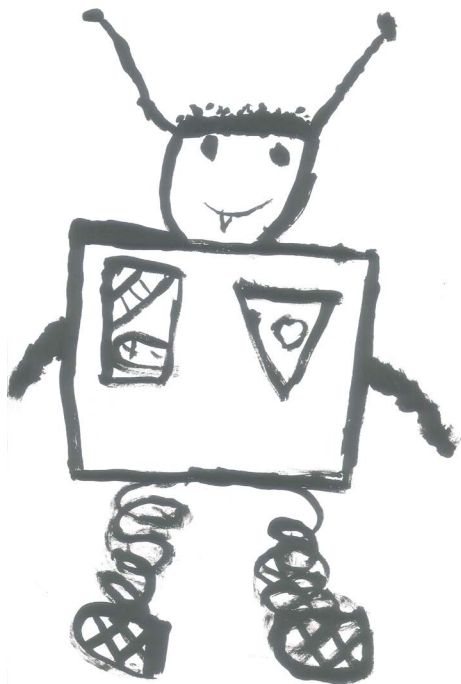
Merci Agnès d'avoir répondu à notre commande en ces termes. Nous sommes régulièrement confrontés en tant qu'acteurs ou interlocuteurs à devoir justifier notre action et le développement que tu viens de produire nous offre un argumentaire plus étoffé et complété.

INTERVENTION DE CELIA BERNARD

Introduction d'Elisabeth Le Pape

L'idée de se tourner vers des structures culturelles ça nous intéressait. Afin notamment de parler des missions qu'elles conduisent au sein des territoires et des logiques de négociations dans lesquelles elles se trouvent. Cela va nous permettre de revenir à la réalité de nos actions. Nous aussi sommes sans cesse confrontés à l'intention de nos actions.

Comment on met en jeu nos missions, nos programmes.



Célia Bernard vous êtes actuellement responsable des relations avec les publics, de la pédagogie et de la programmation jeune public au Gymnase/Centre de Développement Chorégraphique à Roubaix. Vous occupez ce poste depuis 2003, et à ce titre vous avez vécu différentes étapes de l'évolution du projet de ce CDC¹.

*En 2003, après 20 ans de nomadisme, la structure Danse à Lille, alors dirigé par Catherine Dunoyer de Segonzac, s'implante au Gymnase à Roubaix. Vous êtes recrutée. En 2006, la première édition du festival **Les petits Pas** voit le jour. C'est alors le premier festival danse dédié au jeune public. En 2013 le nouveau projet de Céline Bréant, qui a repris la direction, entre en activité. Il s'articule désormais en quatre temps forts répartis sur la saison.*

De cette dizaine d'années passées à œuvrer au sein de cette structure, vous avez eu l'occasion de tester différentes démarches de médiation. Quel retour pouvez-vous nous faire de ces multiples expériences traversées ? Quel rôle joue la structure dans ces projets de médiation ?

Prise de parole de Célia Bernard

Je vais commencer par vous expliquer le rôle de la structure dans les projets de médiation. A contrario des CCN² qui travaillent à préparer et à sensibiliser à une écriture, les CDC travaillent à l'accompagnement des œuvres d'esthétiques variées souvent complexes à recevoir.

Un cahier des missions et des charges, inscrit au centre du projet artistique du réseau des CDC, fixe ces « relations entre la création chorégraphique et les publics ».

Les CDC ont donc inventé, organisé, développé des actions de formation, de sensibilisation à l'intention d'un public large et c'est la multiplication des expériences et l'indispensable inscription des projets dans la durée qui fondent la politique mise en œuvre par les CDC.

A titre d'exemple, je veux faire ici mention des mallettes pédagogiques que le réseau des CDC a créées pour l'ensemble de ses structures. A l'intérieur on peut y trouver deux premiers supports qui retracent l'histoire de la danse. Mais un troisième existe aussi prenant la forme de conférence dansée autour des danses urbaines. C'est un plus, car peu de réseaux labellisés produisent des outils d'éducation pédagogique et s'en servent dans chacune des structures.

Juste une petite parenthèse sur mes missions au sein du CDC en tant que responsable de la médiation, de la pédagogie et de la programmation jeune public. Si mes responsabilités se situent au croisement de compétences dans le champ de la médiation et de la programmation, je garde aussi un travail sur le terrain. Avec le public et notamment celui des écoles maternelles et primaires. **C'est un choix que celui de maintenir un travail de contact, pour être au plus près des publics pour qui je pense une politique de médiation et pour lesquels je propose des spectacles.**

Si je mentionne cet aspect de mon poste c'est que cela donne le sens et l'orientation de mon intervention et permet aussi de comprendre tous les enjeux et les objectifs pour ce qui concerne nos orientations croisées entre la médiation et la programmation.

J'en reviens maintenant au cahier des charges des CDC dont je vous ai parlé précédemment. Selon celui-ci le rôle des CDC dans la conception des actions de médiation réside sur trois aspects fondamentaux :

- l'accompagnement d'un chorégraphe et d'une écriture et celui du partenaire éducatif.
- le développement des projets d'EAC (Education artistique et culturelle)
- l'approfondissement des enseignements artistiques

Ces missions initient par conséquent l'invention de parcours d'éducation artistique qui visent à créer des contextes favorables qui questionnent chacun sur sa relation personnelle à l'œuvre.

1. CDC : Centre de Développement Chorégraphique. Son réseau rassemble 11 structures en France.
2. CCN : Centre Chorégraphique National. Il en existe 19 sur le territoire français.

Dans ces parcours, je situe souvent le rôle du médiateur culturel de la structure au centre d'un réseau triangulaire. A chacun des sommets de ce triangle, se placent :

- l'artiste intervenant
- le public ciblé
- le référent, encadrant du groupe : enseignant, animateur social...

Autre point ; dans la mise en place des projets de sensibilisation, on constate que proposer un parcours complet est souvent au bénéfice des publics. Pour cela, on essaye de conjuguer trois approches complémentaires, menées conjointement par les acteurs :

- une approche pratique. Il s'agit de faire
- une approche sensible. Il s'agit d'éprouver
- une approche didactique et critique. Il s'agit de réfléchir

Par expérience, on a pu « évaluer » que les projets qui favorisaient la mixité des publics (soit deux classes sur un même projet, ou bien des projets intergénérationnels ou encore d'autres favorisant la pratique parents-enfants) étaient souvent plus porteurs.

De même que les projets transdisciplinaires. A titre d'exemple, depuis 6 ans, nous menons un projet Danse et alimentation et celui-ci occasionne des transformations à différents niveaux : comportementales, scolaires ou sociales. Sur ce projet, la durée de l'action est aussi été un facteur favorable.

Au-delà du rôle de la structure et de la construction des projets de médiation, je ne peux pas faire l'impasse sur la dimension sensible des parcours d'éducation artistique (EAC). Notre mission s'inscrit aussi à cet endroit et vise à transmettre des valeurs fondamentales qui sont à la fois citoyennes, humaines, morales.

Dans les parcours de médiation, si je m'intéresse maintenant à la relation à l'œuvre chorégraphique dans les projets d'Education Artistique et Culturelle, je dirais d'abord que l'œuvre demeure une étape essentielle. Et elle est presque une action de médiation à part entière.

D'un point de vue de programmation, je réfléchis beaucoup à l'impact de l'œuvre, à la responsabilité que je porte, au même titre peut être que l'auteur qui l'a créée. Je me pose les questions suivantes : Cela va-t-il participer à l'éveil artistique du jeune public et à sa construction sensible ? L'œuvre va-t-elle conduire des choix, des idées, des envies par la suite ? Lui apporte-t-on une nouvelle vision et lecture de la « vie », du quotidien, de ce qui l'entoure ?

Autant de questions que je me pose, qui m'inquiètent parfois, et dont les réponses se rejoignent vers un même objectif ou une ligne artistique qui guide mes choix et qui est le décalage. Celui-ci se traduit, selon moi, de différentes façons : rompre la norme, éviter l'évidence, mettre des distances avec la narration, bousculer les formats de représentation, déconstruire des schémas préconçus.

L'onirisme est un rapport au monde très souvent utilisé dans les spectacles jeune public. De même que la retranscription des schémas de notre société, les schémas familiaux notamment.

Ma volonté dans le programme du festival est de pouvoir décaler les regards, le quotidien, les préconçus. Cela peut se faire de façon élaborée comme, par exemple, avec la compagnie de Patricia Kuypers et Franck Beaubois qui nous plongent dans un univers entre virtuel ou réel ou de façon plus primitive comme le solo Animale de Nathalie Pernet qui danse en compagnie d'une trentaine de souris au plateau.

En préparant mon intervention, je réalise en fait que ma façon de penser la programmation d'un spectacle se fait de la même façon que celle de penser la construction d'un projet de médiation. C'est-à-dire que cela s'établit dans une même démarche et dans un même va et vient permanent.

Il s'agit en effet de partir de l'œuvre, d'une écriture, d'un artiste pour enclencher une action de médiation et/ou projeter le travail avec un public. Tout comme il s'agit également de partir du public, d'un territoire, de son inscription dans un projet pour y associer, inviter une œuvre ou un artiste. Dans les deux sens, l'œuvre et l'artiste sont essentiels et ont une place centrale dans ces cheminements.

Peut être en raison du fait que j'agis simultanément dans deux domaines, la politique réfléchie dans ceux-ci est com-

parable. Il s'agit d'une politique transversale (mixité des publics, croisements des disciplines), partenariale (mutualisation des moyens, des compétences et des ressources), de démocratisation culturelle (c'est-à-dire pour un public large et diversifié et sur un territoire étendu puisqu'il va jusque Belgique), d'ouverture (des formats de projets et de représentations innovants) et enfin une politique éducative et pédagogique.

Je mets ainsi en œuvre la programmation et la pensée pour une partie presque sous l'exemple de ce que nous réalisons dans les projets d'Education Artistique et Culturelle. Autrement dit en favorisant un lien et une rencontre artiste/public, en développant l'accessibilité de l'offre, en sortant la danse du théâtre vers de nouveaux espaces de représentation, en inscrivant le jeune public au cœur du processus de création, en invitant des formats qui changent le regard et la place du spectateur, celui-ci devenant presque partenaire de l'œuvre et enfin en me détournant jamais d'une exigence artistique.

Pour conclure, je reprends la thématique de cette table ronde : Quels rôles et quelles pratiques de la danse dans l'éducation artistique et culturelle ?

Au vu de ce que je viens d'exposer, je crois que je considère le rôle de la danse véritablement éducatif (à de nombreux endroits), mais peut être avant tout, et en cela c'est très subjectif, dans un rôle de développement personnel.

Parce que nous parlons de corps, je crois que la danse initie un rapport à l'intime, à soi, de façon directe, et peu importe la nature de la rencontre que nous mènerons avec la danse.

Je pense aussi que c'est bien la transversalité de sa pratique qui est essentielle pour mieux appréhender son rapport à la danse. A mon sens elle passe entre autres par la transversalité de nos propositions, qu'elles soient de l'ordre de la programmation ou de la médiation, et notamment de la nécessité de développer davantage les formations co-conjointes entre artistes – médiateurs et enseignants.

Conclusion d'Elisabeth Le Pape

Merci Célia pour ce bel exemple de synthèse de politique culturelle en faveur de la danse. C'est toujours enthousiasmant de se rendre compte que, dans d'autres territoires, des collègues œuvrent aussi dans de mêmes directions.

Nous passons maintenant au visionnage d'un petit documentaire tourné l'an dernier. Quand nous avons réfléchi à l'articulation des communications, Stéphane Leca souhaitait avoir une pause poétique. Nous lui avons proposé ce travail de Bastien Capela, artiste vidéaste implanté sur le territoire et qui, à l'occasion de la venue du groupe Grenade-Cie Josette Baiz, a fait une synthèse de l'ensemble du parcours que la compagnie a réalisé.

(Projection du documentaire)

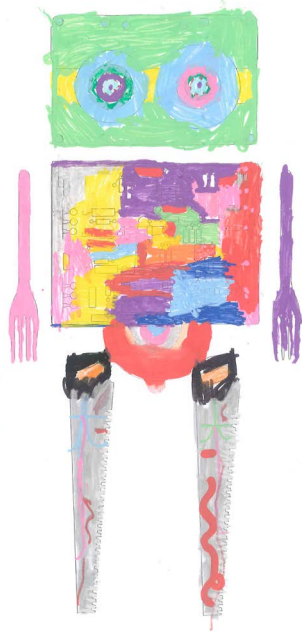
INTERVENTION DE DENIS PLASSARD

Reprise de parole par Elisabeth Le Pape

Cette vidéo¹ nous a permis de faire un petit clin d'œil au programme du jour puisque L'Enfance de Mamamme, spectacle autour duquel vous avez pu voir que des travaux d'élèves avaient été menés dans le cadre des 20 ans de Grenade, vous est présenté cet après-midi.

1 Présentation synthétique des apports du documentaire : [suivez le lien.](#)

Ce point de vue artistique nous offre une transition toute trouvée pour revenir vers Denis Plassard. Quand on a préparé ce petit échange vous m'avez confié que vous aviez rencontré la danse à l'école maternelle grâce à une institutrice. Ensuite vous avez engagé un cursus en conservatoire, pour être diplômé du CNSM de Lyon. En 1989, alors que vous êtes encore au CNSM vous rejoignez la Place Blanche, qui est alors la compagnie de Josette Baiz. Vous avez suivi son travail pendant un an et cela nous semblait important de rappeler que celle-ci a apporté une pierre fondatrice à ce type de démarche, tout comme Dominique Dupuy cité auparavant.



Suite à cette expérience, en 1990, vous fondez la compagnie Propos du même nom que votre premier solo, qui a permis au milieu chorégraphique d'identifier votre travail. A l'époque déjà vous questionnez la recherche de sens et du mouvement. Depuis vous développez une démarche artistique qui explore des formes chorégraphiques qui peuvent paraître très différentes puisque vous vous fixez des règles du jeu toujours nouvelles à chaque création.

Vous êtes aujourd'hui artiste associé à ONYX, où vous avez justement l'occasion de présenter un grand nombre de pièces de votre répertoire. Dernièrement la Création de Rites votre dernière pièce a pu rencontrer le public. Prochainement ce sera Parloir (le 5 avril) puis Chalet 1 (23 avril). Enfin, vous présenterez les 3 et 4 février 2015 votre prochaine création Jeune Public, Suivez les instructions, dans le cadre de la prochaine édition de Nijinskid.

Ce compagnonnage avec ONYX vous permet aussi de vous impliquer directement au sein d'actions pour rencontrer les publics. Dimanche prochain, c'est un bal parent enfant que vous animerez. Egalement à venir dans le cadre de Jours de fête, vous transmettez la Saint-Herblaine aux habitants.

Aujourd'hui, à l'occasion de cette table ronde, pourriez-vous nous dire quel lien vous faites entre toutes ces formes qui peuvent paraître très hétéroclites pour les publics ? Et qu'est ce que, de votre point de vue de chorégraphe, vous recherchez à transmettre au public ?

Prise de parole de Denis Plassard

Concernant d'abord mes partis pris et ma démarche artistique. J'ai commencé par un solo car mon questionnement est en même temps très simple et très singulier pour un chorégraphe

J'ai démarré la danse très jeune. Enfant, je me suis demandé si cela voulait dire quelque chose et je ne cesse de me questionner là-dessus depuis. Quel lien entretiennent ensemble le mouvement et le sens ? Ce qui me passionne dans le premier c'est son ambiguïté. Dans le champ de la création, c'est la réflexion autour du texte, qui est le mouvement, et l'explication de texte qui m'interpelle.

Quelle lecture fait-on du mouvement dansé ? Et comment on peut le comprendre, l'analyser ? C'est pour cela d'ailleurs que je fais assez systématiquement des choses très différentes et des formes extrêmement variées.

Ce que je propose cette saison à ONYX le prouve bien. Rites est une conférence dansée où je présente des fausses danses traditionnelles. Chalet 1 est une mise en scène chorégraphiée, un chœur chorégraphié, autour d'un texte d'André Baillon, un auteur belge des années 1930. Je l'ai mis en scène pour deux comédiens et moi-même. Cela donne une heure de texte qu'on se partage à trois, qui est totalement chorégraphié, bien que dans une forme assez minimaliste puisque nous restons globalement assis tout le temps du spectacle sur nos trois tabourets. Dans ces deux pièces ce qui m'intéresse c'est la relation d'un mouvement et comment on essaye de s'en saisir. Comment on se saisit d'un texte. Ainsi dans Rites ce qui m'intéresse, au-delà de cet inventaire de fausses danses traditionnelles, c'est la relation entre la danse et l'explication que j'en fais. Les gens y croient, plus ou moins, et vont lire le mouvement à la lumière de ce que j'explique. Dans Chalet c'est un peu la même chose, quoiqu'en sens inverse : comment comprend-on cette schizophrénie de l'auteur à la lumière de ce mouvement chorégraphié entre trois interprètes ?

Concernant mon rapport à la médiation et au travail autour de l'artiste et des spectacles je dois dire que c'est quelque chose qui a été fondamental pour moi dès le départ.

Dès le début de mon travail de recherche et d'écriture chorégraphique il y a eu en effet cette relation à la transmission au sens large. Autrement dit comment aller vers le public et vers les gens, qu'ils soient danseurs, non-danseurs, jeunes ou moins jeunes.

Si c'est quelque chose qui a toujours été évident pour moi c'est peut être parce que j'ai commencé la danse à l'école. C'est une institutrice en effet qui m'a fait danser. N'étant pas d'une famille d'artistes ni de danseurs c'est comme cela que j'ai découvert la danse. Elle sentait chez moi quelque chose de l'envie de ça. Peut être d'ailleurs que si je n'avais pas croisé la danse là je n'aurais pas eu avant longtemps l'opportunité de me focaliser dessus.

J'ai en mémoire le souvenir à la fois marquant et fondateur des petits spectacles que j'interprétais en maternelle, à l'âge de 4 ans peut être même moins. Si je les voyais aujourd'hui je trouverais certainement cela pathétique. Probablement que, et pédagogiquement et artistiquement, je trouverais cela totalement nul de faire Titi et Grosminet. J'en garde pourtant un souvenir incroyable. Certainement parce que j'avais touché là à la quintessence du geste artistique.

Tout cela pour dire que la démarche artistique c'est un tout. Cette première rencontre avec la danse est liée au fait d'avoir envie de se montrer. La danse ce n'est pas que la pratique de cette discipline, c'est aussi être regardé. C'est ce qui m'a plu j'imagine. Cette notion de représentation et de spectacle est donc toute aussi essentielle.

Dans toutes ces actions de médiation que je fais en tant qu'artiste, et même dans la vie de tous les jours avec mes amis, il y a toujours d'une part la pratique et d'autre part la notion de spectateur. Cette dernière est d'ailleurs de plus en plus essentielle de nos jours.

Aller voir un spectacle c'est quoi ? C'est se retrouver à un moment donné dans un espace contraint. Personnellement je ne sors jamais d'une salle de spectacle. Et j'explique aux classes que je rencontre ce principe : on ne sort pas d'une salle de spectacle.

Or c'est très rare dans la vie qu'on soit obligé de rester à un endroit et je trouve cela fascinant. Même si le spectacle est mauvais je reste jusqu'à la fin. On a l'occasion d'être pris en charge, de devoir subir du début jusqu'à la fin et surtout de tenter de comprendre. Je ne renonce jamais à chercher à comprendre. Je me dis que les gens qui sont en face ont réfléchi, ont probablement travaillé des mois dessus et je cherche à savoir pourquoi on m'inflige ceci ou cela.

C'est cela que je trouve extrêmement riche et c'est aussi ce qu'il faut expliquer aux enfants. Non seulement c'est contraint mais c'est vivant. Car il y a des gens qui sont sur scène et on doit respecter leur travail et leur présentation même si on n'y adhère pas.

En même temps, ce n'est pas définitif. C'est critiquable et ce qu'on nous montre on a le droit d'en penser ce que l'on veut. On peut s'en saisir. Et c'est ce qu'on fait avec les enfants quand on les emmène voir.

La parole artistique n'est pas sacrée. Elle est définitive au moment où l'on nous la présente mais en même temps elle reste totalement critiquable. L'éducation artistique c'est aussi ça : apprendre à la fois le respect (être capable de regarder jusqu'au bout la chose qu'on nous présente) et en même temps pouvoir le critiquer, se questionner.

A quoi d'autre sert une œuvre sinon qu'à nous faire travailler, réfléchir, se dire «non je ne l'aurais pas fait comme cela», à nous interroger, à pouvoir comprendre l'acte de création comme un cheminement et pourquoi cela a été fait comme ceci et comme cela. Il s'agit aussi de comprendre dans quel contexte, y compris celui de l'histoire de l'art, cela s'est positionné et pourquoi on en est arrivé à ce résultat. Ce qui n'empêche pas qu'on puisse quand même le critiquer. Etre spectateur, ce rituel de l'observation de l'œuvre, c'est très spécifique à notre espèce.

Et puis il y a aussi tout ce rituel de la pratique, venu très vite dans ma démarche de chorégraphe. D'abord parce que je me suis en effet vite questionné au moment où j'ai travaillé avec Josette Baiz juste après le CNSM. Je l'ai vu donner des répétitions avec des enfants et ça m'a totalement questionné car cela ne ressemblait pas du tout à ce que j'avais vécu au conservatoire y compris en danse contemporaine.

Je trouvais sa démarche intéressante tout en en critiquant certains aspects comme la notion d'enfant immédiatement interprète, immédiatement danseur. C'était l'exact inverse de ce que j'avais vécu au conservatoire.

*L'enfant danseur tout de suite je ne connaissais pas. On m'avait inculqué l'idée de travail laborieux pendant des années et des années avant de monter sur une scène et d'oser montrer le fruit de tout son enseignement. Et là elle poussait les enfants tout de suite, trop parfois je trouvais, pour les mettre en situation d'interprète quasi professionnel. En un mot elle ne se positionnait pas sur une démarche à long terme, où l'on apprend les choses les unes après les autres pour pouvoir après les montrer sur scène. **Je me souviens m'être demandé si tout cela ne se faisait pas au détriment de l'enfant.** Ce quelque chose fait pour parler au regard de l'adulte m'interpellait profondément.*

Très vite donc quand j'ai commencé le travail au sein de ma compagnie je me suis questionné sur comment travailler artistiquement en médiation, avec des non danseurs et des enfants en particulier. Et c'était d'autant plus évident qu'au moment même où je faisais mon premier solo, Propos, je suivais la formation du Diplôme d'Etat de professeur de danse.

A partir de 1990 des formations nouvellement mises en place par le CND1 de Lyon m'ont incité à le passer. C'était bien car cela m'a permis de voir que les questions que je me posais comme artiste, comme chorégraphe naissant, se formalisaient également dans le champ pédagogique. Cette formation fait se poser beaucoup de questions sur l'enseignement, sur ce que la danse a à transmettre et sur ce qu'on peut utiliser pour cela.

Depuis, les deux démarches sont totalement liées. Bien qu'en même temps très séparées puisque le travail que je fais dans le secret du studio avec les danseurs ou seul pour préparer un spectacle et la démarche pédagogique avec du public sont très différentes. Mais elles n'en sont pas moins totalement reliées.

Par exemple, j'adore ce moment où je vais devoir décliner des outils utilisés pour un spectacle ou une création (Rites par exemple) et réfléchir à des stratégies pour les aborder avec des enfants ou des gens non danseurs. C'est pour moi le même genre de travail de réflexion que quand un chorégraphe se demande comment il va s'y prendre pour aboutir ici ou là. C'est une autre façon de faire mais c'est la même recherche d'outils. Il y a, dans les deux situations, une même forme d'artisanat pour créer les mécanismes qui vont pouvoir faire vivre le même genre de processus mais évidemment pas de la même façon.

Relance d'Elisabeth Le Pape

Et inversement il vous est arrivé, au cours de conduites d'ateliers, de trouver des pépites, ou tout au moins un procédé de composition que vous avez eu ensuite envie d'exploiter de façon plus approfondie dans une de vos créations ?

Réponse de Denis Plassard

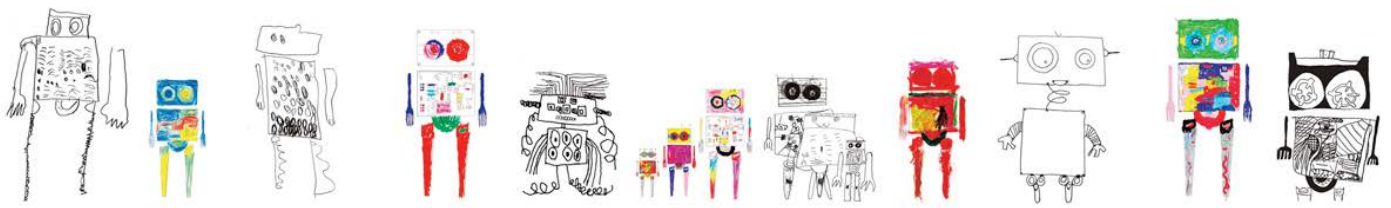
*Oui. Parce que je suis quelqu'un de joueur. Cela n'a rien à voir avec la danse mais j'ai une passion du jeu, au sens très large, car il est pour moi une école d'humanité et de réflexion. **Dans mon processus de création on retrouve bien quelque chose de l'ordre du jeu, de la règle, de la contrainte.** Même si cela se voit assez peu dans le résultat final je travaille énormément en amont sur une approche ludique. Ludique, au sens de la règle.*

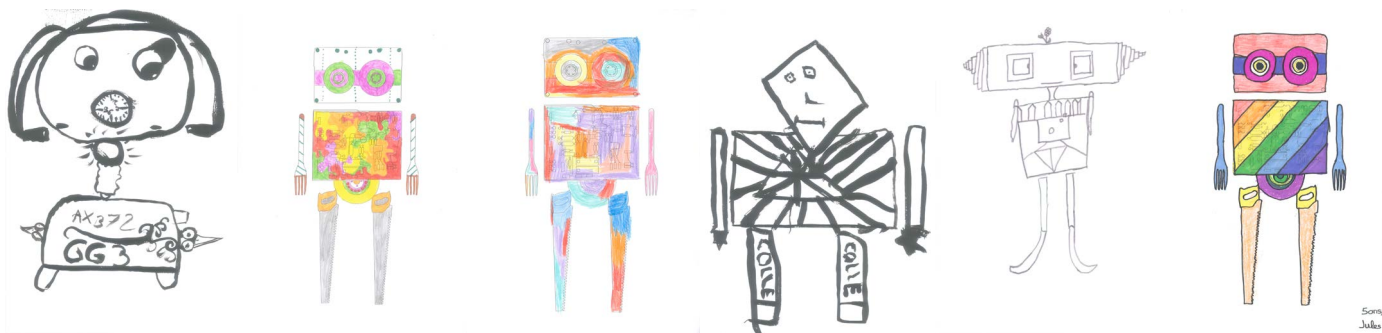
*Parfois, en effet, il arrive que des stratégies que je peux développer en atelier me poussent à me demander : «Et si je m'appliquais la même règle à moi-même dans un processus de création ?». Même si la plupart du temps le chemin va plutôt de la création en studio vers les ateliers je dois admettre que cela s'est déjà fait dans le sens inverse. **Des stratégies mises en place dans des ateliers ou dans des bals, où j'essaye d'emmener des gens à danser sans même qu'ils ne s'en rendent compte, cela m'est effectivement arrivé de me les réapproprier.***

Conclusion d'Elisabeth Le Pape

Merci Denis. Il est 12 h 16 ce qui nous laisse le temps d'échanger confortablement ensemble pendant 45 minutes.

DÉBAT AVEC LA SALLE





PREMIÈRE QUESTION - SUR L'ÉCRITURE CHORÉGRAPHIQUE À DESTINATION DU JEUNE PUBLIC -

soulevée via une prise de parole de Stéphane Leca

Je veux bien poser la première question et elle s'adresse à Denis Plassard. Je voudrais que tu ailles un peu plus loin dans ton propos et que tu reviennes sur le fait de t'adresser à du jeune public dans ta prochaine création. J'aimerais savoir si cela a une influence ou non sur ton processus de création ? Comme tu parlais de la position du spectateur je pense que cette question est importante.

Réponse de Denis Plassard

Sur la prochaine création, *Suivez les instructions*, l'idée fondatrice du spectacle est de se baser sur une sorte de jeu avec des instructions données par un meneur en jeu et interprétées en direct par des danseurs. Cette idée là n'est pas originellement reliée à du jeune public. Cela faisait des années en effet que j'avais le désir de faire quelque chose à partir de cette intuition.

Si ça a pris effectivement, à un moment donné, cette tournure précise de spectacle jeune public c'est parce que j'ai pensé que cela correspondrait bien à cette tranche d'âge. Mais je me suis dit en même temps que je le voulais tout aussi accessible aux adultes.

C'est la même chose que quand je regarde des livres d'images avec mes enfants. Ce que j'aime c'est qu'il y ait dedans différents niveaux de lecture et que ce soit accessible à la fois pour ma fille et pour moi, son père. Autrement dit que cela me permette de lui parler de ce que l'on voit au-delà de ce qu'elle, elle y voit. Car, en tant qu'adulte, je vois, moi, des références qu'elle ne voit pas.

Quand je prépare un spectacle jeune public je pense à cela. Et je fais en sorte qu'il y ait plusieurs niveaux de lecture. Ce qui m'intéresse dans le regard de l'enfant, et qu'on perd un peu au niveau de l'adolescence, c'est que les enfants sont extrêmement habitués à ne pas tout comprendre.

Les enfants posent des questions tout le temps car ils baignent dans un monde où ils ne comprennent pas tout. Ce qui est absolument génial. Ils sont donc habitués à ce que les choses soient en partie inexplicables et inexplicées. Ils traquent donc sans arrêt ces explications qui leur font défaut dans ce qu'ils voient, c'est-à-dire dans la vie de tous les jours comme dans les spectacles, les livres, les films. Ils sont comme des détectives, des enquêteurs se demandant pourquoi c'est comme cela et pas autrement, pourquoi lui il fait ça etc.

Quand on s'inscrit dans la démarche de faire un spectacle jeune public il y a aussi le souhait de s'adresser à ce public si particulier et qui se pose tant de questions. C'est là où cela m'intéresse de m'adresser à lui.

Apports complémentaires de Laurent Dupont sur la question

Contrairement à Denis, je n'ai pas à me poser la question de faire quelque chose pour le jeune public car... je suis déjà dedans. Si ce questionnement est le mien tous les jours c'est parce qu'il y a ce quelque chose qui me touche et m'interroge dans ces êtres là, petits ou adolescents, et que par conséquent c'est dans cette relation là uniquement que j'engage mes écritures.

Néanmoins je tiens à préciser que mes créations se font souvent en lien avec des résidences. A titre d'exemple je travaille actuellement sur un projet qui me fait consacrer des temps de rencontre autour de matières avec des en-

fants, des professionnels, des parents.

Ce qu'il se passe dans ces échanges, dans ces moments où les imaginaires des uns et des autres se rencontrent sont essentiels. Car la création qui va suivre sera en partie consécutive des traces qui en auront résulté. Ce double enjeu de l'adulte et d'enfants réunis dans un partage de l'imaginaire est donc très important.

Apports complémentaires de Célia Bernard

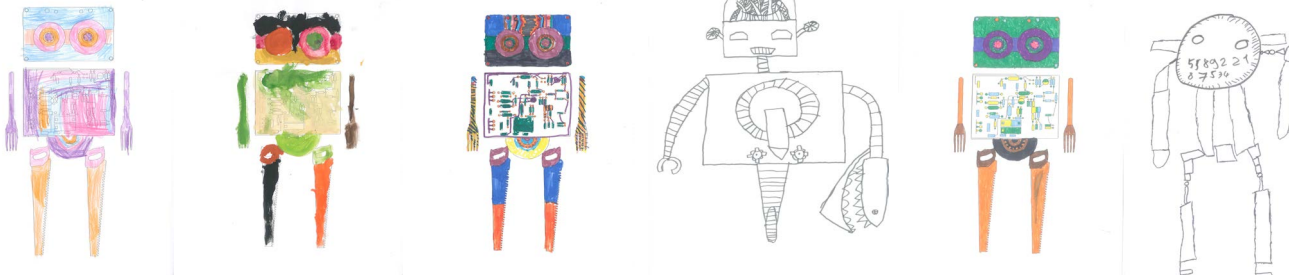
Je voudrais ajouter quelque chose par rapport à la question des niveaux de lecture. Ce que je trouve intéressant, et c'est très spécifique à la danse, c'est qu'il y a autant d'interprétations du spectacle qu'il y a de spectateurs en salle. Celle-ci est bien par conséquent un espace de liberté, d'interprétation, et de possibilité d'imaginer dessus sa propre histoire qui ne sera pas forcément la même que celle du voisin. C'est aussi un apprentissage que celui d'acquiescer une liberté de spectateur. Or on en a moins devant son écran et même devant une pièce de théâtre où il y a une narration qui guide notre interprétation.

Prise de position personnelle de Viviane Serry, directrice du Conservatoire de Nantes

Je n'interviens pas pour faire l'éloge des conservatoires mais j'ose espérer que vous sachiez que toutes les questions que l'on se pose sur le rôle de l'éducation, du rôle éducatif de la danse et de la façon dont elle aide les enfants et les adolescents à trouver leur propre réponse au monde, c'est aussi dans les conservatoires que cela se passe.

Pendant longtemps il y a eu cette opposition qui a fait que les conservatoires étaient uniquement associés à l'apprentissage de codes. Que ce soit en danse, en musique ou en théâtre d'ailleurs. Heureusement beaucoup de choses ont été faites depuis. Dorénavant, pour ce qui concerne la danse et son rapport au sensible, à l'indicible, à ce qui échappe au langage, à la recherche de sens qui questionne les enfants et les adolescents, au rapport au poétique ou encore à l'expérience de la scène, c'est tout de suite et très tôt qu'émergent des réflexions partagées par toutes les équipes de pédagogues, d'enseignants et de professeurs, qu'ils soient dans les conservatoires ou interviennent dans les écoles.

La place de l'artiste créateur dans les conservatoires est tout aussi importante que dans les écoles. Après il y a encore du chemin à faire, je suis d'accord.



DEUXIÈME QUESTION - SUR LA PLACE DE L'ARTISTE CHORÉGRAPHIQUE EN TANT QU'INTERVENANT -

soulevée via une prise de parole d'Elisabeth Le Pape

Cette intervention de Viviane fait naître chez moi une question que j'adresse à Agnès mais aussi à Celia. Lorsque j'ai démarré ma pratique professionnelle, les courants de danse à l'école, portés par Marcelle Bonjour¹, faisaient la défense de la place de l'artiste chorégraphique en tant qu'intervenant. Quel peut être votre regard par rapport à cette posture là, qui semblait à l'époque la seule voie possible ?

Je pense notamment à cela au regard de la multiplicité des porteurs de médiation à la danse, dont nous sommes d'ailleurs aujourd'hui le reflet ; le profil de l'auditoire de ce matin en faisant état.

Mais je pense aussi aux professeurs de danse, formés par la génération des diplômés d'état. Au niveau du CND ou d'un centre de développement chorégraphique quelle peut être votre analyse ?

Réponse d'Agnès Bretel

Avant de répondre, revenons d'abord en arrière dans l'histoire. Tu parlais de Marcelle Bonjour et c'est important. Mais n'oublions pas non plus que l'aventure de la danse à l'école est aussi née avec Françoise Dupuy.

Dans le milieu des années 1980 nous étions dans les préludes de la pensée de l'enseignement de la danse dans le cadre du Diplôme d'Etat et en particulier de la danse pour les enfants entre 4 et 8 ans. Cette pensée s'est co-construite entre Marcelle et Françoise et a donné lieu à ce qu'on connaît comme éveil initiation maintenant et à ce que l'on enseigne dans les formations.

Pendant longtemps l'idée d'être un artiste-danseur dans un conservatoire n'était pas la norme. On avait, d'un côté, des gens qui étaient professeurs de danse et de l'autre des gens qui étaient artistes-interprètes et ce n'était pas les mêmes.

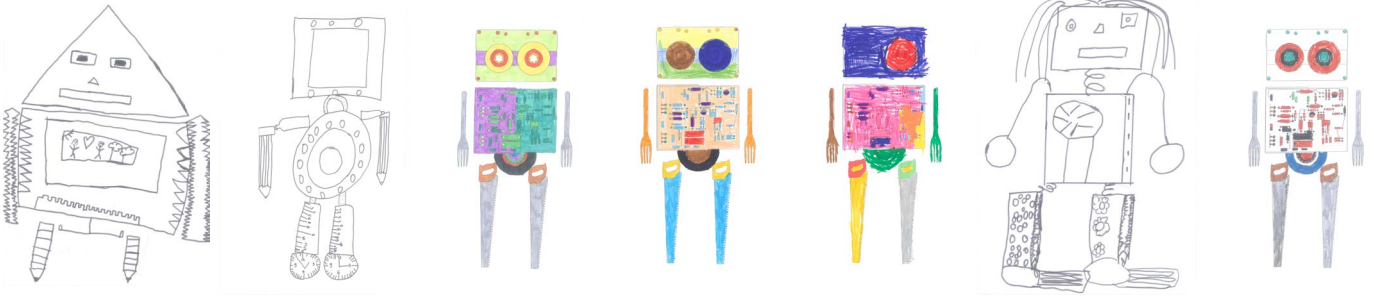
Avec l'arrivée de la danse contemporaine dans les cursus, la donne a changé car, autant avant, les danseurs classiques faisaient une carrière d'interprète puis devenaient professeurs dans les conservatoires autant avec la danse contemporaine les choses ont été moins cloisonnées.

Le discours de Marcelle sur la présence de l'artiste à l'école était donc nécessaire au moment où il a été posé. D'autant qu'il a été doublé du discours de Françoise qui disait : « Vous devez être à la fois un enseignant et un artiste » - point de vue qui a d'ailleurs servi de fondement au Diplôme d'Etat-

Maintenant, les choses ont évolué. Les artistes enseignent, les enseignants créent, des gens cherchent sur la danse, des gens qui ont été chorégraphes, danseurs ou interprètes sont maintenant à d'autres postes et mènent des projets en convoquant dans leurs pratiques leurs habitudes de créateur et leurs recherches. En un mot, les cloisons sont vraiment tombées.

Ce qui, aujourd'hui, me semble donc faire sens c'est plus ce rapport à l'œuvre que ce rapport à la présence de l'artiste. Un artiste-danseur dans une classe, s'il ne parle que de son point de vue d'interprète ou de créateur, s'il n'est que là-dessus et pas sur un objet, une œuvre, une trace sur laquelle on peut construire, comprendre, critiquer, réinventer, moduler, cela n'a pas trop de sens. C'est plus l'idée de l'œuvre que de l'artiste qui me semble importante maintenant.

¹ Marcelle Bonjour : fondatrice de Danse au cœur (rencontres nationales de Danse à l'école), co-auteur avec Françoise Dupuy de la formation interministérielle danse à l'école.



TROISIÈME QUESTION - SUR LA PLURALITÉ DES ACTEURS DE LA MÉDIATION CULTURELLE -

soulevée via une prise de parole d'Elisabeth Le Pape

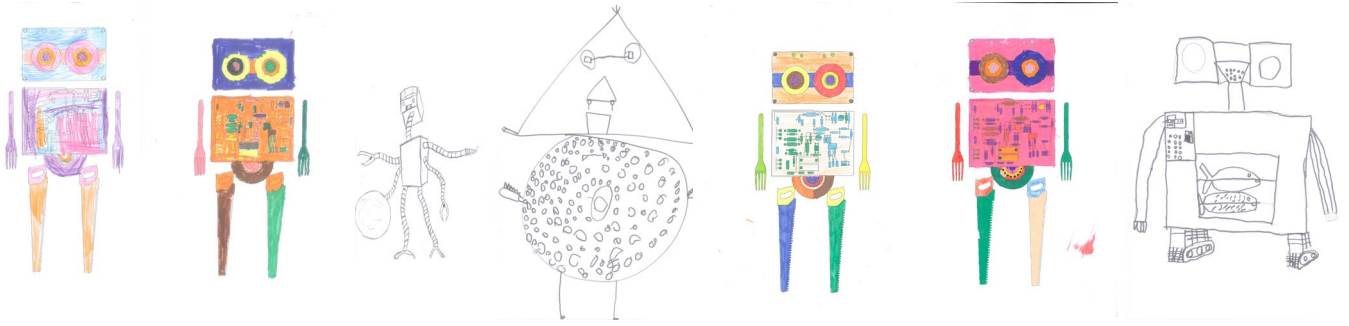
Avec cette émergence d'un nouveau point de vue, d'un nouveau centre de gravité en somme, j'ai le sentiment que cela ouvre des possibles. Cela rend en effet objectivable l'objet sur lequel on travaille et nous offre la possibilité, comme tu le citais, de convoquer d'autres profils comme des chercheurs ou des médiateurs. Est-ce qu'aujourd'hui, dans la conduite de projets d'éducation à la culture chorégraphique et à la pratique de la danse, cette pluralité d'acteurs est-elle souhaitable ?

Réponse d'Agnès Bretel

Oui elle est souhaitable. Au CND par exemple on a fait le choix d'avoir dans l'équipe des danseurs qui assurent des actions de médiation. Parce que cela nous semble important que le corps soit le centre de cette histoire et que les personnes qui assurent cette médiation puissent proposer une approche par le mouvement et par le corps.

Mais il y a aussi des gens qui viennent des arts plastiques dans l'équipe. On propose également des actions de culture chorégraphique qui sont de l'ordre de l'analyse, de l'atelier du regard et, à ce moment-là, c'est plutôt à nous, danseurs, de changer de point de vue et d'acquérir de nouvelles compétences. Et donc d'être chercheur, d'être curieux et de nourrir ces actions de médiation de différentes entrées.

Autant une action d'éducation artistique dans une classe qui ne serait que le fait d'un historien de la danse ou d'un conférencier ne me semblerait pas complète, autant une entrée par la pratique uniquement ne me semblerait pas complète non plus.



QUATRIÈME QUESTION - SUR LE RECOURS AUX NOUVEAUX OUTILS DE MÉDIATION - soulevée via une prise de parole d'Elisabeth Le Pape

J'ai une question vers la salle. En lien avec ces approches que l'on pourrait qualifier de nouvelles, même si je ne sais pas si elles le sont. Mais en tout cas différentes de celles qui ont été défendues et portées il y a une quinzaine d'années.

Est-ce que vous retrouvez dans vos pratiques cette philosophie et cette démarche d'action ? Autrement dit, dans le recours que vous avez à vos outils et à vos métiers, développez-vous des actions dans ce sens ? Ou êtes vous plutôt sur d'autres recours ?

Réponse de Cécile Duret-Masurel

*Je vais vous faire part d'une expérience un peu indirecte. Je suis **conseillère à l'éducation artistique à la DRAC Pays-de-la-Loire**. Je ne suis donc pas actrice de terrain mais bien placée néanmoins pour vous dire que **cette approche très plurielle, par des entrées très différentes mais centrée autour de l'œuvre, me paraît aujourd'hui à la fois très courante et pas propre à la danse. Elle me semble en effet traverser tous les champs artistiques.***

*Et pour rebondir sur ce que disait Viviane Serry, ce qui me semble intéressant c'est quand les choses finissent par se rencontrer. En matière de politique publique on a par exemple une action comme **L'Ecole du spectateur** qui va finir par être rattachée au schéma des enseignements artistiques et donc à l'action des conservatoires sur un territoire donné. **Quand on a ces croisements c'est là que l'action prend tout son sens et je pense qu'aujourd'hui, même si le terme de parcours d'éducation artistique est un peu galvaudé, elle renvoie à cette pluralité d'approche.***

Reprise de la parole par Elisabeth Le Pape

*Je rebondis immédiatement sur le terme que tu viens de prononcer Cécile ; celui de « **schéma d'enseignement artistique** ». Est-ce que la salle, les intervenants ou peut être les enseignants de la danse, peuvent nous dire si ces termes leur parlent ? **Vous tous ici, avez-vous conscience, quand vous œuvrez sur le terrain, d'être liés de près ou de loin à ces enjeux, à cette terminologie ?***

Réponse de Marc Têtedoie²

Je suis danseur et j'interviens en milieu scolaire. Je n'ai pas bien compris la question mais je vais parler un peu de moi en espérant qu'elle l'éclaire.

J'ai vraiment bien aimé tout ce qui s'est dit car **je considère que la danse est un parcours d'abord très personnel**. Enfant, je l'ai découverte la première fois alors que je suivais une psychothérapie. Etant dyslexique on m'avait en effet appris que je pouvais jouer de mes mains pour associer des lettres à des mots précis. Je pense que j'ai commencé la danse à partir de ce moment là.

Je ne voulais tellement pas être comme j'étais, autrement dit je souhaitais tellement être à l'image des autres, que ma mère m'a inscrit à un cours de danse quand j'avais cinq ans. J'ai refusé d'y retourner mais pour mieux y revenir

2 Créateur et interprète implanté en Loire-Atlantique il est l'origine de nombreuses créations et officie notamment au sein du collectif Allogène et de la compagnie Ecart.

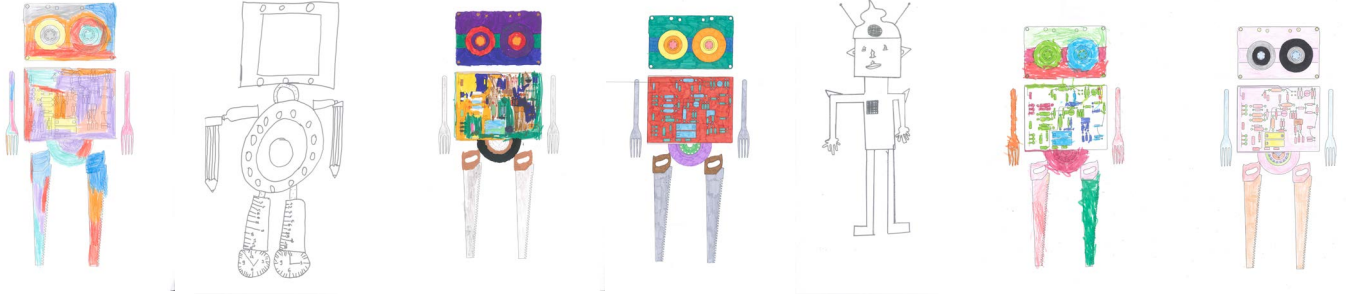
à 17 ans pour apprendre à danser du Michael Jackson avec un copain. C'est assez confus chez moi mais cela correspond bien au parcours que j'ai.

Je me considère comme danseur avant d'être pédagogue et j'estime que je suis toujours en apprentissage de moi-même. Je garde toujours à l'esprit le meilleur spectacle de danse que j'ai vu. C'était sur une plage, en Bretagne. Il y avait cet enfant, qui était vraiment dans son organicité, et qui a passé trois quart d'heure à être dans le sable, à se lancer, à avoir des élans. Ce qui m'a posé beaucoup de questions c'est le regard que je portais sur lui et je voyais bien que les gens aussi me regardaient d'une façon très bizarre. Tout cela pour dire qu'être danseur ce n'est pas facile.

Quand je vais voir les enfants j'ai l'impression de recommencer à zéro. L'œuvre peut être extérieure mais elle peut être aussi intérieure. Je préfère d'abord la voir de ce côté-là. Autrement dit quand j'interviens dans les écoles **je vois d'abord ce qui est fait en classe et je le considère comme le point de départ pour aller ailleurs.** L'œuvre se constitue comme cela.

J'ai plus un problème avec la représentation. De plus en plus, **on nous demande d'être dans le registre de la performance au niveau du spectacle.** Dans ces conditions je me demande souvent comment pouvoir rebrousser chemin. C'est-à-dire **comment retomber dans des choses qui soient beaucoup plus sensibles et non performantes.** Sans ré-futer pour autant en bloc la performance, car il en faut aussi.

Mais ne serait-ce pas tellement mieux de retrouver une certaine organicité, une simplicité dans les corps ? Je voudrais savoir quel point de vue vous avez vis-à-vis de cela.



CINQUIÈME QUESTION - AUTOUR DES NOTIONS DE PERFORMANCE ET DE REPRÉSENTATION -

soulevée via la prise de parole d'Elisabeth Le Pape

Merci, Marc, de ta contribution. Est-ce que toi, Célia, tu aurais un avis sur ce rapport à la performance et sur ce qui se met en jeu avec les enfants ? Notamment coiffée de ta casquette de programmatrice.

Demande de précision de Célia Bernard

Parle-t-on de la performance dans laquelle les enfants pourraient être amenés à vivre ? Ou celle du plateau ? Je ne vois pas bien où vous voulez en venir.

Précisions apportées par Marc Têtedoie

L'enfant a besoin de contraintes pour avancer et souvent il va dans des extrêmes. Il va se faire mal pour tout à coup se remettre debout. **Pourquoi ce besoin d'aller vers des choses extraordinaires pour montrer qu'on est le plus puissant ?**

Selon moi, on touche ici à la question de ce que constitue la bonne mesure pour un être vivant. Personnellement je vois bien les stigmates que j'ai après 30 ans de danse, même si j'ai commencé tard. **Je vois bien que la pratique de la danse a cassé mon corps quelque part.** *Osons donc nous demander, à l'échelle des enfants, comment on peut éviter cela.*

Réponse d'Agnès Bretel

J'entends deux choses dans votre question. La première est celle de la représentation, de ce qu'on donne à voir du travail qui a été traversé, et comment on le donne à voir et aussi est-ce qu'on doit le donner à voir. La deuxième est celle de comment on donne les limites, les contenants. Et comment l'émergence d'un travail corporel et créatif avec les enfants ne va pas être dans l'extrême et le débordement des limites.

Sur la première je pense, mais cela n'engage que moi, qu'il n'y a pas forcément nécessité de représentation d'un processus traversé. Par contre il y a nécessité de témoignage. Parce qu'il est nécessaire que l'enfant puisse dire à ses pairs, à ses parents, à ses frères et sœurs : on fait ça. Autrement dit qu'il puisse poser le langage, dire avec des mots ce qui a été fait. Que ce soit conscient et qu'il puisse le dire. Qu'après ça puisse être dessiné, photographié, filmé, montré pourquoi pas. Mais « dit » me semble la première des choses à imaginer.

Après, la question de la représentation, elle peut être **un moteur puissant pour des enfants ou des adolescents. Car c'est aussi un état la représentation. C'est aussi un moment où l'on n'est pas comme on est dans la vie de tous les jours.** Qu'on ait 5 ans, ou 10 ans, ou 15 ans. C'est un état tonique, c'est un état émo-

tionnel et qui est différent de celui que l'on rencontre dans le travail en studio ou dans la classe et que c'est juste les copains qui nous regardent. Ce n'est pas pareil. La représentation peut être un moteur puissant de désir d'achever quelque chose.

En tout cas, c'est ainsi que les cadres ont été posés pour moi. On était en 1968 et j'avais une religieuse qui nous faisait danser. Ma première expérience sur une scène était avec un garçon, dont j'étais amoureuse d'ailleurs, sur des danses folkloriques. Cela peut paraître anecdotique mais pourtant cela est resté ensuite comme une constante dans ma vie de danseuse. Non seulement en effet j'ai toujours aimé danser avec des garçons, avec qui je m'entendais bien, mais la relation avec la musique a toujours été quelque chose de très fondamental dans mon travail d'interprète.

Il peut donc s'agir de cadres déterminants. Quand on travaille avec de jeunes enfants, que ce soit sur la prise de risque, la préservation d'une intégrité corporelle ou sur des processus, des modes de faire, des façons d'envisager la construction et la réalisation d'un imaginaire, **notre rôle d'artiste ou de pédagogue réside dans le fait de poser des règles qui vont préserver mais aussi qui vont permettre à l'enfant de construire un chemin. Autrement dit de faire des choix et vivre des choses qui vont le marquer pour toujours. Des choses auxquelles il pourra toujours ensuite faire référence.**

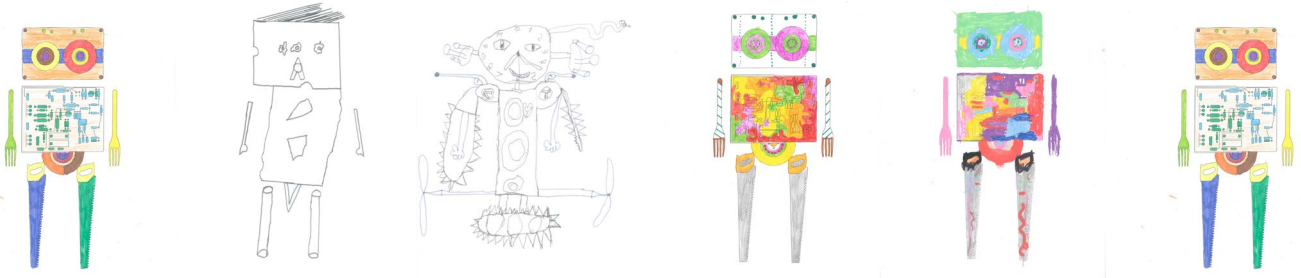
Apports complémentaires de Cécile El Mehdi

Je trouve votre question drôlement intéressante parce que **vous amenez la question de la souffrance**. Et peut être est-ce **une particularité de la danse** car effectivement on sent qu'elle se pose. On voit bien, même si je ne suis pas danseuse, que quand on entend parler des danseurs il est très rare que cette question n'arrive pas à un moment ou à un autre. **Car c'est le corps qui est en jeu**. Et forcément à ce moment là, la question se pose de jusqu'où on va ? **En danse on se pousse à l'extrême**. D'ailleurs vous avez fait allusion à la performance ce qui me fait penser aux performers, ces artistes qui vont jusqu'à la blessure de leur corps, sur leur corps, dans leur corps - Orlan³ ou d'autres qu'on connaît- là, on voit bien en effet que danser pose cette question là.

La deuxième chose que j'entends dans ce que vous dites c'est :qu'est ce qui vous a conduit à danser. **Pourquoi vous dansez ?** Qu'est-ce qui vous fait danser ? Pourquoi tel sujet, **à un moment donné, fait le choix de danser. Quelque chose là serait comme une manière d'exister mais c'est sans doute plus complexe que cela**. Comme pour tout choix de métier ou d'orientation c'est comme **une espèce d'issue, de voie, d'orientation, de solution pour trouver sa manière d'être au monde**. On ne peut pas aller plus loin car cela touche des questions très personnelles et intimes mais **c'est curieux comment vous nous avez tous dit « moi j'ai rencontré la danse, là »**. **C'est certainement éminemment important**.

Après, Denis Plassard parlait de la quintessence du geste artistique. Autrement dit, après quoi vous courez, après quoi vous dansez. **Il me semble que les artistes, tous autant qu'ils sont, cherchent à cercler le réel, qui par définition ne se cerclent jamais. On le rate, vous le ratez et c'est votre manière de le rater qui fait votre style. C'est là aussi qu'il y a des choses de la souffrance**. Du moins peut être. Nijinski est devenu fou quand même. Ce que je ne vous souhaite évidemment pas.

3 Orlan, de son vrai nom Mireille Suzanne Francette Porte, est une artiste plasticienne de renommée internationale qui partage sa vie entre Paris, New York et Los Angeles.



SIXIÈME QUESTION - SUR LA QUESTION DU PUBLIC DE LA DANSE - soulevée via une prise de parole de Stéphane Leca

Si je peux apporter juste un témoignage de diffuseur, de personne en rapport avec un public donc. Je souhaite revenir un instant sur un point abordé brièvement, celui de **la question du masculin et du féminin**. Dans l'imaginaire collectif, faire pratiquer dans la danse on sait que c'est plutôt pour des petites filles. Quand on vient au spectacle, combien de maris nous disent : «j'ai suivi ma femme». **Le rapport des hommes au corps, à la danse et au mouvement reste complexe et on a encore beaucoup à avancer tous dans nos domaines et dans nos activités pour que ça avance. On le fait. Affirmer dans un théâtre qu'il y a bien nécessité de promouvoir la danse à destination du jeune public et des familles est politiquement très important.**

Il y a encore quinze ou vingt ans c'était un peu péjoratif de faire du jeune public alors qu'aujourd'hui Thomas Lebrun, Gallotta en son temps, et d'autres comme Denis Plassard s'emparent du jeune public. Et ça c'est bien. Il faut donc **continuer d'être militant de ça tous dans nos parties**. Je vous rappelle aussi que **la danse mérite beaucoup d'être défendue. La moyenne de diffusion d'un spectacle de danse en France est de 2,5 représentations.**

Il reste donc encore beaucoup d'efforts à faire. D'autant que, quand on voit la richesse de vos propos de tout à l'heure, **on voit bien tout l'apport que la danse, dans les théâtres ou ailleurs, peut apporter dans notre société comme du point de vue artistique.**

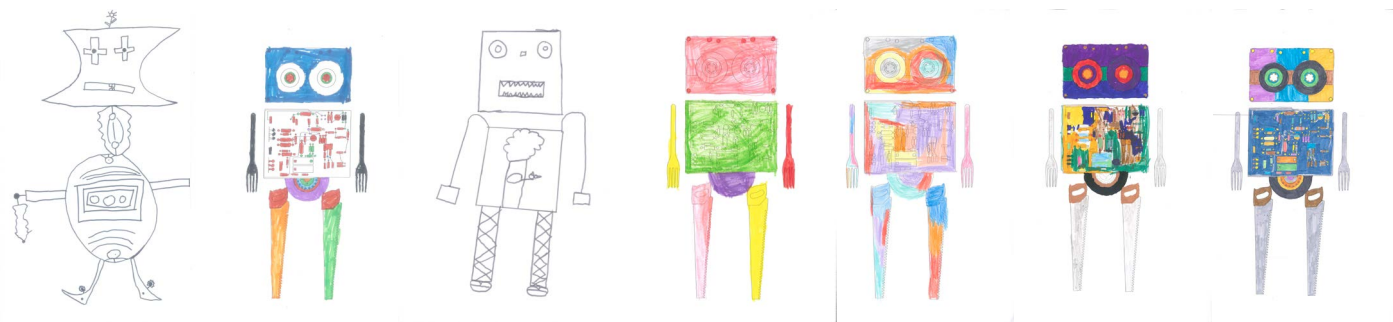
Apports complémentaires de Laurent Dupont

Je rebondis sur ce que tu es en train de dire. L'histoire de la danse plus réservée aux femmes, c'est peut être vrai, je ne sais pas, c'est peut être quelque chose de très culturel mais ce que je vis actuellement sur Villiers-le-Bel ce n'est pas du tout cela. C'est même le contraire.

J'apporte un témoignage pour l'illustrer. Je travaille beaucoup sur la ville avec une compagnie qui s'appelle Dekabel. Notre collaboration illustre bien l'association possible de deux chorégraphes aux sensibilités différentes qui s'emparent de la danse hip hop avec toutes les nuances qu'elle comporte. Elle nous permet de faire tout un travail d'accompagnement dans les collèges, celui-ci commençant également au primaire.

A nos côtés, les danseurs grandissent, traversent, deviennent. Ces jeunes de 16-17 ans repartent, vont retravailler avec des plus jeunes et ça continue. Et ce que je tiens à dire c'est que **ce mouvement n'est pas simplement du féminin.**

Dans ces contextes pourtant si particuliers on voit comment **des garçons réussissent à s'exprimer dans des modes très différents de ceux auxquels ils sont habitués.** Tout cela contribue vraiment à faire évoluer la réflexion par rapport à « ces mecs qui font de la danse ». **En déplaçant le questionnement, en se centrant sur autre chose, on assiste à la naissance d'une toute autre relation qui se crée entre les filles et les garçons et c'est bien.**



REPRISE DU DÉBAT - SUR LA FAÇON DE VENIR À LA DANSE ET SUR LE SPECTACULAIRE - relancé par une prise de parole de Viviane Serry

Je voulais revenir sur deux choses qui ont été dites. La première sur comment on débute, comment on commence la danse et la deuxième sur la question du spectaculaire, du performant et l'objectif de nos actions dans les écoles.

Premièrement, je ne suis pas sûre que chacun peut toujours dire aussi précisément que d'autres comment il débute. Parfois il y a des expériences ponctuelles, où cela devient en effet plus clair de se repérer. Mais parfois ce peut être un peu plus vague. Toujours est-il que je pense que notre rôle, à tous ici, est de pouvoir permettre que cela arrive. Parce qu'on sait que, de toute façon, cela viendra d'expériences vécues. Et que celles-ci ne sont pas évidentes pour tous les enfants par rapport à la danse. Il y en a en effet qui lui sont plus proches et d'autres moins. Donc, **aller dans les écoles pour permettre qu'une expérience vécue puisse, peut être, permettre pour certains d'être déclencheur de quelque chose de fondamental, il est évident que c'est aussi une de nos missions.**

Concernant maintenant le spectaculaire de ce que l'on peut faire avec des enfants. Comme le disait Agnès **ce n'est pas forcément le spectacle qui est doit l'aboutissement d'une action avec des enfants sur des écoles.** Je crois que comme la danse touche à l'intime, la relation de celle-ci avec un enfant, en plus dans un collectif, et en prime avec un regard extérieur, ce n'est pas forcément toujours quelque chose qui, suivant le temps qu'on a pour expérimenter avec les enfants, peut se traduire sur scène. Et **ce n'est pas toujours évident que le passage sur scène soit quelque chose qui va apporter quelque chose en plus. Cela peut même parfois le dénaturer.**

Pour éclairer mon point de vue je voulais **vous parler d'une expérience, qui ne se situe pas dans le champ de la danse mais dans celui de la musique.** Cela se passe sur une école nantaise où le conservatoire mène deux types actions. D'abord, il y a une fanfare. Une chose qui se voit donc, qui s'entend, qui se produit. A côté de cela on poursuit depuis deux ans un projet intitulé *Chœurs en scène*. Il s'agit pour ce groupe d'approfondir un travail sur la voix, sur le corps, sur le théâtre.

Lorsqu'il y a quelques semaines un bilan a été fait avec le directeur de l'école et les enseignants tout le monde s'est dit enthousiaste. Tous se sont accordés à dire combien les enfants étaient beaucoup mieux dans leurs corps, beaucoup plus à l'aise et avaient beaucoup plus confiance en eux. En plus, cela résonne sur les autres enfants de la classe qui ne sont pas dans ce dispositif de classe en horaires aménagés.

Une action très positive donc. Seulement, voilà, les enseignants nous on dit déplorer ne pas voir ce qui se faisait. Ils se demandaient clairement pourquoi ce projet ne donnerait pas lieu à un spectacle alors même qu'il y en a avec la fanfare.

Il a donc fallu qu'on explique aux parents que, là où l'on en était du processus avec les enfants, leur montrer quelque chose ne leur permettrait pas de voir ce qu'il se passe vraiment et qu'ensuite cela risquerait de fausser le processus en cours qui était un travail sur l'intime, sur la relation de la création d'un groupe et sur le rapport à soi-même. Tout cela pour faire écho à ce que disait Agnès. On a parlé de l'état d'âme et du poétique or, **quand on travaille sur le corps et la danse, il y a des choses qui ne sont pas forcément tout de suite à montrer.**

Apports complémentaires de Célia Bernard

Je suis complètement d'accord avec vous dans le sens où vous avez énoncé des mots clés : la question du processus et la question du regard.

Effectivement **très souvent, dans les projets de médiation en milieu scolaire notamment, il y a une demande de finalité publique**. Celle-ci émane de l'enseignant ou des parents qui sont au courant d'un projet qui va se mettre en place. **Cela me contrarie à chaque fois parce que ce point ne me semble pas être un objectif dans le projet.**

Généralement, là où l'on trouve que la réussite du projet est intéressante c'est quand elle se réalise dans la mise en place même du processus. C'est-à-dire comment il va se développer, au fur et à mesure, sur le temps, avec les élèves. Parce qu'il faut du temps pour que ça se passe. Et **ce qui se révèle se fait en cours, le long du processus de l'action.**

Ceci dit, on se rend bien compte que la restitution de fin de projet donne sens à l'action et elle a un intérêt fondamental qui est la volonté de transmission et de partage de ce que les élèves sont en train de vivre avec leurs proches. Autrement dit, ils tiennent à pouvoir transmettre cette expérience qui pour eux est exceptionnelle en fin de compte.

Au démarrage, quand on commence la danse en milieu scolaire, d'autant que nous travaillons sur la danse contemporaine, ils ne sont pas très sensibilisés à la question, parfois réfractaires. Du coup **il faut pouvoir aussi avoir pour eux un objectif qui est bien souvent un spectacle. On le prend en compte même si on essaye aussi de casser ces barrières et ces schémas pour travailler sur quelque chose avec un peu plus de fond et que cette restitution ne soit pas un objectif unique du projet.**

Sur **la question du regard** ça renvoie pour moi à ce que vous évoquiez, Marc Têtedoie, sur cette expérience de l'enfant dansant sur la plage. Vous dites que l'on vous a regardé en train de le regarder. Or **cette question est au centre de l'art de la danse. La difficulté quand on commence à danser c'est la crainte qu'on vous regarde.** Même l'enseignant se demande : Est-ce que je vais danser avec mes élèves ? Mes élèves vont-ils me regarder en train de danser ? Quelle place je vais avoir ? Quel regard les danseurs vont-ils avoir sur le groupe ?

En un mot, **la question du regard ne fait donc qu'aller et venir au centre de nos actions artistiques.** Pas seulement éducatives mais aussi créatives et je pense que c'est un point de départ du pourquoi on danse ? **L'envie d'être regardé est centrale. Et ce, même s'il y a cette crainte qui est propre à cette envie là.**

CONCLUSION D'ELISABETH LE PAPE

Il est l'heure de clore nos échanges et donc je m'autorise, puisque je suis modératrice, à vous livrer une petite formule qui flotte dans mon esprit depuis que je vous entends parler. Une petite proposition qui serait que, **avant de faire une œuvre d'art il faut faire œuvre d'être.**

(Applaudissements)

LE MOT DE LA FIN DE STÉPHANE LECA

Je vous remercie encore d'être là et je vous donne probablement encore rendez-vous l'année prochaine où l'on reconduira une autre table-ronde sur une autre thématique.

Je voudrais aussi remercier tous nos invités dont **les interventions ont été d'une grande qualité. Je suis certain que tout cela laissera des traces dans nos esprits.**

ONYX - La Carrière
scène conventionnée danse
1 place océane
BP 30224
44815 Saint-Herblain cedex
www.onyx-culturel.org
direction Stéphane Leca

Musique et Danse en Loire-Atlantique
Forum d'Orvault
11 rue Jules Verne
44700 Orvault
www.musiqueetdanse44.asso.fr
direction Yves de Villeblanche

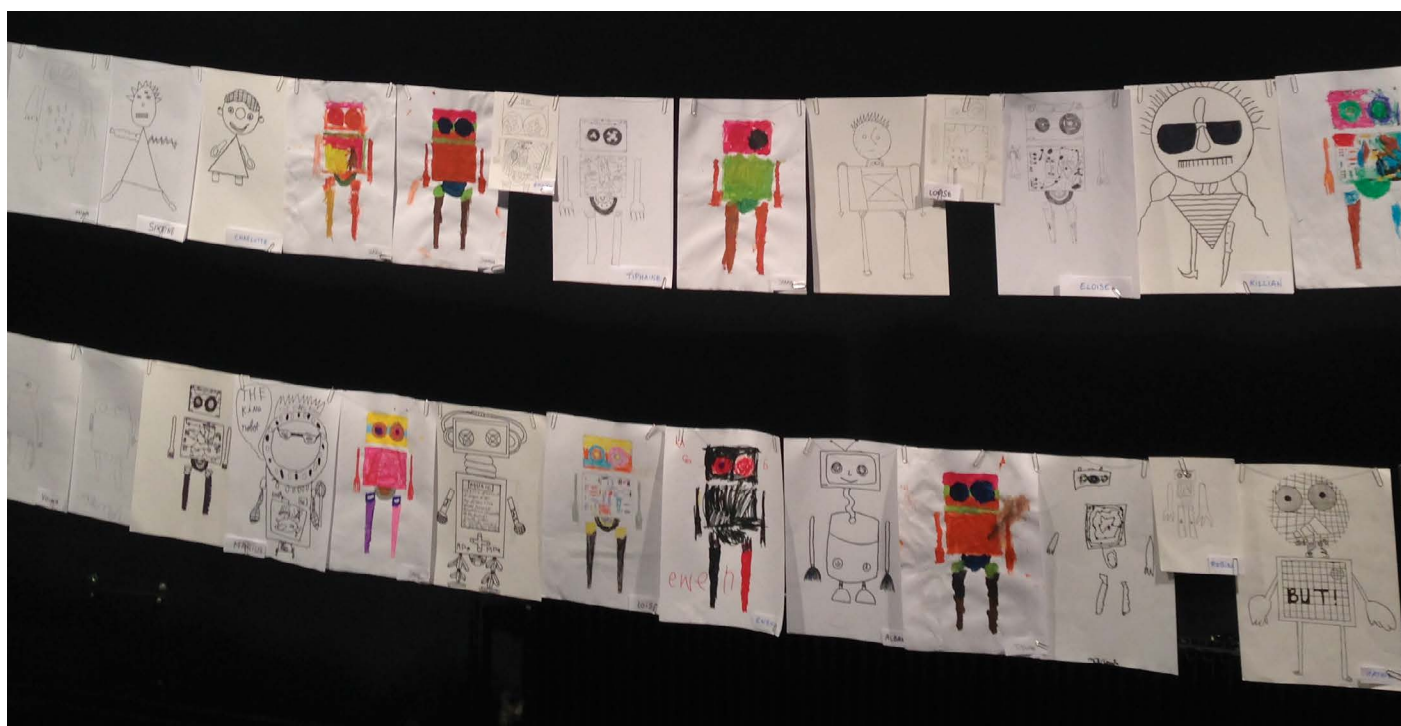


Illustration: dessins réalisés par 250 enfants à l'occasion d'un appel à participation, imaginé par Mathieur Desailly, le jardin graphique et mis en oeuvre par Héléne Berthier et Virginie Trichet, service communication d'ONYX-La Carrière.

Communications et échanges captés le 05 mars 2014 à ONYX
à l'occasion de la table-ronde Danse et Jeune Public.

Transcription assurée par Juliette Corda, Journaliste spécialisée Culture et formatrice
(57 rue de la Perverie 44300 Nantes, juliettecorda@yahoo.fr)